



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA
DE MEXICO



FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES
"ACATLAN"

UNA MIRADA AL CINE MEXICANO DE PRINCIPIOS DE
MILENIO VISTO A TRAVES DE QUIENES LO HACEN,
COLABORAN Y PARTICIPAN EN EL (REPORTAJE)

T E S I S I N A

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:
LICENCIADA EN PERIODISMO Y
COMUNICACION COLECTIVA
P R E S E N T A :
ALEJANDRA SAENZ CARREÑO

ASESOR: OCTAVIO MORENO OCHOA

ABRIL 2004



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis esta protegido por la Ley Federal del Derecho de Autor (LFDA) de los Estados Unidos Mexicanos (México).

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

A mi madre...
Sin tu infinito amor y confianza en mí
no tendría la fortaleza para despejar
las sombras que circundan mi camino...

A mis hermanas Liliana y Elizabeth.
Porque más allá de la sangre,
Nos une un sentimiento
Indestructible...

A Max, donde quiera que estés...

Y a eso dos preciosos ángeles que con su llegada al mundo
cambiaron mi percepción de la vida...

Mis sobrinas Samantha y Fernanda

Índice

Agradecimientos	4
Introducción	6
Capítulo 1. - Momentos del cine Mexicano.	
1.1. - Una mirada hacia atrás	11
1.2. - Primeros trazos hacia un nuevo milenio.....	17
Capítulo 2. - Ustedes: La mirada creadora.	
2.1. - El corazón, el espíritu, el ingenio: Los realizadores.....	22
2.2. - Las ideas y las plumas. Los guionistas.....	33
2.3. - Los ojos: Los fotógrafos.....	41
2.4. - Los sueños y los artificios: Directores de arte.....	50
2.5. - Las manos la mente y el ritmo: los editores.....	57
2.6. - Los oídos y la sensibilidad:	
Los músicos.....	65
Los sonidistas.....	73
2.7. - Los rostros: Los actores.....	81
2.8. - El dinero y el motor: Los productores.....	89
Capítulo 3. - Ellos: La mirada Institucional	
3.1. – El gobierno frente al cine.....	99
3.1.1. – Dirección General de Radio Televisión y Cinematografía de SEGOB.....	100
3.1.2. –Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA).....	103
3.2. - Imcine	105
3.2.1. – Foprocine	110
3.2.2. - Fidecine.....	115
3.3. - Cineteca Nacional.....	120
3.4. - Dirección General de Cinematografía UNAM y Filmoteca.....	124

3.5. - Escuelas de cine en México.....	130
3.5.1. – Antecedentes.....	131
3.5.2. – Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC).....	132
3.5.3. –Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC).....	136
3.5.4. – Otras escuelas.....	141
3.5.5. – Apoyos para filmar.....	141
3.5.6. – Futuro de las escuelas de cine.....	142
3.6. - Estudios Churubusco Azteca.....	145
3.7. - Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas.....	150
3.7.1. –Premio “Ariel”.....	154
3.8. - Sociedad General de Escritores de México (Sogem).....	159

Capítulo 4. - Los otros: La mirada Empresarial.

4.1. - Empresas productoras.....	167
4.1.1. –Productoras independientes.....	170
4.1.2. –Coproducción.....	172
4.1.3. –Cooperativas.....	174
4.2. - Empresas Distribuidoras.....	179
4.2.1. –Empresas nacionales.....	186
4.3. - Empresas exhibidoras.....	190
4.3.1. –Salas mexicanas independientes.....	192
4.4. - Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica (Canacine).....	197
4.5. - Sindicatos y Servicios.....	204
4.5.1. – Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica de la República Mexicana (STPC).....	205
4.5.2. – Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC).....	209
4.5.3. – Comisión Nacional de Filmaciones- México (CONAFILM).....	212

Capítulo 5. – Nosotros: La mirada del espectador.

5.1: Críticos.....	215
5.2: Público.....	225

Conclusiones	234
Bibliografía	242
Hemerografía	247
Entrevistas	250

Agradecimientos

Agradezco infinitamente a mi madre por ser la luz que ilumina mi camino.

A mis hermanas, por su complicidad en aquellas noches de desvelo en donde vacié las líneas que componen el presente texto.

A Enrique Rodríguez por impulsarme día con día en la realización de este proyecto, Sin su valioso apoyo incondicional y su fe en mí, no sería posible esta tesina.

Así mismo, a mi asesor A Octavio Moreno Ochoa, sus comentarios y correcciones le dieron solidez al presente trabajo.

A Gustavo García, Hugo Chavarría Ramírez y Manuel Aquino, por brindarme su amistad y su absoluto apoyo en la realización de este proyecto.

A Francisco Rodríguez y Melissa Flameng por su confianza en mí y hacer mis momentos amenos durante la búsqueda de información.

Le agradezco a todas y cada una de las personas, miembros de la comunidad cinematográfica, que fueron entrevistadas para la realización de esta tesina. Ellas la dotaron de alma y vida.

Le agradezco finalmente al personal del Centro de Documentación e Información de la Cineteca Nacional, por su valiosa apoyo en la búsqueda de información.

El cine desde su trabajo creador
Hasta su proyección comunicante,
es, ante todo, o puede ser algún día
arte social por excelencia...

Alejandro Galindo.

Introducción

El cine forma parte de los medios de comunicación masiva como la televisión, radio, prensa e Internet, y como tal, aporta información a un público específico mediante un lenguaje que le es propio tras haberse desarrollado a lo largo de los años hasta nuestros días. El cine además de ser considerado no sólo por su manufactura al utilizar elementos plásticos y conceptos intelectuales, el arte de las imágenes inanimadas, también, se le ha catalogado como una industria, ya que genera productos comerciales de entretenimiento con circulación masiva; es, en algunos casos, un arte en el que las búsquedas formales simbólicas articulan imágenes, textos y sonido; es un producto cultural y representativo de las maneras en que conciben su situación y dramatizan sus conflictos grupos, generaciones, naciones y clases, hombres y mujeres.

A lo largo de la historia del cine mexicano se han producido un sin fin de observaciones y opiniones encaminadas a explicar sus triunfos y fracasos, sus momentos de auge, sus crisis y caídas. Dentro de la bibliografía y hemerografía sobre la cinematografía mexicana, contamos con valiosas publicaciones e investigaciones, documentos básicos que son puntos de partida en todo trabajo cinematográfico. Aún así, en todo ese material, no hay un documento donde se encuentre un estudio que nos dé una panorámica actual sobre el escenario del cine nacional, que contemple los puntos de vista, de todos los sectores que intervienen en la cinematografía nacional: creativo, institucional, empresarial y espectador.

Ante esta realidad, germina el presente reportaje de investigación donde se expone, el estado en el que se encuentra la cinematografía nacional a principios de milenio, a través de los puntos de vista de cada uno de los sectores que intervienen en nuestro cine; desde la perspectiva de la actividad que desempeñan dentro del quehacer filmico; abarcando la pre-producción, producción y post-producción; hasta la distribución y exhibición de la película.

Debido a los cambios que conlleva ingresar a una nueva era donde los avances tecnológicos y los cambios culturales, sociales y económicos han ocasionado una nueva visión del mundo, que desde luego se ve reflejado en el cine tanto por las historias que cuenta como por la manera en que se produce, y en la que irremediamente estamos inmersos, este trabajo tomó como punto de partida, para proveerle voz a sus entrañas, los puntos de vista de quienes de alguna

manera, hicieron, participaron o colaboraron en alguna película mexicana que se exhibió comercialmente, durante el 2000 y 2001.

Dada la versatilidad de ideas y sentimientos encontrados, los cuales son la médula básica de este trabajo, se presenta bajo el formato de un reportaje profundo o de investigación y no de otra manera, ya que éste género periodístico, permite, por su naturaleza, investigar, interpretar, describir, realizar entrevistas y por supuesto, tener una participación libre y activa en la narración.

Es importante hacer hincapié que este reportaje no ofrece un análisis cinematográfico ni un recuento exhaustivo de la filmografía de cada uno de las personas que hacen nuestro cine actualmente, si no, únicamente deja constancia, de propia voz de los que intervienen directamente en el quehacer cinematográfico de nuestro país, sobre la situación que vive el cine nacional a principios de milenio y de la realidad en la que se desplazan los sectores que lo conciben.

Todas esas voces que aparecen en el presente trabajo y que le dan vida, fueron producto de una labor periodística exhaustiva donde se realizaron un total de 68 entrevistas, a personas que forman parte de cada uno de los sectores de la cinematografía nacional.

Para llevar a cabo las entrevistas se formularon cuestionarios específicos para cada una de las áreas creativas del quehacer filmico que se tomaron en cuenta en esta investigación, así como para cada rubro de la industria cinematográfica (producción, distribución y exhibición), para cada Institución u Organismo que de alguna manera tiene que ver con el acontecer filmico nacional y para quienes realizan la labor de la crítica cinematográfica.

El 80% de las preguntas de cada cuestionario correspondió a cuestiones referentes a la actividad concreta de cada una de las áreas mencionadas y el 20% se refirió a cuestiones generales sobre la cinematografía nacional.

Una vez formulados los cuestionarios, se procedió a localizar a los entrevistados, sin duda alguna la búsqueda no fue fácil, ya que la mayoría de ellos fueron interceptados en conferencias de prensa, premieres, mesas redondas, actos políticos y demás.

Ahora ¿Qué ocurre con los que no fueron localizados? Pues bien, debido a que no todas las personas tienen la disponibilidad y el tiempo para concertar entrevistas, por múltiples razones, se tomó, entonces alguna declaración o entrevista de algún diario o revista o programa de televisión. Sin embargo esto se hizo hasta el último momento, cuando ya no se tenía otra alternativa.

Cabe recalcar, que al parejo de las entrevistas, se realizó también una investigación documental exhaustiva con el fin de aportar información que refuerza y al mismo tiempo le da cuerpo y alma a este reportaje.

Uno de los méritos de la presente investigación es que, a lo largo de cinco capítulos muestra el enfoque de todos los sectores que intervienen en la cinematografía nacional y un amplio panorama de lo que se entretaje en los haberes del quehacer cinematográfico desde el punto de vista creativo, institucional, industrial y espectador, éste último representado por los críticos cinematográficos y el público, percibido, para este caso en particular, como un ente complejo que por su naturaleza heterogénea, diversa y dispersa, mereció un trato y un estudio especial en comparación con los otros sectores que le dan ser al cine como medio de expresión, ya que realizar un estudio profundo sobre públicos cinematográficos merece la atención de toda una tesis.

Una mirada hacia atrás, título del capítulo uno, expone, a grandes rasgos un panorama del cine nacional desde el punto de vista producción, distribución y exhibición, partiendo de la llamada "Época de oro", hasta llegar a los inicios del nuevo milenio, a través de contundentes pinceladas que plasman los hechos importantes que lo han conducido a la realidad actual.

En el segundo capítulo, 'Ustedes', muestra la mirada del artista o el creador cinematográfico en sus distintas disciplinas, el cual muchas veces es concebido entre el glamour, la marginación, la excentricidad, la incompreensión, las penurias económicas y el genio. Su voz emerge desde el amplio terreno de la creación, para revelarnos su presencia en cada una de las labores del quehacer filmico del país: la dirección, la fotografía, la escritura de guiones, la dirección de arte, la edición, el sonido, la composición musical, la actuación y la producción.

En el tercer capítulo: 'Ellos': la mirada institucional, emerge para mostrarnos el ser y el quehacer de cada una de las instituciones que de alguna manera tienen que ver con la cinematografía nacional.

En el capítulo cuatro, desde el terreno de la industria, se alzan las voces de las empresas productoras, distribuidoras y exhibidoras de cine, así como de la Cámara Nacional de la Industria del Cine y del Videorama, (Canacine), Sindicatos y Servicios, para mostrar la mirada de 'Los otros', los que perciben al cine como un producto comercial generador de ganancias monetarias, más allá de su esencia artística y cultural: la mirada empresarial de la cinematografía nacional.

Finalmente en el quinto y último capítulo: la mirada del espectador, 'Nosotros', representado, en este reportaje, por la crítica cinematográfica y el público; plasma por un lado, la razón y el ser del oficio de la crítica de cine en México visto a través de los ojos de quienes la ejercen. En México, la crítica cinematográfica ha representado un papel importante dentro de nuestra cinematografía nacional, ya que por medio de ella, a través de los medios en que se expresa, hemos podido conocer lo que pasa dentro del quehacer filmico y por tanto participa y colabora para promover una cultura filmica en el país.

Por otro lado, la visión del público se da a partir de investigaciones y estadísticas sobre consumo de cine mexicano que fueron tomados de estudios realizados en tesis, o en publicaciones en medios de comunicación, sobre todo en prensa escrita, y mediante datos que proporcionó Canacine al respecto.

De esta manera, no se realiza un análisis profundo sobre públicos cinematográficos, debido a que para haberlo hecho, se tendría que haber acudido a otras herramientas sociológicas que no se utilizaron para este trabajo de investigación; aquí sólo se expone un panorama general sobre las tendencias de la preferencia del público filmico con relación al cine mexicano exhibido en carteleras comerciales durante los años 2000 y 2001.

'Ustedes', el sector creativo, 'Ellos', el sector institucional, 'Los' otros, el sector empresarial y 'Nosotros', los espectadores, componen la orquesta de voces que le dan forma a esta sinfonía del cine mexicano, para revelarnos, desde las entrañas del quehacer filmico del país, cómo se configuran cada una de sus notas en esta melodía incierta que es la cinematografía nacional.

El presente trabajo periodístico, puede ser tomado como referencia para aquellas personas que se interesen por el estudio del cine mexicano o que simplemente gusten del cine, ya que además de aportar información substancial sobre: Cómo está estructurada la cinematografía nacional actualmente, cuáles son los sectores que la componen, quiénes son los que hacen, participan y colaboran en el quehacer filmico del país a principios de milenio; ofrece información originada de viva voz de quienes integran la comunidad cinematográfica, información que muy pocas veces encontramos en bibliografías sobre el cine mexicano, ya que en su mayoría presentan la problemática del cine con respecto a la historia o a la filmografía. En concreto, esta tesina recaba todas las piezas que componen el rompecabezas de la cinematografía nacional lo arma y a su vez le da alma y voz, es decir, no sólo muestra en un solo documento a todos esos sectores que la integran, sino que de alguna manera, explica, a través de sus voces, su razón de ser dentro de la misma.

El actual cine mexicano está atravesando por un momento de transición donde coadyuva una crisis económica que repercute en todos los aspectos: social político, cultural, etc. y el fortalecimiento de un grupo de cineastas que abogan y luchan por una industria que desfallece y resucita continuamente.

En el proceso social y cultural en el que vivimos, este reportaje tiene un valor muy importante para quienes le apuestan todo al cine en nuestro país, debido a que la información que expone, quizás sirvan, en un futuro, como punto de partida en el diseño de estrategias para la solución y mejoramiento de la cinematografía nacional, que como arte, industria y medio de comunicación masiva tiene que surgir de sus cenizas o afianzarse a las pocas esperanzas que la vida le brinda para poder subsistir en un país como el nuestro, ya que el cine es vital para la configuración de la cultura en México y en cualquier otro país.

Capítulo 1

Momentos del cine mexicano

1.1. Una mirada hacia atrás.

La industria cinematográfica mexicana, vivió grandes momentos de esplendor durante los años treinta y cuarenta, sin embargo, su época de mayor apogeo, en cuanto a la representación de una cinematografía nacional a escala mundial (época de oro 1941-1945) fue justo en pleno conflicto bélico. Favorecido por la coyuntura de la Segunda Guerra Mundial que le ofrecía mercados asegurados, apoyo económico norteamericano y poca competencia, el cine mexicano llegó a ser una de las cuatro industrias más importantes en la economía del país con un Banco Cinematográfico creado el 14 de abril de 1942 por iniciativa del Banco de México y con el respaldo moral del presidente; situación que cambió de manera gradual al término de la guerra, ya que Estados Unidos volvió a la producción de sus películas retirándole el apoyo a la industria mexicana, la cual por falta de planeación, presupuesto y una fuerte competencia Hollywoodense, abarató costos y calidad en aras de los promedios de producción.

Así, a partir de los cincuenta, nuestra industria cinematográfica sigue una trayectoria accidentada y azarosa donde la participación del Estado y las producciones independientes han sido fundamentales para la transformación de una cinematografía que por momentos está a punto de extinguirse o a punto de resurgir de las cenizas que quedaron de aquellos años de auge. A finales de los años cincuenta, la crisis del cine mexicano no era sólo advertible para quienes conocían sus problemas económicos: la delataba el tono mismo del cine cansado, rutinario y vulgar, carente de inventiva e imaginación.¹

Durante el gobierno de Miguel Alemán (1952-1958), con el fin de fortalecer la unión de los productores con las distribuidoras dependientes del Banco Cinematográfico, se instauró un Plan, propuesto por, en ese momento director del mismo, Eduardo Garduño, donde los

¹ GARCÍA Riera Emilio, Breve Historia del cine mexicano: primer siglo. Ediciones Mapa. CONACULTA – Imcine, 1998. página 210.

productores se convirtieron en accionistas mayoritarios de la Distribuidora Películas Nacionales, fundada en 1947 y que operaba en el territorio mexicano; Películas Mexicanas establecida en 1945, que operaba en el resto de Latinoamérica; y una tercera distribuidora, Cimex (Cinematografía Mexicana), que manejaría material del país en todo el mundo, excepto en México.

El plan Garduño que se proponía estimular el buen cine y debía fomentar el surgimiento de nueva figuras, presentó fallas, aunque se consiguió mantener cercano el número anual de película producidas: 101 en 1951, 101 en 1952, 84 en 1953, 121 en 1954 y 91 en 1955.²

En la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) prosperó en los sesenta un importante movimiento de cine clubes y se creó en 1963 la primera escuela de cine en el país, el CUEC (Centro Universitario de Estudios Cinematográficos), dirigido por Manuel González Casanova. De las dos primeras generaciones de estudiantes del CUEC llegaron a dirigir cine de largometraje Jorge Fons, Marcela Fernández Violante, Alfredo Joskowicz, Jaime Humberto Hermosillo, entre otros; quienes más tarde, algunos de ellos debutarían en el cine comercial.

El clima cultural creado por el nuevo cine, las actividades de la UNAM y la Reseña de Festivales Cinematográficos que se celebraba en nuestro país desde 1958, donde se presentaban obras de cineastas extranjeros como Visconti, Fellini, Rossellini, de la "Nueva ola francesa": Resnais, Godard y Truffaut, además del sueco Ingmar Bergman; influyó en un considerable sector de la clase media ilustrada del país y aún en los medios oficiales.³

En 1965 se celebra el Primer Concurso de Cine Experimental de largometraje, convocado un año antes por la sección de Técnicos y manuales del STPC. Era el secretario de esa sección Jorge Durán Chávez. Fueron filmadas para este concurso, 12 películas, de las que tendrían exhibición comercial las cuatro ganadoras.

1968, fue un año difícil para el país, dos sucesos importantes ofrecieron imágenes muy distintas: los juegos Olímpicos celebrados en el país y la matanza de Tlatelolco, hecho culminante de la represión a un masivo movimiento estudiantil, lo cual trajo consigo dos

² Loc. Cit.

³ Loc. Cit.

vertientes en cuanto a la temática del cine nacional: una crítica de extrema izquierda en cuanto a los sucesos de Tlatelolco y algunos trabajos relacionados con las Olimpiadas. Por otro lado, las acciones de la Operadora de Teatro y de la Cadena de Oro fueron traspasadas del Banco Nacional Hipotecario de Servicios y Obras Públicas al Banco Nacional Cinematográfico.

Por su lado, la dirección General de Cinematografía, a cargo de Mario Moya Palencia, hizo más permisiva la censura.

En 1969 fue formado un grupo llamado cine independiente por los directores Arturo Ripstein y Felipe Cazals, el editor Rafael Castanedo, el escritor español Pedro E. Miret y el crítico y guionista Tomás Pérez Turrent.

En el sexenio de Luis Echeverría la cinematografía mexicana fue casi por completo estatizada y asumió, en una forma mayoritaria, la responsabilidad de mantener en funcionamiento el aparato industrial del cine nacional. Con Rodolfo Echeverría, al frente del Banco Nacional Cinematográfico, se fundan tres compañías productoras: Conacine, Conacine I y II y se fomentan los trabajos de empresas nuevas. Además para fortalecer la base cultural del cine se re-construye la Academia de Ciencias y Artes Cinematográficas encargada de dar los premios "Arieles" a lo mejor de la cinematografía nacional, se logra echar a andar el proyecto de crear una Cineteca Nacional que resguarde la memoria filmica de nuestro país e inicia operaciones el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC) en 1975.⁴

En ese tiempo se vive otro auge, con un cine diametralmente distinto al común de la iniciativa privada convencional, surgen nuevos directores que expresan su visión a través de sus filmes y quienes habían ya formado un grupo, cintas como *Canoa* (1975, Felipe Cazals), *El Castillo de la pureza* (1973, Arturo Ripstein) o *La pasión según Berenice* (1976, Jaime Humberto Hermosillo) recorren festivales y logran re-interesar a la clase media mexicana, merced en parte al apoyo que reciben en la exhibición y especialmente en la producción y distribución de filmes.

Pero cuando se llega a este punto donde el cine mexicano está pasando por buenos momentos, se inicia en los años siguientes otro largo proceso, en sentido inverso, que dura hasta principios de milenio.

⁴ Ibid. Página 216.

Con José López Portillo, comienzan los intentos por desmontar el aparato estatal del cine: desaparece Conacite I y el Banco Nacional Cinematográfico deja de funcionar en la práctica. La ejecutoria desastrosa de la recién creada Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía, a cargo de Margarita López Portillo y dependiente de la Secretaría de Gobernación, pone su rúbrica con la trágica destrucción de las instalaciones de la Cineteca Nacional.⁵

Durante el gobierno de Miguel de la Madrid se re-inaugura la Cineteca Nacional con nueva sede y se crea en marzo de 1983, el Instituto Mexicano de Cinematografía (Imcine), por decreto presidencial, donde el realizador Alberto Isaac es nombrado director del mismo.

A lo largo de ese régimen, las tendencias con respecto al cine se hicieron claras, cierra operaciones Conacine, cuyas funciones de apoyo a la producción cinematográfica pasan a Imcine, que inicia un plan de co-producciones con distintas entidades y empresas.

La historia de los últimos 10 años del cine en México es como la de muchas otras industrias que no son consideradas estratégicas en el país. Durante ese lapso, la industria filmica nacional fue desmantelada después de años de un proceso de declive que en 1993, durante el gobierno de Carlos Salinas de Gortari, culminó con la venta de la exhibidora estatal Compañía Operadora de Teatros S.A. (COTSA), la reducción de los estudios Churubusco y la liquidación, dos y tres años antes, de las quebradas empresas distribuidoras Continental de Películas, Nuevas Distribuidoras de Películas y Películas Mexicanas.

El cine se había quedado sin el cobijo del Estado, que había gozado desde que el gobierno de Luis Echeverría decidió tomar por completo el control del cine, imposibilitado para continuar como el principal inversionista, por lo que pasó a ser sólo intermediario y co-productor. La paralización fue evidente.⁶

Además, según la Ley Federal de Cinematografía, expedida el 29 de diciembre de 1992, el porcentaje de pantalla para las producciones nacionales debía descender del 50 al 10% a partir

⁵ *Intermedios* No. 34, Diciembre de 1992 pp 65.

⁶ *Revista Mexicana de Comunicación*, No 56. Oct. – Dic. 1998, "Sombras y (pocas) luces de cine en nuestro país", Estrada, Marién.

de 1998. Anteriormente, el cine mexicano apenas alcanzaba a cubrir el 30%. Esta medida, según el crítico e investigador José Felipe Coria, provocó la desbandada de productores privados: "Entre 1990 y 1991 se desplomó la producción en un 75%".⁷

La política neoliberal en materia de cultura de acuerdo con los lineamientos del TLC ha dejado para el cine, durante el sexenio de Ernesto Zedillo, secuelas que, entre otras cosas generaron nuevas formas de sobrevivencia, como al apostar a producciones del CUEC o el CCC realizadas bajo el amparo del Imcine en condiciones de paupérrimos presupuestos y a la producción de una gran gama de cortometrajes independientes, costeados por los propios realizadores, que ante una gran falta de apoyo y un bajo presupuesto económico, apostaron por este formato con la finalidad realizar cine en nuestro país.

Por su parte el gobierno federal, en 1997, aportó, por iniciativa propia, 135 millones de pesos para el Fondo de Producción Cinematográfica (Foprocine), instrumento de apoyo que respondió a la demanda de algunos cineastas, sin embargo, en mayo de 1999 se interrumpieron los flujos económicos. Varias películas sufrieron retrasos para su producción por la retención de recursos. La liberación de la industria cinematográfica alcanzó su formalización legal con la nueva Ley Federal de Cinematografía, cuyo proyecto fue enviado por Carlos Salinas de Gortari el 19 de noviembre de 1992 y la cual fue aprobada, prácticamente sin discusión y con la ausencia del PRD, el 14 de diciembre de 1992 por la Cámara de Senadores y, con la oposición del mismo partido, el 22 de diciembre por la de Diputados.⁸

Integrantes de la comunidad cinematográfica y de la oposición criticaron la nueva legislación "por fomentar y fortalecer los monopolios y abrir el mercado nacional al cine extranjero".⁹ Mientras la legislación anterior establecía como obligación el que las salas cinematográficas dedicaran el 50% de su tiempo de pantalla a producciones nacionales, la nueva disposición preveía una disminución paulatina al 20% hasta alcanzar el 10% en 1997.¹⁰

Alejados también los capitales privados, la producción nacional tocó fondo en 1998. De 150 películas que se habían hecho por año durante la época de oro del cine nacional. Ahora la cifra

⁷ Loc. Cit.

⁸ Estudios Cinematográficos, No 14 Otc-Dic 1998, "Lágrimas y Risas: La ley Federal de Cinematografía de 1992", Marcela Fernández Violante.

⁹ Estrada, Marién. Loc Cit.

¹⁰ Milenio 24 de julio del 2000, "Un sexenio de cine mexicano", Estrada, Marién.

se reducía a 12 películas, el número, más bajo de la historia, según muchos estudiosos del cine, seis con ayuda del Estado, dos filmados por Televisine (que un año más tarde desaparecería), una coproducción y tres filmes independientes.

La precaria situación que impedía la realización de filmes nacionales en el país, hizo que realizadores como Alfonso Arau, Alfonso Cuarón, Guillermo del Toro y Luis Mandoki se fueran a filmar a Estados Unidos.

Tras el "error" de diciembre los costos de los insumos filmicos se dispararon. Sin embargo el área de la exhibición en México, al contrario de la producción, se vio incrementada. La llegada de Cinemark, Cinemex y General Cinema regresó a la clase media a las salas cinematográficas, lo que repercutió en contenidos y géneros. El cine había abandonado a la clase trabajadora y su escaso poder adquisitivo incapaz de costear boletos de 20 y 30 pesos.¹¹

En abril de 1996, la Cineteca Nacional, creada en 1974 para preservar y promover la memoria cinematográfica de México, pasó a depender directamente de la Secretaría de Educación Pública.

El hecho de mayor trascendencia durante 1997 fue el otorgamiento, por parte del gobierno federal, de 135 millones de pesos para el Fondo de Producción Cinematográfica, Foprocine, creado en este año como un instrumento de apoyo a la producción de cine nacional, que respondió a la demanda de cineastas de materializar acciones que favorecieran y articularan la reactivación del cine mexicano.

Por otro lado, fue aplazada la aprobación de las reformas a la Ley de Cinematografía y su respectivo reglamento por parte de la Cámara de Diputados. Un día después de que el Presidente Zedillo entregara 100 millones de pesos más a los 35 con los que ya contaba el Fondo.

A principios de septiembre de 1998, la administración de Eduardo Amerena, al frente del IMCINE, concretó la reestructuración de la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas, que consiguió autonomía tanto del Instituto como de las diversas

¹¹ Idem.

asociaciones y sindicatos filmicos, y quedó constituida por 14 personas físicas del medio cinematográfico, quienes serían las encargadas de premiar a lo mejor del cine nacional.

Finalmente, el 13 de diciembre de 1998 fue aprobada la iniciativa de ley de Cinematografía que entre algunos de sus artículos destacan la creación de un fideicomiso de apoyo a la producción cinematográfica, Fidecine, para financiar la creación del cine estatal y la asignación del 10% en pantalla para el cine nacional, siempre y cuando no se contravenga lo dispuesto en los tratados de Comercio Internacional firmados por México con otros países. Cada película nacional debe permanecer en cartelera por lo menos una semana.¹²

1.2. - Hacia un nuevo milenio.

El 2000 fue un año insólito para el cine mexicano. El último año de gobierno de Ernesto Zedillo trajo recortes pero también un significativo aumento en la producción estatal y privada, de 22 películas en 1999, a 27 en el 2000.

Tiempo de elecciones en donde se agudizó el desinterés del gobierno mexicano por la cultura: después de dos años de haberse aprobado la Ley Federal de Cinematografía (LFC), su Reglamento brilló por su ausencia y el Artículo 8 de la LFC, referente a la prohibición del doblaje, fue declarado inconstitucional por la Suprema Corte de Justicia de la Nación.

"El cierre de las salas en el interior de la República contrastó con el interés del público que continuó viendo cine mexicano para reconquistarse una pequeña parte de la cartelera que la cinematografía nacional perdió después de la llamada *Época de Oro*. El avance se patentiza en que cinco de los 18 estrenos de cintas hechas en México entraron en el listado de los 20 filmes más vistos del año".¹³

Durante el 2000, la producción volvió a repuntar, se realizaron 27 largometrajes mexicanos, cinco más que en 1999, aunque no todas filmadas en territorio nacional, y cuatro extranjeras.

¹² El Universal, 14 de diciembre de 1998, sección espectáculos

¹³ Estrada, Marién, Loc. Cit.

Se estrenaron 17 películas mexicanas, de las cuales La Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica y del Videograma (Canacine) reportó que *Amores Perros* recaudó en taquilla \$95 millones y más de 3 millones de espectadores; *Todo el Poder* y *La Segunda Noche* alrededor de los \$70 millones. *La Ley de Herodes* alcanzó \$40 millones, *Crónica de un Desayuno* recaudó unos \$12 millones, cifras a nivel República Mexicana.

Sin duda la cinta fenómeno de ese año fue, *Amores perros*, del publicista Alejandro González Iñárritu, pocos filmes logran cautivar tanto a la crítica como al público. Estrenada en junio, tres millones de espectadores, que pagaron 95 millones de pesos en el país por verla, coincidieron con duros críticos que aunque señalaban disparidad en las tres historias, la consideraron "intensa, honesta, propositiva". Veinticinco premios internacionales, para la película, el director, la fotografía y el guión, y el segundo lugar del listado general de taquilla para su ópera prima, hicieron que González Iñárritu ingresara al cine de manera más que afortunada.

Con la cinta, Altavista Films, la productora hermana de la empresa de espectáculos OCESA, se consolidó como opción para directores jóvenes y como realizadora de éxitos taquilleros, a sólo un año de creada.

Y aprovechando el renovado interés del público mexicano por el cine nacional, después de su experiencia como productores asociados de la película *Sexo, pudor y lágrimas*, Grupo Argos, creador de las populares telenovelas *Nada personal* o *Mirada de mujer*, anunció el establecimiento de Argos Cine, que a partir del año 2000, divulgó realizaría cinco películas, algunas en alianza con Televisa y otras con Titán Producciones; con realizadores como Jorge Fons, Luis Mandoki y Nicolás Echevarría al frente de los filmes.

Por otro lado, el desarrollo tecnológico ha avanzado de tal forma que el cine, como industria, ha ido transformando sus herramientas tanto en los campos del sonido, de la edición y de la imagen. En el terreno del sonido, la entrada de los formatos Dolby Stereo y THX le han dado al cine una dimensión sonora rica en posibilidades. La edición tradicional dio un vuelco sorprendente con la llegada de los sistemas no lineales. Las posibilidades se expandieron y la manipulación de la imagen y el sonido ahora tienen límites inherentes a sus usuarios, desde luego, detrás de todo esto, está la computadora.

En este sentido, las empresas fabricantes de negativo se dieron la tarea de mejorar la película: se volvió más sensible, los colores se hicieron más brillantes, o menos, a consideración del fotógrafo, la producción de cuadro se modificó, en los laboratorios se les dieron nuevos tratamientos, se ocupó cada uno de los milímetros del fotograma para insertarle el sonido y como consecuencia de esto, sus costos se elevaron y las posibilidades de filmar descendieron...

Ante este panorama, el cine digital vino a ser una alternativa viable y económica para acceder a la producción de películas, debido a sus bajos costos y a la fácil manipulación de la cámara de video al permitir la realización de varias tomas sin tener que desperdiciar cinta. Arturo Ripstein es uno de los pocos directores mexicanos que se aventuró a realizar durante el 2000, su primera película en este formato, *La Perdición de los hombres*, misma que se estrenó comercialmente al año siguiente.

En noviembre, después de su sorpresivo nombramiento como presidenta del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Sari Bermúdez aseguró al periódico 'La Jornada' que el presidente Vicente Fox daría una sorpresa relativa al Reglamento a la Ley, el día de su toma de posesión. Desde luego se esperaba que Fox anunciara la aprobación de la ordenanza. Pero eso nunca ocurrió. Después se dijo que lo del Reglamento era un asunto que había que analizar para su aceptación.

En diciembre, la renovación de la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas fue duramente cuestionada por cineastas como Arturo Ripstein y Gabriel Retes por considerarla un Organismo sujeto a "favoritismo". Y es que en 1999, la nueva Academia, a la cual Ripstein renunció a los pocos días de conformada, además de ignorarlo en dirección, designó como mejor película a *Bajo california... El límite del tiempo*, la ópera prima de Carlos Bolado. *El evangelio de las maravillas* sólo alcanzó un 'Ariel' de consolación en co-actuación femenina para la veterana Katy Jurado.

La revista *Milenio*, en un reportaje con diez de los críticos cinematográficos mexicanos más destacados, eligió las diez mejores películas del sexenio de Ernesto Zedillo. Lo más destacable: el triunfo arrollador de *Bajo California... El límite del tiempo*, en las preferencias de este grupo. Luego de la cinta de Carlos Bolado, *La ley de Herodes* ocupó el segundo lugar, seguida de *Amores perros* y *Del olvido al no me acuerdo*, de Juan Carlos Rulfo.

Durante el 2001 y con la entrada de un gobierno de oposición, la situación del cine mexicano no cambió mucho a pesar del estreno de 19 películas nacionales, que en conjunto alcanzaron los 300 millones de pesos recaudados en taquilla y una asistencia superior a las 10 millones de personas, según cifras proporcionadas por CANACINE, además de varios premios internacionales.

Después de muchos altibajos, el 29 de marzo, el presidente Vicente Fox firmó el Reglamento de la Ley Federal de Cinematografía, aprobada en diciembre de 1998, el cual regirá la promoción de la producción, distribución, comercialización y exhibición de películas mexicanas y la creación de un Fondo de Inversión de estímulos al cine (Fidecine).

De acuerdo con el punto de vista de algunos directores y productores de cine nacional, publicado por el diario reforma el 4 de enero del 2001, la industria cinematográfica mexicana no se había recuperado hasta ese momento, debido a que no se habían otorgado aún estímulos por parte del gobierno para la realización de películas; aunado a esto, que tampoco se había activado el Fondo de Inversión de Estímulos al Cine (Fidecine) que según la nueva Ley de Cinematografía, debería de estar funcionando, desde mayo del 2001; sin embargo, debido a retrasos con el presupuesto admitido para el gasto del gobierno federal, aún no se designaban los 100 millones de pesos con los que debería contar el fondo. El ambiente era de un gran descontento dentro de la comunidad cinematográfica.¹⁴

Finalmente, en el marco de la presentación del programa nacional de Cultura 2001-2006, Sari Bermúdez, presidenta del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes dio a conocer la suma con la que debería de empezar a operar el Fidecine, la cual consistió en 70 millones de pesos, con ellos, apuntó la presidenta del CONACULTA, "se esperaba iniciar la reactivación de la industria filmica nacional"¹⁵.

Cabe destacar, que de acuerdo con la Ley Federal de cinematografía, en su Artículo 34, el Gobierno Federal deberá destinar anualmente una cantidad establecida en el presupuesto de egresos, que se aprueba en diciembre de cada año. Al respecto, el Plan Nacional de Desarrollo

¹⁴ Proceso, 1284, 10 de junio del 2001.

¹⁵ Canacine en acción, boletín Informativo, Toma 87, Agosto-Septiembre 2001.

prevé que para el último año del sexenio del presidente Vicente Fox, deberán de producirse 60 películas al año, entre las realizadas por el Fidecine y Foprocine.

En el área de exhibición, se incrementó el número de pantallas en toda la República con 2,612, casi 300 más que en 1999. En el Distrito Federal se concentra alrededor del 50% del público que va al cine, según información de Canacine. De acuerdo a la institución, la película mexicana con mejor recaudación en taquilla, durante al 2001, fue *Y tu mamá también* de Alfonso Cuarón.

Por otro lado, a las labores de la distribución comercial del cine mexicano se han sumado las grandes distribuidoras estadounidenses, como la 20th Century Fox y Buena Vista Columbia Tri Star, que han visto al cine nacional como un producto filmico de calidad digno de ser explotado, suceso que ha confirmado, el potencial económico de la producción de películas mexicanas.

El actual cine mexicano está atravesando por un momento de transición donde coadyuva una crisis económica la cual repercute en todos los aspectos: social, político, cultural, etc. Y el fortalecimiento de un grupo de cineastas (abarcando a todos aquellos que hacen, participan y colaboran con el cine nacional), Instituciones e Iniciativa privada que abogan y luchan por una industria que desfallece y resucita continuamente.

Capítulo 2

La mirada creativa

“Rodar una película es darse a la tarea de domar una bestia salvaje que es difícil de manejar y sumamente valiosa; necesitas una mente lúcida, meticulosidad, hacer difíciles y precisos cálculos. Añádase a esto un temperamento que siempre esté ecuaníme y una paciencia fuera de este mundo.”

Ingrida Bergman

“El trabajo del realizador cinematográfico es contar con unas personas la vida de unas personas, y eso es lo que hace conmovedor el experimento del cine, y eso es lo que te hace jugar el gran juego del realizador que es, en principio, jugar a ser Dios, a inventar el mundo...”

Benjamin Cass

2.1. - El corazón, el espíritu, el ingenio: Los realizadores.

Desde el nacimiento de la idea hasta la película ya terminada se vive una aventura, y cada cinta puede contar su propia historia, puesto que ha seguido un proceso que se llama realización cinematográfica.

Al responsable de este proceso, quien suele ser el director, se le conoce también con el título de realizador cinematográfico, debido a que en pocas palabras es el autor de la película. De sus cualidades y de su trabajo depende la calidad del film. La ley Federal de Derechos de Autor, vigente en nuestro país, considera como creador de una película la figura del Director-realizador.

Estudios Cinematográficos. No. 10. Octubre – Diciembre 1997. ¿Qué es la realización cinematográfica? Página 20.

Guionista, documentalista y director de cine, teatro, ópera y televisión. En su filmografía se cuentan: *Yo no lo sé de cierto*, *Lo supongo...* (1981), *De muerte natural* (1984) y *Crónica de un desayuno* (2000). Cita tomada de Estudios Cinematográficos, No. 22. Enero – mayo, 2002, pp. 46.

"El realizador, es como su nombre lo dice, realiza la película, el director tiene que ver más con el sistema norteamericano, donde el productor es el que impone todas las condiciones, y al director lo contratan para hacerlo filmar un guión, y su trabajo termina cuando finaliza el rodaje. En el cine norteamericano el director se convierte en un señor que filma un guión que le dan y ya. Sin embargo el realizador está presente en todo el proceso cinematográfico, es por lo general el creador del proyecto filmico, y dentro de la figura de realizador entra el término de director".¹

El cine es una labor de equipo y por tanto la realización de una película no es un trabajo fácil ya que requiere de coordinación de esfuerzos hacia la revelación de mundos personales y el realizador es quien debe controlar esa marea de ideas que fluyen durante la producción ya que es el responsable del producto final. Específicamente, en el momento del rodaje, al realizador le corresponde dirigir a los actores, establecer la puesta en escena, marcar los movimientos de la cámara y sus emplazamientos, así como determinar la duración de las tomas. Y después del rodaje supervisará los procesos de la post-producción que corresponde al armado final del material ya filmado.

En resumen, y en teoría, a veces, todo lo que aparece en pantalla es coordinado por el director. Por ello es un trabajo que requiere el don de mando de un general de división, la perspicacia de un terapeuta de grupo y la habilidad manipuladora de un político. Si encima de tales atributos el director posee una visión y estilos propios, estaremos en presencia de un artista.²

La función del realizador cinematográfico comprende el guiar a los actores, la cine-fotografía, la grabación de sonido, la dirección artística, la música, la edición y la mezcla del sonido. Aún cuando se les pueda pensar como profesiones diferentes, yo no las veo como independientes entre sí. Las veo todas mezclándose bajo el título de "dirección"³

La labor de un director, afirma Oscar Blancarte, realizador del film *Entre la tarde y la noche*, "es como la de un director de orquesta, todo mundo toca un instrumento, él no toca nada, pero logra la armonía, la sonoridad, el mundo de la música".⁴

¹ Sergio Olhovich, realizador cinematográfico. Entrevista personal, 15 de mayo del 2002

² García Tsao, Leonardo. *Cómo acercarse a... el cine*. CONACULTA y Editorial Limusa. Sexta edición, México, 2001. página 8.

³ Akira Kurosawa. Algunas notas al azar sobre realización. *Estudios Cinematográficos* No. 10 octubre – diciembre 1997.

⁴ Entrevista personal, Julio del 2002.

En los años cincuenta surge en Francia una teoría cinematográfica llamada "*política de autor*", la cual afirma que un verdadero director de cine deberá de tener un estilo propio tan personal e identificable como su letra. El director – autor, imprimirá su sello aún a los proyectos que le son ajenos... Desde el auge de la política del autor, cada vez se hizo más común que el director se volviera la estrella y adquiriera el nombre de realizador. Así el público empezó a asistir al cine atraído no por el nombre del actor sino por el de un director.⁵

Nuestro país no fue ajeno a esta nueva "política de autor" y gracias a esta nueva teoría se han reconocido las figuras de muchos cineastas tanto de la llamada "Época de oro" hasta nuestros días, ya que existen realizadores mexicanos que han estampado su sello propio en sus trabajos filmicos, como el caso de Arturo Ripstein, por mencionar alguno, debido a que en todas sus películas maneja un estilo particular que lo caracteriza.

En México, dadas las circunstancias actuales en las que se filma una película, por lo general es el director quien se encarga de toda la realización de la misma y por consiguiente se convierte en su autor total, aunque hayan participado un gran número de personas en la producción. Es así, por la que la mayoría de los directores mexicanos se consideran, más que directores de cine, realizadores cinematográficos.

Formación Profesional.

En México como en todo el mundo, el oficio cinematográfico se afinó con la práctica. Tiempo después al consolidarse el cine como un medio de expresión con un lenguaje propio, se establecieron teorías cinematográficas que llevaron al estudio de este fenómeno filmico y por consiguiente, la institución de Escuelas que formara profesionales del quehacer cinematográfico en todas sus áreas.

El cine es un oficio que se aprende con la práctica y se sustenta con el talento. En nuestro país existen dos caminos para convertirse en cineasta: uno, aprender trabajando y dos, ingresar a una escuela de cine. "Mediante el primer camino, empiezas barriendo el foro, y ahí es muy difícil a que llegues a ser director un día, y la escuela lo que sí te da, además de película para

⁵ Garcia Tsao, Leonardo. Loc. Cit.

desperdiciar, para hacer tu ejercicio, es acceder a la práctica de la realización cinematográfica. La escuela te da una perspectiva y un marco tanto teórico como artístico, que no te daría nada más trabajando de 'staff'. Soy un convencido de que las escuelas de cine sirven, sin embargo son escuelas que producen desempleados".⁶

En los años 70 para hacer una película como director era complicado, los gremios estaban cerrados al igual que los sindicatos y era muy difícil, casi imposible que le permitieran filmar a directores nuevos. Hoy en día, una persona puede realizar una película, lo puede hacer, siempre y cuando pague las cuotas de desplazamientos correspondiente a cualquiera de los sindicatos existentes.

Debutar actualmente como director, como realizador en el cine mexicano es una situación muy particular, en principio porque no es común encontrar a menores de 30 años que hayan dirigido un largometraje en 35 milímetros en México, cosa que en Estados Unidos y en otros países sí sucede. "Para dirigir en México un largometraje de 35 milímetros se debe de tener una experiencia muy amplia y haber tocado muchísimas puertas y haber hecho una cantidad de cosas antes, para que alguien diga: bueno si tal vez puedas hacer un largometraje. Que uno haya hecho un sin fin de cosas no asegura que uno pueda filmar. Nadie le apuesta en México a un cineasta joven que no tenga algo sólido detrás, no va a ser un largometraje, claro está, pero tiene que tener algo sólido, llámese video-clip, cortometraje o novela".⁷ En nuestro país se ha dado en éstos últimos años un fenómeno interesante: los directores debutantes de este nuevo siglo que inicia, prácticamente todos salieron de las escuelas de cine, si no son del CCC o el CUEC, son de la Ibero o de escuelas extranjeras de cine.

Una de las puertas que están abriendo el acceso a realizar largometrajes en 35 mm. son las escuelas de cine. Estudiar en el CCC o en el CUEC permite actualmente a sus egresados acceder a filmar un largometraje. "Estudiar en una escuela de cine facilita de alguna manera las cosas porque da una práctica previa, genera ciertos productos previos que son finalmente currículo y carta de presentación, pero el estudiar en una escuela de cine no asegura nada. La

⁶ Salvador Aguirre, Entrevista personal, abril del 2002.

⁷ Oscar Urrutia, realizador cinematográfico y jefe del área de producción del CUEC. Entrevista personal, marzo del 2002.

escuela de cine forma cineastas, técnicos y creativos, pero una escuela de cine no puede asegurar que una persona dirija un largometraje".⁸

Sin embargo, para el joven director Leopoldo Laborde *Sin destino* (1999), quien a través de esfuerzos completamente independientes del financiamiento gubernamental y sin apoyo de ninguna escuela, ha logrado plasmar en celuloide, desde muy corta edad, varias historias; "el panorama es desolador, una persona que ya pasó por el 35 mm, no puede levantar la siguiente película."⁹

Argumento sustentado por el crítico de cine y catedrático del CUEC, Jorge Ayala Blanco, al afirmar que la política "de dar cuerda a jóvenes cineastas para luego abandonarlos" es la gran crueldad del Imcine, debido que en ella encontraron la mejor forma de acabar con el cine mexicano dado que en este país sólo es posible filmar óperas primas.¹⁰

Y haciendo un recuento de los realizadores que han debutado en estos últimos años, en efecto, nos daremos cuenta que la gran mayoría que filmó su ópera prima, no ha podido hacer otra película en nuestro país, como los casos de Oscar Urrutia, *Rito terminal*, Salvador Aguirre, *De ida y vuelta*, Alejandro González Iñárritu, *Amores perros*, Gerardo Tort, *De la calle*; por mencionar algunos.

"En México resulta más fácil hacer la primera película que la segunda. Y todavía es más difícil cuando tu primera cinta tiene éxito, porque entonces se sientan a ver cómo vas a superar ese éxito y eso ocasiona en muchos una parálisis. En mi caso particular yo concibo esto del cine como una carrera de largo plazo, de resistencia. Por eso soy muy auto-crítico e intento aprender de mis experiencias. Lo mejor que nos puede suceder es que nuestra nueva película sea mejor que las anteriores, para que así no se genere una frustración".¹¹

En otro sentido, los egresados de las escuelas, un poco por su formación que está orientada, por lo general a la expresión personal y a la expresión artística, tienen una tendencia a buscar proyectos personales, buscar proyectos en los cuales puedan expresar una visión particular, personal. Desde esta perspectiva, la manera de acercarse va a ser totalmente diferente a la

⁸ Ibid.

⁹ Entrevista personal, marzo del 2002.

¹⁰ Entrevista personal, Abril del 2002.

¹¹ Luis Estrada, realizador cinematográfico la Ley de Herodes, entre otras. Entrevista personal, 11 de junio del 2002.

manera de acercarse a otro proyecto si es por encargo o por sus características comerciales. "Los jóvenes cineastas que hemos debutado en estos últimos años tenemos una afinidad en el sentido de que estamos buscando propuestas personales, una forma de utilizar el cine como una expresión personal donde apostemos al proyecto en el sentido de que es parte nuestra como una extensión de nuestra visión de las cosas".¹²

Por otro lado, la carencia de producción constante de películas, para Oscar Blancarte, ha ocasionado una falta de madurez y profesionalización que da el oficio de realizador en su práctica permanente. "Si tu vez los directores mexicanos, somos directores de una o dos películas, tres, ya cuando hay alguien que hizo 4 películas, pues ya es un veterano. Fernando Sariñana últimamente ha producido mucho desde *Hasta morir*, *Todo el poder*, *el segundo Aire* y *Ciudades oscuras*, Ahora hizo la quinta, *Amar te duele*, pero es un caso excepcional. Se pierde algo la profesionalización cuando hay mucha distancia entre una película y otra, aún cuando a veces hacemos comerciales u otras cosas".¹³

El precio de ser cineasta.

Por lo general en México, dado la poca producción de películas, y considerando que el tiempo promedio para levantar un proyecto cinematográfico es de tres a cuatro años, la mayoría de los realizadores cinematográficos no viven del cine, es decir, necesitan de otra actividad que les deje dinero para vivir. " El cine no da para ganar dinero. Si lo que ganas en una película lo desglosas y los distribuyes a lo largo de los dos o tres años que te llevas en hacer un largometraje, creo que acabas ganando salario mínimo o menos. Por eso el director requiere otra actividad que le permita estar en el cine. Las películas obligan a que el director les dedique tiempo. Desde que vislumbra el proyecto, lo organizas, lo escribes (lo das a escribir o lo co-escribes con alguien), luego te dedicas a buscar productor y financiamiento, después lo realizas y post-produces hasta terminarlo, se va mucho tiempo."¹⁴ De ahí que cineastas nuevos y consagrados tengan que emplearse en comerciales, campañas publicitarias, telenovelas y documentales para tener ingresos económicos que les permitan vivir holgadamente.

¹² Oscar Urrutia. Loc. Cit.

¹³ Entrevista personal, julio del 2002.

¹⁴ Jorge Fons, realizador de *El callejón de los milagros* y *Rojo amanecer*. Presidente de la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas hasta julio del 2002. Entrevista Personal. mayo 2002.

Los números no mienten: en la industria nacional el salario de un director por un largometraje comercial oscila entre los 90 mil y 150 mil pesos.

Sin embargo, debe de tomarse en cuenta que el pago equivale a aproximadamente 12 meses de trabajo previo al rodaje (acabado de guión, preproducción, búsqueda de locaciones, etc.) para después sumar de cuatro a ocho semanas de filmación y de seis meses a un año y medio de postproducción (montaje de sonido, música, efectos y corrección de color).

A eso hay que agregar que desde 1998 a la fecha se han filmado 58 películas, es decir, 12 filmes anuales en promedio, en un mercado laboral donde cientos de egresados de escuelas de cine esperan una oportunidad para debutar.¹⁵

Ante esta situación, directores optan por emplearse en comerciales de compañías líderes en su ramo, como es el caso de Carlos Carrera, quien con su corto animado *El Héroe* ganó la 'Palma de Oro' del Festival de Cannes, ha aplicado sus conocimientos de animación y cinematografía en campañas publicitarias de Telcel, mientras Alejandro González Iñárritu, quien ha logrado popularidad mundial con *Amores Perros*, vive de hacer anuncios para compañías de automóviles, bancos y televisoras.

"La gente piensa que uno no hace nada después de hacer una película, pero no es así. No es fácil montar un proyecto de cine, esto es de muy pocos locos. Después de *Cabeza de Vaca* tardé 10 años en levantar otra película (*Vivir Mata*), uno quisiera hacer más, pero no se puede". A través de informaciones de diversas agencias publicitarias se estima que un realizador puede percibir en un día de filmación de un comercial como mínimo 10 mil pesos y como máximo 30 mil.¹⁶

Hay realizadores, como José Luis García Agraz (*Nocaut y Desiertos Mares*), que han dirigido anuncios para la Cámara de Diputados.

"A veces son jornadas de 20 horas, son espantosas, pero a la hora que se nos da el cheque o el dinero, vemos que valió la pena ya que la paga es buena y eso nos da para mantenernos

¹⁵ Los datos se estiman hasta el año 2001.

¹⁶ Reforma, 19 de mayo del 2002.

mientras levantamos un proyecto filmico", indica Salvador Aguirre, director de la cinta *De Ida y Vuelta*, y quien ha trabajado para empresas como 'Coca Cola'.¹⁷

Por otro lado, veteranos directores como Raúl Araiza (*Cascabel*), Julián Pastor (*El Héroe Desconocido*) llevan muchos años haciendo telenovelas, género en el que también Arturo Ripstein ("Dulce Desafío"), Jaime Humberto Hermosillo ("La Calle de las Novias"), Jorge Fons ("*Cara o Cruz!*") y Benjamin Cann ("Pueblo Chico, Infierno Grande" y "La otra", entre otras), Antonio Serrano ("Nada Personal", "La Vida en el Espejo") han encontrado un importante sustento financiero. "Hacer telenovelas es maravilloso en términos económicos tiene además un mínimo común denominador con el cine, que es el plano y la escena".¹⁸ O el caso del realizador Óscar Blancarte, *Entre la tarde y la noche*, quien cobra para dar conferencias sobre este medio de expresión y realiza documentales turísticos. "Yo cobro por dar conferencias creo que es un error pensar que los artistas vivimos de la aventura, es una profesión tan válida como cualquier otra."¹⁹

Sin embargo, a pesar de ser una excepción, hay quién si vive del cine, como el realizador Luis Estrada, que desde los quince años, afirma, vive del cine. "Y para lograrlo he tenido que ser guionista, productor, director, editor, chofer y administrador y ahora con *La Ley de Herodes* soy el distribuidor y el vendedor. Vivo del cine porque he tenido que hacer de todo, difícilmente lo hubiera logrado si sólo fuera director. A veces me dan pena los créditos de mis películas porque aparezco en todos lados, pero así es".²⁰

Así mismo, las pocas oportunidades que hay para filmar una película en nuestro país, debido a la falta de recursos para financiar una película, algunos realizadores y técnicos mexicanos, que de alguna manera han conseguido obtener un lugar importante dentro de la cinematografía del país, se han obligado, por otro lado, a emigrar a Estados Unidos, buscando realizar películas de gran presupuesto en Hollywood, tal es el caso de Luis Mandoki, Alfonso Cuarón, Guillermo del Toro, quienes ya han tenido la oportunidad de realizar algunos trabajos filmicos en la llamada "Meca del cine" y Alejandro González Iñárritu, quien se encuentra en las primeras etapas de un proyecto con el productor Doug Wick (*Gladiator*) y Harrison Ford después de su exitoso ingreso al cine con su filme *Amores Perros*.

¹⁷ Entrevista personal 15 de abril del 2002.

¹⁸ Reforma, sección de espectáculos. 19 de mayo del 2002.

¹⁹ Entrevista personal, julio del 2002.

"No puedo decir que lo que hacemos representa lo que es el cine mexicano, pero de alguna forma estamos haciendo películas ante las pocas oportunidades que hay en México. En cierta manera, estamos desterrados de la comunidad de cineastas mexicanos".²¹

Sin embargo, aunque los canales para vivir del cine en México están cerrados, ante la falta de una industria real, los cineastas siguen en su intento de hacer películas. No importa que tarden años en levantar un proyecto filmico o que la paga del director sea muy baja, lo fundamental, de acuerdo con los que hacen cine, "es saberse cineasta y contar una historia que logre estremecer al público."

El oficio del realizador cinematográfico.

El cine es un arte que también es industria, se necesita dinero, recursos, y conseguir esos recursos es una labor titánica a la que se enfrentan no sólo los productores cinematográficos, sino también los realizadores, debido a que por lo general son éstos los que levantan todo el proyecto filmico, por ser comúnmente de su autoría; así como conseguir a la gente creadora que trabajará en la película. "Todo es tan frágil en el momento en que ya estás a punto de realizarla, siempre estas atando cabos que se te están desamarrando todo el tiempo, y ya cuando finalmente logras poner todo junto en tan poco tiempo, hay tantas presiones y tantas cosas que hacer y dentro de esa fragilidad de la película pueden suceder cosas que no tienes contemplado desde que un actor se te enferma hasta que se te acabe el dinero para la post-producción... Pasan 20 mil cosas y eso afecta a tu producto final, ya que la película se va cargando de la energía que todo el mundo le echó y de acuerdo a ese tipo de energía así resulta el producto final, estás trabajando con algo incontrolable, la energía."²²

Gracias a la necesidad de los cineastas se pueden hacer películas. En México los proyectos los impulsa el realizador y eso para la comunidad cinematográfica es un problema que arrastra la industria de manera tremenda. Es el director, por lo general, el promotor del proyecto, el director, el editor; y hasta en muchos casos también asume el papel del distribuidor. Esto hace

²¹ Entrevista personal 11 de Junio del 2002.

²² Reforma, octubre 20 del 2002.

²³ Ernesto Rimoch, entrevista personal, 7 de junio del 2002.

que sea difícil levantar una industria porque es el director el que está empujando el proyecto todo el tiempo y eso es muy desgastante para la persona que lo hace y no provoca que haya una industria donde participen muchos rubros, como debe de ser. Una industria es una cadena de muchos eslabones donde cada uno tiene un papel fundamental. Sin embargo, al ser el realizador, el que concibe la idea, la ejecuta y la promueve, hace, efectivamente, que sean películas muy personales y por lo regular es difícil que tengan una aceptación masiva al momento de ser exhibidas en pantalla, porque no conciben las películas desde un punto de vista comercial. "En ese sentido no es nada despreciable que sean películas personales porque son productos que de alguna manera aseguran que quien está adentro llevando a cabo el proyecto va a garantizar que el proyecto será bueno, por esa razón yo no creo que esté en desventaja hasta cierto sentido, no es una ventaja comercial, es una ventaja conceptual y de producto".²³

Si hacemos una revisión del *Diccionario de directores*, de Perla Ciuk, la cantidad de directores que están vivos, es un total de 350, es decir, hay más vivos que muertos de los cuales aproximadamente el 5% está filmando actualmente. "A éstos vivos más valdría denominarlos como muertos en vida, zombies que de pronto hacen cine", argumenta Jorge Ayala Blanco. Sin embargo, el estudioso está convencido de que la gente que quiere y merece hacer cine, lo hace, ya sea mediante préstamos financieros, de equipo, en cooperativas o pequeñas empresas productoras. "Y si bien es cierto que con estos esfuerzos aislados es difícil siquiera hablar de la existencia o resurgimiento de la industria, es curioso que la gente siga refiriéndose a "la industria cinematográfica" cuando ésta existió hace 50 años."²⁴

En cuanto a las condiciones en las que se filma una película mexicana no siempre son las favorables, lo cual provoca que se trabaje a jornadas forzadas durante el momento del rodaje "Siempre con presupuestos muy apretados que por lo tanto significa que tienes pocos días de filmación para hacer la película. Las condiciones todavía no son las óptimas. Las películas americanas se hace un minuto, un minuto ½ al día y en las películas mexicanas tienes que hacer entre 3 a 5 minutos al día, entonces eso afecta directamente a la calidad de la película."²⁵

²³ Oscar Urrutia, Loc. Cit.

²⁴ Jorge Ayala Blanco, *El Universal*. 05 de noviembre de 2001 Cultura, página 3.

²⁵ Salvador Aguirre, Loc. Cit.

El compromiso del director es ser el capitán del barco, el que se asegure en que en el barco vayan todos a la misma dirección. Que todos tengan la misma meta y que se dirijan al mismo camino, pero permitiendo que cada una de las personas que creativamente puedan aportar a la película, lo hagan.

"Creo que un director de cine, ahora, debe ser mas que un director de cine, debe ser un director de medios, tanto electrónicos como escénicos, incluyendo al teatro y a la ópera. Un director moderno debe de cubrir todas esas áreas, en primer lugar porque la mayoría de los grandes directores lo hacen. Por lo tanto yo creo que siempre habrá trabajo para los directores, siempre y cuando no se concreten únicamente al área de la realización cinematográfica de largometrajes".²⁶

"Actualmente ya no se puede hablar de director de cine, sino que ya es un director gremial de Videograma, cosa que engloba muchos medios más allá del cine para poder tener trabajo. El director puro de cine es ya como un ser en extinción. Las personas que estén estudiando dirección cinematográfica tiene que ver que no necesariamente o forzosamente va a lograr filmar una película en cine, y si lo hace, a lo mejor es la primera y única... Hay que ver la cartelera para darse cuenta que pocos realizadores tienen una continuidad".²⁷

En resumen, "El director, pobre hijo de puta, la mitad de las veces hoy en día tiene que salir a promover los dólares y las libras, limosnear liras, francos y marcos (-y pesos, claro-), empeñar la casa familiar, las joyas de su esposa y su propio futuro para poder hacer una película. Este proceso de allegarse los recursos lleva inevitablemente de diez a cien veces más tiempo que la hechura de la misma película. Pero el director lo hace porque tiene que hacerlo, ¿quién más lo va a hacer? ¿Quién más ama tanto a la película?"²⁸.

²⁶ Oscar Blancarte, Loc. Cit.

²⁷ Alfredo Egurrola, realizador cinematográfico y secretario general de la sección de directores del STPC. Entrevista personal 8 de abril el 2002.

²⁸ Elia Kazan, realizador cinematográfico, Charla que sostuvo en 1973 con algunos estudiantes de la Universidad de Wesleyan, Connecticut. Estudios Cinematográficos, No. 10, Octubre- diciembre 1997, página 19.

Escribir para cine es:

"La posibilidad de obtener placer sin tener hijos..."

"Como un juego de ajedrez..."

"Ullu vía crucis masoquista..."

"Una frustración"

*Enrique Rentería**

*Xavier Robles***

*Carolina Rivera****

*Tomás Pérez Turrent*****

2.2. - Las ideas y las plumas: Los escritores de cine.

Una película, antes de empezar el rodaje, tiene que estar totalmente escrita y totalmente planeada. Este texto previo en el que se explica toda la acción, es decir todas las imágenes y en que figuran todos los diálogos de la película, es el guión cinematográfico; y, desde luego, detrás de él esta una imaginación prolifera y una pluma que se encargaron de otorgarle vida, el guionista.

El guionista es el encargado de trazar los planos sobre los que se hará la película. "En principio fue la palabra", y así es también en el cine. El guión es el punto de partida y puede derivar de un argumento original (se dará crédito al argumentista), o ser adaptado de algo previamente escrito (una novela, un cuento, una obra de teatro, una tira cómica, otra película... vamos, hasta una canción). El guión debe ser la historia narrada, visualizada, dialogada, con la descripción de personajes y lugares.²⁹

El guionista está desterrado del 'star system'. Su nombre es uno más entre los créditos, casi nunca se le atribuye la autoría de la película aunque en su cerebro se haya gestado la trama y está lejos de alcanzar la fama del director o el actor. "Las películas son de Orson Welles, Luis Buñuel o Fellini; de Greta Garbo, Brigitte Bardot o Robert Redford, pero nunca de un guionista... Supongo que el escaso crédito de este trabajo se debe a que no es como la literatura, un trabajo individual, sino que en él intervienen muchas otras personas; y en segundo lugar, a que se hace, además por gusto, que por dinero."³⁰

²⁹ Profesor de guión cinematográfico en el CUEC y el CCC, Guionista de *Todo el poder*, *Ciudades oscuras*, de Fernando Sariñana. Entrevista personal 05 de abril del 2002.

³⁰ Guionista de cine y actual director del área de guión de Sogem.

³¹ Guionista de *Amar te duele* y Co-guionista de *Todo el poder*, de Fernando Sariñana, II Encuentro de cine mexicano, Cineteca Nacional, 19 de marzo del 2002.

³² Crítico y Guionista cinematográfico. Entrevista personal. 9 de marzo del 2002

²⁹ García Tsao, Leonardo, *Cómo acercarse a... el cine*. CONACULTA, Editorial Limusa, México sexta edición 2001, páginas 17 y 18.

³⁰ José Emilio Pacheco, *El Universal*, 12 de octubre del 2001, Sección Cultural.

Independientemente de las muchas controversias que se han generado, a través de los años, con respecto al hecho de definir al guión cinematográfico como un género literario y al guionista como escritor; un guionista, argumenta, el realizador Armando Casas es más un cineasta que un literato. "Sin lugar a dudas es un escritor, porque escribe, de hecho tiene que saber redactar con gran precisión y pulcritud, pero debe dominar más el conocimiento del lenguaje cinematográfico que los elementos literarios"³¹

En nuestro país, como en todo el mundo, la literatura fue una beta importante que generó las primeras producciones cinematográficas, razón por la cual, el oficio del guionista se fue gestando a través de los años y a través de los escritores y realizadores, que vieron al cine como un medio más para contar sus historias.

Nombres como Mauricio Magdaleno, José Revueltas, Emilio Carballido, José Emilio Pacheco y Vicente Leñero, han dejado sus letras plasmadas en celuloide, y le han legado a nuestro cine un mosaico de historias que narran, de alguna manera, la vida de los mexicanos.

Actualmente, las historias que se cuentan en las películas nacionales, son fruto de la imaginación, no sólo de aquellas plumas que son reconocidas en el ámbito de la literatura, sino también de todas aquellas que de alguna manera se acercan al cine como su único medio de hacer manifiesto sus ideas: realizadores cinematográficos o simplemente guionistas.

Formación profesional.

Independientemente de que hay guionistas que se han formado con la práctica, o bien escritores que han transitado en el mundo de las imágenes fílmicas. En nuestro país, tanto el CUEC como el CCC y la Asociación General de Escritores Mexicanos (Sogem), se han preocupado por formar guionistas, desde la academia. Tal es así, que desde sus aulas de estudio se han generado muchos proyectos cinematográficos que han logrado filmarse en estos últimos años.

³¹ Conferencia del cine al guión y del guión a la novela. XXXII Feria Metropolitana del libro, 9 d e febrero del 2003.

“En el CCC como en el CUEC, no sólo se empeñan en formar directores de cine, sino que también se enfocan a formar técnicos cinematográficos (fotógrafos, editores, sonidistas, etc.) y sobre todo guionistas, ya que de la escritura de un buen guión, depende la realización de una buena película.”³²

Por su parte, la Sogem dentro de su diplomado de Creación literaria, le da una importancia a la enseñanza de la escritura de guiones y ha creado concursos de guiones para de alguna manera fomentar la escritura de los mismos.

Sin embargo los guionistas, más reconocidos de México han surgido por general del campo de las letras o del periodismo, como Vicente Leñero, Tomás Pérez Turrent, Guillermo Arriaga, Xavier Robles y Carlos Cuarón, por mencionar algunos.

El precio de escribir para cine.

Dentro del quehacer cinematográfico, el guionista desempeña un papel protagónico. Sin embargo, son pocos los estímulos y la atención que merecen en nuestro país los escritores que se dedican a este tipo de trabajo.

Como una regla no escrita, en México los guionistas sólo pueden levantar sus trabajos por encargo o haciendo mancuerna creativa con un director o productor, que les asegure llevar su escrito al celuloide. Tales son los casos de Enrique Rentería quien escribe sus guiones en colaboración con el director Fernando Sariñana, José Buil con Maryse Sistach, Paz Alicia Garcíadiego que escribe los guiones para Arturo Ripstein, o el escritor Guillermo Arriaga quien desde la aclamada *Amores perros*, se ha convertido en el guionista de cabecera de Alejandro González Iñárritu.

Asimismo se da el caso, y por lo general es lo más común en nuestro cine, en que el realizador sea también el guionista de la película que filma, como Oscar Blancarte, Felipe Cazals, Ernesto Rimoch y Leopoldo Laborde, por mencionar algunos.

³² Enrique Rentería Loc. Cit.

Sin embargo, para Guillermo Arriaga cada vez son menos los directores-escritores. Se le está dando mucha importancia al papel del escritor. "Te lo puedo decir por la cantidad de ofertas que he tenido de Bélgica, de Suecia, de Suiza de Francia. Soy uno de los afortunados."³³

En México, el costo y la elaboración de un guión no cuenta con un tabulador fijo o un tiempo de elaboración establecido. Un texto cinematográfico puede ser vendido en 80 mil pesos o en 250 mil, pero estas cifras no pueden ser tomadas como un promedio, ya que hay guionistas como el maestro Vicente Leñero o Guillermo Arriaga, que cobran el triple, o por el contrario, hay quienes regalan su trabajo con tal de lograr la filmación. Aunque en Estados Unidos tampoco existen precios fijos para los guiones, que pueden pagarse lo mismo en 25 mil dólares que en un millón (de 232 mil pesos a 9 millones 500 mil pesos aproximadamente) el salario promedio de un guionista, según cifras de "Writers Guild of America", el sindicato de escritores de cine norteamericano, es de 7 mil 500 dólares al mes (69 mil 750 pesos).

El tiempo que tarda un guión en ser escrito también varía, ya que los autores no pueden dedicarse exclusivamente a esa labor.

Por ejemplo, María Amparo Escandón, guionista de *Santitos*, dirigida por Alejandro Springall, recalca que para poder luchar por los derechos de los guionistas, primero se deben de generar las condiciones para que los escritores de cine puedan vivir de su oficio. "Hasta la fecha, los productores y el mundo del cine no han dado el reconocimiento que se merece al oficio del guionista. La paga no da para tener una vida digna. "En México todos los guionistas acaban dando clases, tomando otros trabajos y escribiendo sus guiones por las noches casi como si fuera *hobbie*".³⁴

Los guionistas 'Free lance', precisa Rentería, se colocan bajo el brazo sus historias y las ofrecen a directores o a casas productoras, pero este andar pocas veces obtiene resultados. "Yo propongo guiones que escribí, muy personales, y no avanzan porque no hay un director o un productor que los tome. El guionista está desamparado, si no está aliado con alguien no hay manera de filmar".³⁵

³³ Guillermo Arriaga Jordán, Guionista de la Pelicula *Amores perros* (Alejandro González Iñárritu. 2000) y escritor de la novela "Un dulce olor a muerte". Entrevista personal de noviembre del 2002.

³⁴ Reforma, sección cultural, 9 de mayo del 2001

³⁵ Entrevista personal, 05 de abril del 2002.

Antes de *Todo el poder*, Rentería ya había vendido varios proyectos, hechos en colaboración con guionistas como Beatriz Novaro y Javier Robles, a productoras independientes y al propio Gobierno, pero por una u otra razón no se filmaban.

De acuerdo con Víctor Ugalde, actualmente no se están haciendo carreras cinematográficas y los pocos guionistas que la están haciendo, no corresponden a la potencialidad de un país como México que tiene 100 millones de habitantes y que tuvo una tradición cinematográfica altísima, "pero todavía hay algo peor, y es que actualmente, hay una sobre-oferta de guiones..."³⁶

Esta "sobre-oferta" de guiones se origina, según Enrique Rentería, porque hay guionistas que tienen "la necia idea" de que son guionistas y que están dispuestos a escribir guiones para que alguien los filme, en un mundo en el que casi todos los realizadores son guionistas o sus mujeres son guionistas. "Yo no conozco a ninguno de mi gremio que no tengan tres guiones en el cajón de los recuerdos, todos tienen sus guiones... El sueño de todos los guionistas es que no te dieras abasto, pero con la poca producción pero con la poca producción que hay no es posible..."³⁷

Por otro lado, la carencia de producción constante de películas, para Oscar Blancarte, ha ocasionado una falta de madurez y profesionalización que da el oficio en su práctica permanente. "Si tu vez los directores mexicanos, somos directores de una o dos películas, tres, ya cuando hay alguien que hizo 4 películas, pues ya es un veterano. Yo creo que eso se traduce en que falta oficio y los guionistas no pueden vivir de hacer una película cada 5 años o diez, los directores hacemos comerciales u otras cosas, pero los escritores ¿qué?"³⁸

Los escritores de cine en México, más allá de dedicarse a escribir guiones, (actividad que realizan por necesidad y gusto), encuentran sus fuentes de ingresos ya sea en la escritura de guiones para televisión, o bien en la docencia.

En este sentido, argumenta Víctor Ugalde, "Mientras no haya un libre mercado para las producciones cinematográficas en la Televisión en México, la situación del guionista seguirá

³⁶ II Encuentro de cine mexicano, Cineteca Nacional, 19 de marzo del 20002.

³⁷ Entrevista personal, 05 de abril del 2002.

³⁸ Entrevista personal, julio del 2002.

siendo así, sobre- explotación, 90 cuartillas, y si tienes suerte filmarás una película cada 4 años”.

Sin embargo hay quienes más que guionistas se consideran escritores y de alguna forma han encontrado dentro del mercado de los guiones, su mayor fuente de ingresos. como Guillermo Arriaga, quien actualmente es uno de los guionistas mexicanos más cotizado del momento. “Yo me considero más un escritor que un guionista, porque pienso que un guionista es quien pone su oficio al servicio del director, y yo no hago eso. Yo me considero un escritor que tiene un mundo particular que proponer, y pienso que soy co-creador de la obra. Me considero un escritor de cine y literatura, un narrador, no un guionista de cine. Escribo los guiones con el mismo rigor que pongo en mis novelas”.³⁹

El oficio del guionista.

A veces podemos imaginarnos que los guionistas viven un calvario al momento de escribir sus historias en el sentido de que la imaginación puede escaparse de sus mentes y la inspiración ausentarse de sus vidas, en aquellos momentos en que se impusieron la tarea de escribir un guión cinematográfico.

El verdadero calvario no es escribir el guión porque la mayoría de los escritores lo hace por placer, el calvario empieza cuando el guionista tiene terminado ese guión y no encuentra quien se lo lleve a la pantalla grande, o bien si tiene la suerte de ser tomado por un director o empresa para ser filmado, hacer las correcciones necesarias a ese guión al gusto y necesidades de la producción.

En general, de acuerdo con varios guionistas, cuando un director lee un guión ajeno, lo quiere hacer propio y necesariamente lo modifica. Es casi imposible que un guión se filme tal y como lo escribió el guionista, y es en ese momento en donde el guionista no siempre queda satisfecho.

“Mi experiencia con Sariñana ha sido privilegiada, hemos estado trabajando en conjunto, con otros directores ha sido terrible, el desencuentro de lo que tu escribiste a lo que la gente hace,

si es muy impactante... En el único caso en el que me he sentido a gusto, es cuando el director también ha escrito conmigo, es muy paradójico, porque al mismo tiempo yo exigiría la libertad del guionista, yo escribo mi guión y el realizador que lo filme, es muy difícil que exista eso sobre todo, porque el realizador necesariamente tiene que apropiarse del guión para filmar la historia, y también para un realizador no es sencillo; además, vivimos en un ambiente donde hay muy poco cine y casi todos los realizadores, son escritores también... El pasar un guión a un realizador, si respeta el realizador ese guión en un 70%, ya es un logro... en mi propia experiencia cuando he soltado un guión y dejo que hagan lo que quieran con él, en realidad quedo muy insatisfecho..."⁴⁰

Un ejemplo claro de los guionistas que han quedado totalmente insatisfechos, al momento de ver su guión plasmado en celuloide es Tomás Pérez Turrent, quien narra lo siguiente "El trabajo del guionista es frustrante e incluso en los casos en que su guión es respetado hasta la última coma. Por más respetado que sea un guión siempre existirá una diferencia definitiva entre la película escrita y la película filmada, la película existe en términos de tiempo y espacio. El guionista visualiza siempre y así debe de ser, luego llega el realizador y visualiza de otra manera, es todo su derecho y además es él quien se enfrenta a los problemas concretos de visualización. El guionista puede tener cierto sentido del humor, seguramente el del realizador será distinto porque la sensibilidad de uno y otro son estrictamente individuales. Así pues, incluso hasta en los casos óptimos existe frustración que define al trabajo del guionista."⁴¹

Por otro lado, el hecho de que el realizador sea el guionista o que por lo menos colabore con el guión, para muchos cineastas es lo mejor que podría pasar en el momento de enfrascarse en un proyecto cinematográfico, debido a que la historia estaría encaminada a un mismo punto, "Si tu, como realizador, eres el guionista, tu trabajo es desarrollar todo ese universo, pero también es malo porque ese es uno de los síntomas de que no haya una industria cinematográfica en México. En Estados Unidos hay guionistas que mandan y escriben guiones, y aquí no. No se ha desarrollado bien el trabajo de los guionistas. Si un día el cine llegara a ser una industria, ésta tiene que partir de los guionistas y sería a los primeros que los productores

³⁹ Entrevista personal de noviembre del 2002.

⁴⁰ Entrevista personal 05 de abril del 2002.

⁴¹ Tomás Pérez Turrent "El guión no es un Género literario" ¿Es el Guión Cinematográfico una disciplina literaria? CUEC. Coordinación de difusión cultural UNAM, 1era Edición, 1990. página 29.

tenemos que apoyar para que haya producción de guiones y después de ahí, producción de películas, es decir, no hay películas sin guiones."⁴²

En México no siempre es bien reconocida la labor del escritor de cine, sin embargo, sin su existencia se carecería de un elemento importantísimo para la sobrevivencia de la industria cinematográfica.

⁴² Salvador Aguirre, Loc. Cit.

*"La fotografía es una especie de duplicado
-ciertamente imperfecto del mundo, un reflejo petrificado
en el tiempo en el que el cine se hace vida."*

*"La fotografía de cine es importante pero no es un fin en sí misma.
La fotografía de cine no existe sin todo lo demás igual que el diseño,
la actuación, la dirección, la puesta en escena:
todo se hace para realizar la película
que está dirigiendo un director"*

Emmanuel Lubezki"

2.3. - Los ojos: Los cinefotógrafos.

En los primeros pasos del arte cinematográfico no estaba establecida la división del trabajo en la elaboración de las cintas. Los primeros cineastas procedieron, generalmente de la fotografía, de la linterna mágica o de otros ámbitos del mundo del espectáculo. El director y el operador de la cámara eran la misma persona. Sólo cuando el cine va adquiriendo cierta complejidad, el realizador va a necesitar a otra persona que se ocupe de la toma de "vistas" y es ahí donde surge la figura del cinefotógrafo que asumirá un rol muy importante dentro del quehacer filmico al contribuir a la consolidación de un concepto determinado de la imagen cinematográfica.

El cinefotógrafo o mejor conocido como director de fotografía es el responsable de la calidad de las imágenes. Colabora en la creación de una atmósfera y un tono, y a su cargo está el manejo de las cámaras, el diseño de la iluminación, el cuidado de la exposición, entre otras cosas. Desde luego, el diseño visual debe ser afín a la concepción del director. En gran medida el director de fotografía es el ojo del realizador.

Cuando un director de fotografía es un artista en su propio derecho se dice que "pinta con la luz". (Y cuando, como última defensa se dice que la película vale la pena por su bella fotografía, es que en realidad es un bodrio, un mero catálogo de estampas bonitas.)⁴⁴

⁴⁴ COSTA, Antonio en *Saber ver al cine*, ED. Píados Mexicana 1era edición 1991, México. Página 22.

⁴⁵ Cinefotógrafo mexicano. egresado del CUCC. Algunas de las películas que ha fotografiado son: *Bandidos* (Luis Estrada 1989), *Sólo con tu pareja* (Alfonso Cuarón 1990), *Como Agua para chocolate* (Alfonso Arau 1990) *Miroslava* (Alejandro Pelayo 1991), *Ámbar* (Luis Estrada 1993), *La princesita* (USA 1996) e *Y tu mamá también* (Alfonso Cuarón 2000). Ha sido el fotógrafo más joven que ha recibido tres "Arieles" consecutivos por su trabajo de fotografía. *Estudios Cinematográficos* No. 8, CUCC Difusión Cultural UNAM, mayo-julio 1997. Página 53.

⁴³ García Tsao, Leonardo, *Cómo acercarse a... el cine*, CONACULTA, Editorial Limusa, México sexta edición 2001. páginas 18 y 19.

México ha sido semillero de grandes cinefotógrafos reconocidos a escala mundial, por sus propuestas visuales y estéticas que marcaron un estilo en el cine nacional desde sus inicios hasta la fecha.

Alex Phillips, considerado uno de los pioneros de la cinematografía mexicana e iniciador de la añeja tradición de buenos fotógrafos mexicanos de cine, y Gabriel Figueroa, han dado a la cinefotografía de nuestro país un estilo propio como un reflejo de su intensa búsqueda de una estética nacional, y de esta manera, han instituido dos escuelas importantes a seguir por los actuales y futuros fotógrafos de nuestro país.

Actualmente, México cuenta con una camada de cinefotógrafos que han alcanzado tener un lugar importante dentro de la cinematografía nacional y un reconocimiento en el extranjero, debido a sus propuestas visuales y estéticas, las cuales han forjado a través de años de estudio y práctica en el campo laboral. Nombres como Emmanuel Lubezki, Rodrigo Prieto, Carlos Marcovich, Ángel Goded, Serguei Saldivar Tanaka, Guillermo Granillo, Arturo de la Rosa y Norman Christianson, por mencionar algunos, figuran en los créditos de director de fotografía de las películas nacionales que en estos últimos años han transitado por las pantallas cinematográficas.

Formación profesional.

El trabajo del cinefotógrafo en nuestro país, de acuerdo con algunos directores de fotografía, se va adquiriendo con la experiencia, aunque en las escuelas de cine como el CCC o el CUEC proporcionan las bases para poder plasmar imágenes en celuloide. En el caso del CCC, por ejemplo, existe la especialidad de cinefotógrafo y la persona que esté interesada en realizar este oficio, se puede recibir como cine-fotógrafo, aunque desde luego tiene que pasar por todos los rubros del cine para finalmente especializarse en la fotografía. "Los primeros dos años son tronco común, y los dos siguientes te especializas en lo que quieres hacer: los directores dirigen, los fotógrafos fotografían, los sonidistas hacen sonido, y así sucesivamente."⁴⁵

⁴⁴ Loc. Cit.

⁴⁵ Jerónimo Denti. Entrevista personal, 10 de septiembre del 2002.

Antes de que existieran las escuelas de cine, los cinefotógrafos se formaban sólo de la práctica, empezaban siendo asistentes de cámara, luego operadores y al final alcanzaban el oficio del fotógrafo, o bien, si alguien estaba interesado en esta profesión, tenía que irse a estudiar al extranjero porque aquí en México no existía una formación académica para cinefotógrafos, sin embargo al regresar al país, fotografiar una película era casi imposible, dada la falta de apertura de los sindicatos que no permitían trabajar a ningún técnico en una película a menos que fuera miembro de alguno de los dos: STIC o STPC.

Por esta razón, durante los años setenta y ochenta, los fotógrafos que participaban en las películas eran casi siempre los mismos y un grupo muy reducido. "Esto provocó que el oficio en nuestro país se estancara y que la calidad de la imagen durante ese tiempo fuera muy mala".⁴⁶

Desde que se crearon las escuelas de cine, argumenta Arturo de la Rosa, cinefotógrafo que se ha formado con la práctica, ha habido, no nada más en México, sino a nivel mundial, un avance en la educación en cine y un reconocimiento al trabajo del cinefotógrafo porque ahora hay más información para los fotógrafos de cine. "Cuando entre al CUEC entré con la intención de ser fotógrafo, porque siempre me gustó aunque tengo una formación de ingeniero, y salí con esa idea, pero en las escuelas de cine, en ese tiempo no existía información o libros sobre la cinefotografía, me refiero a finales de los 80, principios de los 90. Fue precisamente cuando empezó a darse un cambio tecnológico que se generó información con respecto a la fotografía."

Actualmente, las escuelas de cine han sido un semillero de técnicos cinematográficos con un alto nivel de conocimientos sobre la técnica, donde los cinefotógrafos han ocupado un lugar importante dentro de la cinematografía nacional, debido a que le han inyectado a nuestro cine nuevas propuestas visuales y estéticas que lo han llevado a tener un reconocimiento internacional en el nivel visual, como en los tiempos de Gabriel Figueroa quien estuvo nominado al Oscar en 1985, por su trabajo en la cinta *Bajo el volcán*, una producción de Hollywood rodada en México, bajo la dirección de John Houston. De esta misma forma, a muchos años de

⁴⁵ Arturo de la Rosa, cinefotógrafo egresado del CUEC. Hizo *De todos modos Juan te llamas* de Marcela Violante, *Crónica de familia* de Diego López. Trabajó para Televisión haciendo películas entre ellas *Elisa antes del fin del mundo*, fuera de Televisa fotografió *La otra conquista*. Recientemente participó como fotógrafo *Entre la tarde y la noche* de Oscar Blancarte y *El país de no pasa nada*, de Mari Carmen de Lara. Entrevista personal 10 de julio del 2002.

distancia, el mexicano Emmanuel Lubezki, egresado de CUEC, ha sido nominado por dos ocasiones a un premio Óscar por su participación en la cinta "*Sleepy Hollow*" (Sueño profundo 2000 y *La princesita* (1995).

Del cine a los comerciales.

Ante la poca producción de películas y la gran proliferación de cinefotógrafos mexicanos, el campo laboral en el cine para los directores de fotografía está muy limitado, por lo que también se dedican a la realización de comerciales, los cuales, se han convertido en su mayor fuente de sustento, donde según algunos fotógrafos, hay más recursos y se pueden experimentar muchas cosas. "Me dedico a filmar publicidad mientras me cae una película. Lo que pasa es que finalmente son pocos los proyectos que hay de cine, habrá cuando mucho unos 10 o 15 al año y están muy peleados, somos bastantes fotógrafos y el mercado del cine es muy pequeño".⁴⁷

"Hacer cine y hacer comerciales es la situación de los jóvenes fotógrafos de ahora, cosa que no les pasó a los fotógrafos más grandes, ya que ellos sólo vivían de cine, la televisión estaba hecha en video, en cambio un gran porcentaje de la publicidad se hace en cine, entonces los cine-fotógrafos tienen trabajo en publicidad y en cine".⁴⁸

Por otro lado, si un fotógrafo tiene la suerte de participar en un proyecto cinematográfico, a pesar de ser uno de los mejores pagados dentro de la producción, de acuerdo con Arturo de la Rosa, el sueldo es mejor por hacer un comercial "Si ganan bien los fotógrafos, pero haciendo comerciales, un buen fotógrafo llega a ganar de 25 mil a 30 mil pesos por un comercial, y en cine no, a veces no te quieren pagar lo de una semana, lo que equivale a lo que se paga en un día de trabajo por fotografiar un comercial".⁴⁹

En efecto, la publicidad y la televisión, es por lo regular, el medio de sustento no sólo de los cinefotógrafos mexicanos, sino también de la mayoría de los técnicos y realizadores cinematográficos, pues los comerciales les proporcionan, además de un sustento económico,

⁴⁷ Jerónimo Denti, Loc. Cit.

⁴⁸ Arturo de la Rosa, Loc. Cit.

⁴⁹ Ibid.

una práctica del oficio, debido a que la mayor parte de la publicidad se realiza en formato de 35mm.

Además, dada la buena calidad de la imagen cinematográfica mexicana, algunos cinefotógrafos nacionales, han tenido la posibilidad de emigrar al extranjero, en particular a Estados Unidos, a trabajar en algunas producciones cinematográficas realizando esta actividad, tal es el caso de Emmanuel Lubezki y Rodrigo Prieto.

La lucha contra el tiempo y la luz.

En México, generalmente se filma una película con muy bajo presupuesto en comparación con otros países, y aunque el rubro de la fotografía es de los más cuidados y mejor pagado de toda la producción, el fotógrafo, por lo regular no siempre filma en las condiciones óptimas y por tanto, tiene que hacer grandes esfuerzos, junto con su equipo de trabajo, para capturar las imágenes tal y como el realizador y el propio proyecto requieren. "Lo más apremiante siempre es el tiempo, el tiempo que dan para realizar una secuencia, siempre está uno 'carrereado' con la luz, y checando si el arte, la decoración y la iluminación son las adecuadas... El tiempo es el que se lo come a uno, por eso, la eficiencia cuenta mucho en el cine, no sólo ser buen fotógrafo, sino ser eficiente."⁵⁰

"El problema es que uno quisiera poder tener casi los ideales de tiempo y espacio para poder realizar la foto de las películas. Uno se puede imaginar, por decir, un escenario donde se pueda pintar la escenografía, cambiarla, acomodarla más a gusto; poder iluminarla con el tiempo y los recursos que requiere, con lo que necesitas, con lo que estás planeando para hacer la fotografía. La realidad se impone siempre, y la verdad es raro tener el tiempo y los recursos para poder hacer lo que quieres. Más que nada tienes que adaptarte a lo que hay y al tiempo que tienes. Yo creo que esa es una de las partes en donde todos los fotógrafos estamos inmersos, salvo alguna que otra excepción que podría darse, creo que en la mayor parte de las películas mexicanas sucede esto: 'qué es lo que hay... con qué cuentas y que tiempo tienes', y a partir de ahí tu empiezas a resolver tu trabajo escénico y tu trabajo fotográfico. No partes al revés del ideal de lo que quisieras y de cómo podrías hacerlo. Siempre está uno ligado a la producción; muy distinto quizás a la producción de otros países como Rusia, por

decir alguna, o Hollywood: en donde tu tienes la idea y a partir de tu idea y de lo que necesitas se hace todo lo demás, aquí no, aquí te dicen: 'este es el lugar donde vamos a filmar'.⁵⁰

El director de fotografía no trabaja sólo, sino que detrás de él hay todo un gran equipo de personas que contribuyen a que las tomas se realicen de la manera más rápida y con las condiciones óptimas de iluminación. Este equipo conforma el departamento de cine- fotografía y regularmente está integrado por un operador de cámara quién será el responsable del manejo y cuidado de la cámara, de un primero y quizás segundo asiste de cámara, los cuales tendrán la responsabilidad del cuidado y mantenimiento de equipo cinematográfico entre otras actividades, y el continuista, que es generalmente considerado como un miembro honorario del departamento de cámara y será el responsable de llevar las anotaciones del número de escena y toma que se va a filmar.

"Como fotógrafo dependes de muchas cosas, no eres tu el único que hace el trabajo de la imagen. La imagen está conformada por todo aquello que se interpone frente a la cámara, empezando por dirección de arte, escenografía, vestuario... El presupuesto que se suministra para la imagen es tanto para los recursos técnicos en sí, como para los recursos de dirección de arte. En cuanto a los recursos técnicos, también te ves muchas veces detenido porque no tienes todos los elementos que quisieras (normalmente tienes un equipo bueno, promedio), sin embargo, no puedes modificar las cosas que quisieras, entonces eso también limita un poco al fotógrafo".⁵²

Perspectivas: camino a la era digital.

El desarrollo tecnológico, símbolo de nuestra era, ha avanzado de tal forma que es imposible estar al día, y desde luego la cinematografía no se ha quedado al margen y en lo que respecta al rubro de la fotografía ha tenido un gran valor para el desarrollo del trabajo de quienes "pintan con la luz". Por una parte han mejorado los equipos y con ellos las imágenes de las películas y así mismo se ha facilitado el trabajo de los cinefotógrafos. "La tecnología, de alguna manera ha venido a 'alivianar' a los fotógrafos, el hecho de que las cámaras sean más chicas, más manejables y que las emulsiones tengan 'asa' más grande te permite trabajar en zonas más

⁵⁰ Ibid.

⁵¹ Jorge Suárez, Entrevista personal, 10 de Septiembre del 2002.

⁵² Loc. Cit.

oscuras porque ya no necesitas mucha luz. Todo va ayudando y va consiguiendo que sea cada vez más fácil iluminar casi en cualquier lugar y fotografiar casi con cualquier lente".⁵³

Antes, recuerda Arturo de la Rosa, "era difícil usar luz rebotada por la cantidad de luz que se tenía que usar debido a las emulsiones tan bajas, o por ejemplo, el inicio del cambio del blanco y negro al color fue algo mortal para muchos fotógrafos, Figueroa no pudo fotografiar a color y sin embargo en blanco y negro era todo un artista. Fue un cambio muy fuerte y la prueba de ello es que casi nadie logró fotografiar bien a color hasta hace unos años".⁵⁴

Por otro lado, el arribo del cine digital ha tomado por sorpresa a algunos cineastas que creían que el celuloide reinaría por siempre. Al mejorarse la calidad de la película: se volvió más sensible, los colores se hicieron más brillantes, o menos, si así lo deseaba el fotógrafo; la proporción de cuadro se modificó, en los laboratorios se les dieron nuevos tratamientos, se ocupó cada uno de los milímetros del fotograma para insertarle el sonido y como consecuencia de esto, sus costos se elevaron y sólo podían filmar las productoras establecidas o aquellos productores que contaran con un gran presupuesto.

Debido a lo anterior y a la crisis por la que atraviesa la cinematografía nacional, el video digital se ha convertido en una alternativa para realizar películas, a pesar de las grandes distancias que guarda con el celuloide. Realizar una película en video digital implica bajos costos, menos tiempo de rodaje y manipular la imagen al antojo del realizador y del fotógrafo en posproducción. "El video presenta ciertos beneficios: es mucho más rápido mover una cámara de video, es mucho más fácil fotografiar cámara en mano. Necesitas menos gente en general para trabajar... y todo esto se traduce en menos días de rodaje. Es en producción y posproducción donde están los grandes beneficios. Sobre todo, en países como el nuestro es una extraordinaria oportunidad para cimentar una industria cinematográfica".⁵⁵

Arturo Ripstein es uno de los realizadores mexicanos que se ha sumergido en la aventura de realizar una película en video digital y después pasarla al formato de 35 milímetros, mediante

⁵³ Jerónimo Denti, Loc. Cit.

⁵⁴ Arturo de la Rosa Loc. Cit.

⁵⁵ Esteban de Llaca, Egresado del CUED. Entre sus trabajos como cinefotógrafo cuenta con 5 largometrajes, de los cuales *Sofía* (Alan Cotton, 200) resultó ganador del premio a la mejor película extranjera en el Festival de Cine Independiente de Nueva York. Fue director de fotografía de *La perdición de los hombres* (México – España 2000) de

un proceso llamado "tape to film", para su exhibición en pantalla cinematográfica. Esto, según en palabras del realizador, le ha permitido hacer películas con buena calidad y con bajo presupuesto, ya que filmar, revelar y hacer copias de un rollo de 1,000 pies de película de 35mm cuesta alrededor de mil doscientos dólares, lo cual implica ser "muy cuidadosos con las tomas", en cambio con una cámara digital se puede tener una hora de cinta por 13 dólares, y como no se tiene que pagar por su procesamiento (revelado), es todo lo que la cinta cuesta. "Finalmente en cine, sabía que con la cuarta o quinta toma estaría bien, no más. Grabando en video digital podíamos duplicar el número de tomas de diez a doce".⁵⁶

Sin embargo, a pesar de que algunos cineastas han visto al video digital como una posibilidad de acceder a producir largometrajes, muchos fotógrafos se muestran renuentes en utilizar esta técnica para realizar películas, ya que, argumentan no es lo mismo pintar con la luz natural, que pintar con "luz virtual", las posibilidades creativas son distintas. "Muchos fotógrafos empiezan a rechazar el video digital porque no les gusta, no es lo mismo, tienen su diferencia...

Hay fuerte recelo en utilizar el video y esto tiene mucho que ver con el ego, sin embargo es seguro que el video digital sea el futuro del cine."⁵⁷

"Como director de fotografía, tengo dos opciones: una, es negar los beneficios del cine digital porque no está al nivel del cine en 35 mm y esperar a que esté listo y pueda equipararse, o recorrer el camino, y ser parte de lo que se está inventando, experimentando, probando cuáles son las posibilidades, cuáles son los errores, dónde se puede mejorar. Yo escogí recorrer ese camino."⁵⁸

En su estrecho contacto con el director, el director de fotografía es la fuerza vital del protagonista omnipresente en cada película: la cámara. Ella es siempre participe de la trama, y no sólo selecciona lo que quiere dar a conocer al público (desde luego, bajo el mando de una

Arturo Ripstein, película realizada en formato digital. *Estudios Cinematográficos* No. 20, Febrero- julio del 2001. Página 68.

⁵⁶ Proceso de transfer que parte de una cinta de video para bajar a película de 35 mm. Este proceso, anteriormente sólo se hacía en laboratorios de Estados Unidos o de Europa, sin embargo, actualmente existe en México una empresa que realiza este Servicio: New Art Digital, fundada en 1994, brinda a las producciones cinematográficas nacionales herramientas actuales en el rubro de la transferencia digital entre distintos formatos 35mm, 26mm, Súper 16, Video estándar, video HDTV, o bien de video a 35 mm, así como herramientas para realizar cualquier efecto digital.

⁵⁷ *Estudios Cinematográficos* No. 20, Febrero - julio del 2001. Página 27.

⁵⁸ Arturo de la Rosa, Loc. Cit.

⁵⁹ Esteban de Llaca. Op. Cit. Página 69.

fuente de ideas) sino que influye de manera sutil en el modo en que respondemos emocionalmente a lo que vemos. Los actores pueden ser el cuerpo y el alma de una película, pero la cámara es el espíritu que la guía. En el contexto escenográfico de una película, su papel sólo puede ser equiparado al del protagonista principal. En palabras del cinefotógrafo inglés Bily Williams "La cámara es el crisol en que se funden todos los esfuerzos, el guión, la visión del escritor y el director, la creatividad del productor y del equipo de diseño de producción (directores de arte, de vestuario, maquillistas), la interpretación de los actores, el trabajo de los técnicos de cada especialidad. La compleja logística y las innumerables presiones de un rodaje no son nada sin el momento mágico en que la cámara empieza a funcionar. Sólo entonces las esperanzas y los sueños se transforman en "realidad" fotográfica. Y es el director de fotografía sobre quien recae la responsabilidad de este acto de transformación y de todas las expectativas que lo acompañan".

"Por eso al margen de cuestiones artísticas y técnicas, el director de fotografía debe ser un auténtico comunicador, capaz de comprender y absorber los esfuerzos de otros participantes destacados en el rodaje de una película. Al mismo tiempo también debe de controlar su propia iluminación y a los operadores de cámara. Este control es esencial para que el rodaje se cumpla dentro de las fechas y los presupuestos previstos."⁵⁹

Aunque no sea habitual que los directores de fotografía reciban la misma atención que se le concede a actores y directores, es indudable que sobre ellos recae la responsabilidad técnica de relatar una historia a través de imágenes, independientemente del formato que lleguen a utilizar para hacerlo.

⁵⁹ Entre sus trabajos en cine destacan: *Domingo Sangriento* (John Schlringer 1971) y *Gandi* (1982) Op cit. Página 42
Jorge Suárez, Loc. Cit.

*"La estética de la realidad y la estética cinematográfica son muy diferentes,
Aunque tengas un perro muerto, el real, tu vas hacer que ese perro se vea mejor que el real,
entonces a la estética cinematográfica si hay que darle un giro
para que se vea mejor, no para cambiarla.
Siempre hay que mejorar un poco el gusto de la mayoría de la gente...
Hacer resaltar las cosas..."*

Guillermo Cocio

*"El cine es tiempo, narración, sonido e imagen
reunidos para traspasar la realidad.
Y en ese contexto efímero el arte y el diseño
adquieren una calidad cinemática, es decir,
de movimiento constante en la pantalla".*

Hector Zavala

2.4. - Los sueños y los artificios: Directores de arte.

Luego de la elaboración del guión, la fase siguiente para la realización de un filme, implica la articulación material de lo visualizado en él, ya sea en locaciones reales o el diseño o la construcción en estudio de espacios donde se desarrollará la trama de la película. Y es aquí donde entra la labor del director artístico, que es la persona que tiene la responsabilidad directiva y creativa general de esta fase. Su tarea es proponer el mejor planteamiento estético a fin de sacar el mayor provecho a la producción, de acuerdo con el presupuesto y cuidar su realización cabal.⁶⁰

Uno de los principales aspectos de diseño de una película, principalmente dentro de un contexto narrativo es aquel que se ocupa de definir el espacio en el cual se desarrolla la acción de la misma. El responsable de diseñar, crear, construir o adaptar un espacio para tal función es el director de arte ó diseñador de producción.

La dirección artística, junto con la cine-fotografía son las áreas del quehacer cinematográfico que se encargan de la apariencia plástica de una película. Siempre al servicio de la realización, ambas ayudan a crear la atmósfera adecuada para cada relato específico. Una buena dirección

⁶⁰ Director de arte de *Bajo California, el límite del tiempo* e *Y tu mamá también*. Entrevista personal 5 de junio del 2002.

⁶¹ Director de Arte y profesor de Dirección Artística del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos a partir de 1996 a la fecha. *Estudios Cinematográficos*, No. 16, Mayo-julio, 1999, página 6.

⁶² Robert L. Carringer, "La dirección Artística en el Ciudadano Kane", *Ibid.* Página 33.

artística es tan importante como una buena fotografía, actor o director. El director de arte es el responsable de dar una unidad estilística y visual al film, siempre basado en el guión y no sólo en su gusto personal. De esta forma, coordina áreas tan diversas como escenografía, ambientación, utilería, así como el uso del color.

"El director de fotografía y el diseñador de producción idealmente deben trabajar en conjunto para establecer el esquema de color, que es uno de los principales aspectos para contar la historia adecuadamente. El diseñador de producción es responsable del color que existe en forma física en el set, vestuario y demás elementos físicos, mientras que el cinefotógrafo es quien ultimadamente tendrá en sus manos la forma de iluminarlo en luz y color, enmarcarlo y traducirlo en las imágenes que aparecerán en la pantalla".⁶¹

La dirección artística cinematográfica es entendida como la creación de un fluido de imágenes cargadas de significados narrativos y estéticos que constituyen la materialidad, al lado de los actores, de algo tan inmaterial como una película.⁶²

Mientras que el realizador y el director de fotografía trabajan con elementos concretos (el decorado, la naturaleza, los actores y los objetos), el director de arte no tiene a su disposición más que las frases del guión que debe expresar visualmente. Es el director de arte quien será el primero en crear las imágenes de la película futura. Este trabajo puede ser comparado al de un autor del guión o al de un músico, quien traduce las ideas en palabras o sonidos.

"En la realización de un proyecto filmico es importante hacer énfasis en el aspecto 'colaborativo' de trabajo entre las cabezas de departamento. El trabajo gira en torno al guión, que es la esencia del proyecto. La interpretación del guión es responsabilidad de las cabezas de departamento que trabajaran en él. Si bien el director es quien determina la forma de transmitir la historia y el mensaje de la cinta en forma visual y dramática, la colaboración con el director de

⁶¹ Alberto González Reyna. Por espacio de un año trabajó como diseñador de sets y supervisor de construcción en *La máscara del Zorro*. Como Diseñador de Producción ha trabajado en catorce cintas, incluyendo los largometrajes *An existential affair*, *Remaking Silverman* y *Don't try this at home*. También ha trabajado como Director de Arte en las películas *Tremors III*, *Psycho beach party* (selección oficial, Sundance Film Festival 2001) y en la serie de televisión *Thunderdome*. Otros créditos como Diseñador de Producción incluyen los cortometrajes *The account*, *Strokes of genius*, *Bullet in the brain*, *Inspiration*, *Burning heart* y *Side effects*, entre otros. En 2002 trabajó como Director de Arte en el proyecto LA PLAZA para *Mervyn's California*, que como evento cultural y comunitario estará realizándose en distintas ciudades de California en 2002 y 2003. A lo largo de su carrera, Alberto ha trabajado como Director de Arte en un buen número de comerciales y videos musicales tanto en México como en los Estados Unidos. Actualmente reside en la ciudad de Los Angeles, California, y es profesor en la Columbia. Charlas de café. Cineteca Nacional, 10 de diciembre del 2002.

⁶² Héctor Zavala, Oput cit.

fotografía y el diseñador de producción permiten que cada uno tenga toda la información necesaria para realizar sus respectivos trabajos de cámara y en el set".⁶³

Por lo general, el guión sólo contiene la información mínima acerca de las escenas, la época, lugar, contexto socioeconómico y unos cuantos detalles de caracterización; el verdadero trabajo de definición física de los espacios, y personajes, es realizado por el departamento de arte que se conforma en su mayoría de las veces por un gran número de personas que van desde los dibujantes, utileros, escenógrafos, maquillistas, personas de vestuario hasta los decoradores éstos últimos se encargan de darle el toque final a los espacios armados donde se moverán los personajes.

Aunque el crédito del director de arte se generó como tal en los años veinte, la labor que desempeña se practicó de una u otra forma desde los principios del cinematógrafo.

En los inicios del cine se recurrió a los tramoyistas provenientes del teatro para colocar o equipar los decorados pintados; el oficio de montador de decorados no tiene ya ninguna relación con sus primeros orígenes y hoy exige varios conocimientos sobre todo de parte del jefe del equipo que viene siendo el Director de arte o también conocido, desde hace poco como Diseñador de arte, debido a que desarrolla la psicología de los personajes a través de un diseño conceptual de los espacios, es decir un diseñador de arte debe saber representar lo que le piden del guión a través de la pantalla; debe saber plantear al personaje en un espacio determinado para que la gente que vea la película crea que ese es su entorno.

El director de arte, acota Guillermo Cocío Díaz, debe saber realmente entender al personaje, hacer un estudio a conciencia del mismo para representar realmente su medio ambiente. "Que sea real dentro de la ficción, tratar de ser lo más fiel al personaje.. Aunque la historia se desarrolle en un día de la vida del personaje, tienes que entender su pasado, presente y futuro; y aunque el personaje de la película empiece en el dos mil y termine en el dos mil uno, tienes que entender que ese personaje nació en el 64, 65 o 66 y qué pasó con su historia familiar... Hay que crearle toda una historia al personaje para que tengas las herramientas de plantear su pasado y de alguna manera intuir el porqué tiene un determinado mueble."

⁶³ Alberto González Reyna. Loc. Cit.

El decorado, en este sentido es un personaje discreto, pero constantemente presente; el cómplice más devoto del realizador. Se trata, en realidad, de encontrar para cada película el escenario más adecuado para situar la acción tanto geográfica y socialmente, como desde el punto de vista dramático.⁶⁴

De acuerdo con el desarrollo del cine mexicano, la dirección artística también avanza en nuestro país para no quedar rezagada. Así como vemos películas con buena factura fotográfica o con una realización acertada, también encontramos trabajos con una concepción en dirección artística preocupada ya no sólo por ofrecer una escenografía y una decoración medianamente adecuadas para la historia que se cuenta, sino un contexto correcto desde el punto de vista narrativo y una mayor integración visual entre todos los elementos que conforman el objetivo de esta rama del quehacer cinematográfico, es decir, escenografía, decoración, utilería, vestuario, maquillaje y peinados.⁶⁵

La dirección de arte es un trabajo que se ve absolutamente en pantalla, pero es un trabajo muy poco reconocido por el espectador, aunque dentro del medio cinematográfico es tomado muy en cuenta. "Fuera del medio nadie lo pela, porque si una película está bien hecha, nadie se da cuenta que hay una dirección de arte... están tan bien puestas las cosas, que tu puedes decir que llegaron a cualquier lugar y lo filmaron, no piensas que hubo un trabajo de 15 días o varios meses atrás haciendo toda una investigación de la clase social a la que pertenecen"⁶⁶

En la historia del cine en México puede observarse cómo estos elementos de la dirección artística se agrupan poco a poco, cómo se conforman en un todo visual. Primero funcionaron como especialidades separadas a cargo de arquitectos, pintores, modistas, etc., desligados unos de otros y también de la concepción fotográfica y de realización de una película. Ahora, podemos observar en los créditos el cargo de director de arte, y en unos cuantos casos el de diseñador de producción, formalmente, dicho por el premio Ariel. En 1946, año de la fundación de la Academia de Ciencias y Artes Cinematográficas, las únicas categorías relacionadas con la dirección artística que se consideraron para la entrega del premio Ariel, fueron la escenografía y el vestuario. Posteriormente, y de manera irregular, también se han entregado premios Ariel a la ambientación, a veces denominada decoración, y maquillaje.

⁶⁴ Léon Barsacq, "El decorado en el cine", *Estudios Cinematográficos* No. 16, mayo - julio, 1999, pp. 9.

⁶⁵ Héctor Zavala. Op. Cit. Página 2

⁶⁶ Guillermo Cocío, Loc. Cit.

Hay diferentes tipos de dirección de arte, si se hace una película futurista, es muy importante la dirección de arte porque el director de arte es el que crea el entorno en un 100%, tanto como sería el otro planeta, las naves, las casas, se crea toda la estética junto con el director, el productor, el guionista, pero, "si llegas a una película, donde utilizas escenarios cotidianos, que son espacios en los cuales estamos acostumbrados a ver, pues no se hacen ver tanto. Yo creo que en una película, si tu no te das cuenta que hay una dirección de arte, es porque realmente es muy buena, ya que nadie se dio cuenta que hubo una persona encargada de eso, colgando un cuadro, poniendo unas cortinas, un cenicero, la servilleta, el café humeante, la computadora, toda la lectura que te lleva desde el color de las paredes hasta el tipo de piso, entonces si lo logras es increíble dentro de las limitantes que se tienen y de los presupuestos... A veces no logras el trabajo que quieres por las limitantes que te dan los presupuestos del cine en México"⁶⁷

Formación profesional

En nuestro país, la mayoría de los directores de arte, son personas que vienen de otras disciplinas y que se han formado en el trabajo, debido a que no existe, en ninguna de las dos escuelas de cine de más importancia en territorio nacional, CUEC y CCC, una especialidad que se enfoque a la profesionalización de esta área muy significativa dentro del cine.

"En México, el director de arte se hace a través de la 'chinga', yo por ejemplo, estudié actuación y arquitectura, pero di un brinco al cine y es muy difícil la profesionalización, no hay una carrera, no hay nada que te lleve en México a tratar de entender cómo se hacen estas cosas, tu tienes que ir aprendiendo a través del camino; actualmente hay muchos directores de arte jóvenes que se están yendo a estudiar al extranjero, pero para eso se necesita mucha "lana" y son cursos largos y caros". comenta Guillermo Cocío.

En el mismo caso se encuentra Brigit Broch, encargada del arte de *Amores Perros*, quien llegó a este oficio por pura casualidad; "Una amiga me recomendó un trabajo como decoradora en una película, yo estaba laborando en producción y lo acepté sin pensarlo dos veces, la verdad no lo había hecho nunca y me salió muy bien; de ahí para el real ya no quise soltarlo porque me fascinó. A partir de ahí empezó una práctica muy dura de aprendizaje, tuve que trabajar

⁶⁷ Ibid.

todo a pulso a través de cada película aprendiendo paso por paso, en gran medida he aprendido de la práctica".⁶⁸

Por otro lado, dada la situación en la que se encuentra actualmente nuestro cine, donde la producción de películas es muy reducida debido a la crisis económica, el presupuesto asignado para la Dirección de arte nunca es suficiente, y por tanto, los también llamados Diseñadores de producción realizan su trabajo en situaciones, por lo regular, precarias. "Es complicado filmar en México porque nunca hay dinero para hacer todo lo que se quiere lograr, hay poco tiempo de preparación, lo que origina a improvisar mucho, no es que seamos improvisados todos, pero se tiene que seguir con los mismos cánones de hace 20 años, de tener que ir a vaciar la casa de la abuelita, la tuya, la oficina y las casas de todo el mundo porque nunca hay presupuestos que alcancen. Además, por lo general, la mayoría de los asistentes siempre van gratis en las películas, no se les paga, está muy mal; si consideramos al cine una industria, entonces todo el mundo debe de cobrar, expresa preocupado, Claudio Contreras "Pache" encargado de la dirección de arte de *Así es la Vida* y *La perdición de los hombres*, de Arturo Ripstein.⁶⁹

¿Y la paga?

El director, por supuesto es el que gana más, responde Guillermo Cocío, después sigue el fotógrafo y en un tercer nivel está el productor, el director de arte... Si es bien pagado, aunque debería serlo mejor, es importantísima la cámara, el fotógrafo es un personaje imprescindible en la película, puedes prescindir de un director de arte, pero nunca de un fotógrafo o un director. Dependiendo el tipo de película, es la paga.

Según la experiencia de "Pache", "en el momento que se acepta participar en un proyecto has aceptado el sueldo asignado y aquí volvemos a los dominios del 'Dios Ambigüedad', porque en ocasiones te apetece hacer una 'peli' determinada y el sueldo es bajo, pero en ocasiones te contratas por una buena paga y si encima te gusta el proyecto, pues 'Bingo', pero una vez más esto último no es la constante".

⁶⁸ Brigitt Broch, directora de arte de *Amores perros* de Alejandro González Iñárritu, *Bandidos* de Luis Estrada y *Moulin rouge* de Baz Luhrmann, entre otras. Entrevista personal. 22 de septiembre del 2002.

⁶⁹ Entrevista personal Julio 2002.

Por su parte Brigit Broch quien además de ser considerada como una de las mejores diseñadoras de arte de nuestro país, por su labor en *Amores perros* y ganadora del "Óscar" en el 2002, por el decorado de la película *Molulin Rouge* de Baz Luhrmann, comenta sonriendo, que no se le ocurriría jamás pedir más de lo que la industria puede pagar en México, dado las circunstancias aunque en Estados Unidos sí cobra los estándares que se manejan allá; sin embargo, a pesar de todo esto, ella seguirá trabajando en películas mexicanas mientras le sea posible.

Si hablamos de las oportunidades laborales que tienen los directores de arte, ante la poca producción de películas en nuestro país, es indudable que el terreno de la cinematografía, para muchos de ellos, no es su fuente primaria de ingresos; claro, sin omitir algunas excepciones como el caso de Brigit Brosh, que a partir de su inicio en el terreno de la creación de ambientes, ha trabajado continuamente en el cine, no sólo nacional sino internacional; sin embargo, la gran mayoría, como pasa también con los fotógrafos, los realizadores, editores y con casi todos los que trabajan en cine; la publicidad, los comerciales y la televisión son algunas posibilidades más para desarrollar su trabajo y obtener, en mayor parte sus ingresos, ya que donde hay una cámara hay dirección, hay fotografía, hay sonido, hay dirección de arte...

La dirección artística o el diseño de producción como también se le conoce, en nuestro país, afortunadamente avanza poco a poco, tanto en la conciencia de quienes hacen el cine, como en su profesionalización y sus logros en la pantalla, cosa que traerá mejores oportunidades para quienes se encargan de maquilar todos estos artificios...

"El editor es un ser solitario, es un poco anónimo. El trabajo del editor, aunque tenga su nombre y su firma, a nadie le interesa; para el público común no es relevante, sin embargo del editor, en buena medida, depende que una película fluya o no."

*Moisés Ortiz Urquidí **

2.5. - Las manos, la mente y el ritmo: los editores.

En el proceso cinematográfico de la posproducción, el editor tiene labores estrictamente técnicas y artísticas. Dentro de las primeras está el ser responsable de todo lo concerniente al orden del material filmado y su clasificación, incluyendo el proceso de sincronización de la imagen y su banda sonora. En el aspecto artístico, su papel tendrá la importancia que el realizador le permita al darle la libertad para opinar y crear.

El editor es el encargado de armar la película una vez que se ha filmado. La suya, es la única disciplina exclusiva del cine, pues no hay nada parecido en ningún otro arte. En su expresión más simple, su labor consiste en reunir las tomas filmadas, pegarlas en un orden inteligible de acuerdo con una progresión gramática, quitar lo que sobra y conferir a la estructura narrativa un ritmo adecuado; luego sincronizará las imágenes con los sonidos para armar las pistas sonoras, que incluyen diálogos, efectos y música.

El editor puede ayudar al realizador a recrear la estructura dramática del guión, una vez que ésta se ha concretizado en imágenes y secuencias. En este sentido, su tarea es tratar de que la narración sea clara y de que tenga el ritmo que el realizador ya ha plasmado en la filmación de cada plano y secuencia: de alguna manera descubrir el ritmo interno de las imágenes y completarlo, es como decía Fellini respecto a la edición de una película: "es la respiración de la criatura". En pocas palabras la función del editor cinematográfico es organizar el material

* Imparte clases de la materia de Edición en el CCC de donde egresó. Como editor ha participado en 3 películas mexicanas: En dos de ellas como post-productor, desde el punto de vista de la edición: en la película *Redondo, Clandestino, destino*, de Jaime Humberto Hermosillo y en *De ida y vuelta*, de Salvador Aguirre donde participó con un crédito de editor. Ha colaborado en distintos cortometrajes. Ha dirigido telenovelas y series de televisión para Argos. Entrevista personal Enero 22 del 2003.

filmico, darle ritmo, fluidez, con el objetivo de contar algo y con ello emocionar al espectador o interesarlo.¹

Durante una filmación, no muy rigurosa, es frecuente escuchar la frase, "Lo salvaremos con la edición", como si este proceso, se pudiese, mediante artes mágicas, rehacer lo mal hecho en el rodaje. La edición puede ayudar a corregir ciertos problemas narrativos 'ocultarlos', pero cuando una película está mal filmada, mal narrada, difícilmente la edición puede salvarla. Cuando se trata de una película digamos 'normal', cuando se trata una película 'de montaje', obviamente toda la carga recae en el proceso de edición".²

Por tanto, es importante subrayar que la edición no puede agregar nada nuevo al material, lo único que permite es rescatar y pulir lo que está encerrado allí, lo que fue puesto por el director, los actores y el resto del equipo de trabajo. Es similar al corte de una piedra preciosa: si está bien hecho aumenta el valor de la gema, si está mal hecho puede convertirla en un desperdicio. Pero al igual que en la edición, ni la mayor destreza técnica puede convertir en joya a una piedra común, o en obra maestra a un material mediocre.

"En el continente americano se prefiere el término edición, que implica cortar, eliminar lo que no sirve (el realizador ruso Andrei Tarkovski 'hablaba de esculpir en el tiempo'); en Europa el término más común es el de montaje, que sugiere un proceso de construcción y de trabajo con el material filmado para crear significados no previstos. A grandes rasgos, la teoría de montaje de Eisenstein se refiere al proceso dialéctico por el cual la unión de dos tomas diferentes crea un nuevo significado."³

¹ Oscar Figueroa. Películas que ha editado: *Morrir en le Golfo*, de Alejandro Pelayo, primer trabajo como editor desde el principio hasta el final, incluyendo el sonido; *Miroslava*, de Alejandro Pelayo, *Intimidad* de Dana Rodbert, *Dos crímenes*, de Roberto Sneider, *Dulces Compañías* y *Entre la tarde y la noche* de Oscar Blancarte, *Corazones rotos*, *Santo-Luzbel*, *Cilantro* y *Perejil*, *El tigre de Santa Julia*, y *El crimen del padre Amaro* de Carlos Carrera. Entrevista personal, 12 de noviembre del 2002.

² Rafael Castanedo, "Sobre el papel de un editor", tomado de *Estudios Cinematográficos* No. 7, octubre-diciembre 1997, Publicación trimestral del CUEC y Difusión cultural UNAM, página 27.

³ García Tsao, Leonardo, *Cómo acercarse a... el cine*, CONACULTA, Editorial Limusa, México sexta edición 2001, página 25.

Formación profesional

En nuestro país no hay ninguna escuela que realmente forme editores, ya que en las que se dedican a preparar cineastas, tales como el CCC o el CUEC, por mencionar las más importantes, no se ha instituido una especialidad que forme carrera sobre este oficio. "Yo no conozco ninguna escuela que realmente prepare editores o post-productores completos, el oficio del editor se va aprendiendo por el gusto de ser y por las oportunidades que van surgiendo en el mercado de trabajo. Al principio todo mundo quiere ser director y la escuela, ante esa exigencia de las pretensiones de los alumnos que ahí estudian, dedican sus esfuerzos en sacar directores porque los mismos alumnos no exigen una preparación técnica y de especificación para editores, entonces al no haber esta demanda, tampoco hay esta oferta por parte de las escuelas, por lo tanto se forma un círculo vicioso."⁴

De acuerdo con versiones de algunos docentes del CUEC y del CCC, se ha intentado profesionalizar los oficios, es decir, hacer especialidades dentro del área de la producción del sonido, la edición, entre otras, sin embargo los alumnos no llegan a demandar y por tanto, no se logran a formar grupos, ni pensar en una persona que diga: "yo empecé como editor y voy a terminar como editor y voy a conocer todas las técnicas de la edición". "Quizás hay que preparar un verdadero curso de especialidad cinematográfica en el ramo de edición y post-producción y ya que tengamos conformado esa especialidad a lo mejor hay alumnos que se interesen en tomar ese curso".⁵

Carlos Bolado quien ingresó al CUEC con el propósito de estudiar realización cinematográfica, empezó su carrera en el cine nacional editando películas por necesidad, debido a que no tenía dinero para pagar su renta. "La primera que edité fue el *Último toro* de Walter Doehner, en video, la segunda fue *Como agua para chocolate*, de Alfonso Arau, la cual edité en 35 mm toda, y eran como 2,500 pies".⁶ Desde entonces a éste cineasta se le comenzó a contratar como editor de largometrajes a pesar de levantar propios proyectos con el rol de realizador.

⁴ Moisés Ortiz Urquidí, Loc. Cit.

⁵ Ibid.

⁶ Carlos Bolado, Realizador y editor cinematográfico. Entre sus películas editadas destacan *Como agua para chocolate*, de Alfonso Arau, *Novia que te vea*, de Guita Shyfter, *Hasta morir*, de Fernando Sariñana y su propio

El caso de Oscar Figueroa fue particular, ya que él se hizo editor por gusto. "Yo era sólo cinéfilo, soy contador público y me acerqué al cine porque me gustaba". De ese acercamiento iniciaron sus trabajos en el cine como operador, hasta convertirse en editor porque le llamó la atención ese oficio.

Debido también a los avances tecnológicos, con respecto a los sistemas de edición, al sustituir a la moviola con la cual se hacía un trabajo puramente manual y artesano, por una computadora, el trabajo del editor se ha facilitado, y actualmente ha ingresado al cine mucha gente joven que estaba dedicada a trabajar con computadoras y en ese sentido han podido operar los nuevos sistemas de edición, y volverse editores con toda la experiencia. Sin embargo, conseguir un pase al séptimo arte no es tan sencillo, por lo menos se debe tener una mínima experiencia en la edición de cortos y largometrajes, y dada la poca producción de películas, el acceso es muy limitado.

"Después de que haces una película que tiene tanto éxito, como lo tuvo *Como agua para chocolate*, es más fácil que te vayas ganando un espacio en el medio cinematográfico; no eres nadie hasta que haces algo. Después de hacer algo, ya es más fácil; ya pude decir: "Soy Carlos Bolado, editor nominado para un 'Ariel' y entonces pude editar una serie de películas. Estoy tratando de llevar mi carrera en México y en Estados Unidos. No me gusta el cine de Hollywood, pero hay pocas opciones para desarrollarse en medio de esta crisis, donde los insumos son importados, se hacen menos películas..."⁷

En la soledad del oficio.

Muchos de los editores que hay en nuestro país, más que dedicarse a editar películas, dada la poca producción de filmes mexicanos, se dedican a otro tipo de proyectos que pueden ser documentales, comerciales para televisión, reportajes, video-clips u otro tipo de manifestaciones audiovisuales que no propiamente son de largometraje, y si ahí corre con la suerte de engancharse en uno, lo hace, pero lo hace con una inversión de tiempo y como una remuneración económica baja, sólo por el gusto al cine. "En realidad en México los editores nos

largometraje *Bajo California, el límite del tiempo*. *Estudios Cinematográficos*, "Entrevista con el editor Carlos Bolado" No. 7, octubre diciembre 1996. CUEC, Difusión Cultural UNAM. Página 45

⁷ Ibid. Página 47.

dedicamos a otra cosa, menos a editar cine, editamos por el gusto de participar en una película, por el placer de intervenir y colaborar en una propuesta cinematográfica nueva, por nuestra dedicación al cine y al entendimiento del lenguaje cinematográfico en el proceso del montaje, más allá de ser un oficio remunerado.”⁸

Dentro de la estructura nominal cinematográfica, el editor gana menos que un fotógrafo, lo cual según algunos editores, es uno de los oficios menos pagados porque es en el que más tiempo se invierte dentro del proceso de producción de una película. “En esa relación, los mejores pagados son los actores y los fotógrafos; el director no lo puedo decir, porque por lo general en México, el director es guionista, después productor, después director y después está en un proceso de post-producción. A un director le lleva a veces un año y medio terminar su proyecto y junto con el editor son los peores pagados, ya que son los que más tiempo invierten en una película.”⁹

Sin embargo hay quienes afirman que han podido sobrevivir con el oficio de editor cinematográfico como Oscar Figueroa, quien ha tenido la “suerte” de trabajar constantemente en varios proyectos cinematográficos. Sólo para darse una idea, es el único editor de cine que actualmente realiza el montaje de dos o tres películas al año, de alrededor de 14 películas que se producen. La gran mayoría de ellas son editadas por sus propios realizadores. Aunque por otro lado, también trabaja en documentales y algunas cosas para televisión y comerciales.

En un proceso de postproducción de una película, al editor le consumen alrededor de 5 o 6 meses de encierro en un laboratorio de edición para realizar el montaje del filme, debido a que el editor en México no se limita a armar la imagen y el sonido de acuerdo a una propuesta hecha por un realizador, sino que se encarga, por lo general, de la post-producción en total. Diseña los créditos, organiza las pistas musicales, su trabajo se vuelve un poco más amplio, y esto hace que los recursos con los que vive un editor no sean los que el cine le da.

⁸ Sigfrido Barjau, Entrevista personal, septiembre del 2002.

⁹ Moisés Ortiz Urquidí, Loc. Cit.

"El trabajo de un editor es un trabajo muy solitario, al igual que el del guionista. El editor se la pasa encerrado en un cuarto oscuro solamente con monitores y lo único que lo acompaña son cigarrillos y equipo... son muchas horas de trabajo donde no hay glamour de la cámara de los actores. El papel del editor no es protagonista... El editor está solitariamente, es un poco anónimo el trabajo del editor, aunque tenga su nombre y su firma, a nadie le interesa el trabajo de edición a nadie le interesa quien la editó, para el público común no es relevante, sin embargo del editor, en buena medida, depende que una película fluya o no."¹⁰

El editor ante los avances tecnológicos.

En los últimos años, los avances tecnológicos han facilitado, en gran medida, el trabajo del editor, ya que de ser un trabajo meramente artesano, con una gran dificultad técnica donde se trabajaba directamente con los negativos y se realizaban los cortes del mismo con tijeras... "En realidad era muy pesado editar de esa manera, ahora con los nuevos procesos de edición que existen, se hacen las cosas con mayor facilidad".¹¹

"Cuando yo empecé a estudiar cine no sólo la tecnología, sino la escritura del guión, escribía mis guiones a mano en hojas de post-productor y luego los mecanografiaba en una máquina con todos los errores y borradores que tenía que hacer para ello; hoy día la computadora permite una facilidad para corregir y entregar trabajos pulcramente presentables, lo mismo sucede en el campo de la edición, yo empecé trabajando con moviolas en los distintos formatos, con 'rosches'; con las técnicas primarias, en visores, sincronizadores, con material de 'piscacha', desperdicios, el material de sonido el 'fulcop, un trabajo verdaderamente artesanal y ahora todo esto es intangible, todo esto se captura en una computadora y uno no tiene contacto físico con el material, sino es una inteligencia digital, lo que ahí sucede."¹²

Esta facilidad también ha permitido que muchas personas con conocimientos en el manejo de las computadoras, ingresen al oficio de la edición, ya que los menús que se utilizan para manipular imágenes son muy parecidos a los que se utilizan para manipular texto.

¹⁰ Ibid.

¹¹ Ibid.

¹² Sigfrido Barjau, Loc. Cit.

Las máquinas de edición que hoy se conocen como procesadores de palabras, son editores no lineales de texto. Y como los menús son parecidos, cualquiera que tenga cierto entusiasmo por aprender a manejar los ambientes en donde se desarrolla esta tecnología puede aprender a hacerlo. "Pero ahí no radica la formación de un editor, un editor tiene que tener nociones del lenguaje cinematográfico, de la narrativa, de la sintaxis, de la construcción a través de planos; y eso ha facilitado para que haya mucha gente que se diga editores y surjan muchos pegadores que en realidad son meros operadores y técnicos, Yo creo que el editor es un individuo con capacidades mucho más complejas y sofisticadas que tiene más que ver con la estructura."¹³

En resumen, la tecnología sin lugar a dudas, si ha facilitado el trabajo de los editores, sin embargo el trabajo de los editores es un trabajo que no termina y no va a terminar porque es un constante aprendizaje ante cada propuesta cinematográfica que tendrá su propuesta narrativa y su propuesta estética.

El sonido en las manos del editor

En México es muy importante la labor que realiza el editor cinematográfico con el sonido, ya que su función no sólo se reduce a editar imágenes, sino que la mayoría de los editores en nuestro país actualmente también trabajan con el sonido. "En México no puedes ser un editor que nada más monte la imagen y los diálogos, hay que asumir un papel mucho más creativo y trabajar con el sonido. Hacerlo así ayuda mucho a los cortes, al ritmo de las imágenes; permite aumentar la tensión de una escena, darle atmósfera a una serie de cosas que a lo mejor con la pura imagen no funcionarían y al ponerle tú sonido, funcionan".¹⁴

En nuestro país, un editor tiene que asumir mucho más roles que los normales; en Estados Unidos por ejemplo, hay veinte personas trabajando en el montaje de una película, y en el caso de México son tres o cuatro personas: el director que va de un lado a otro, el editor y su asistente, y a veces el que va a mezclar el sonido. En el trabajo de la edición en México generalmente los que acaban la película son muy pocos.

¹³ Moisés Ortiz Urquidí, Loc. Cit.

¹⁴ Carlos Bolado, Op. Cit. Página 43.

El cine es un trabajo de equipo, tienes que dejar que todo el mundo te ayude a hacer la película; claro hay un director, y es él quien tiene el control y la responsabilidad de la película, como en un barco donde el capitán no puede llevar un barco sólo, necesita la ayuda de todos, y en ese respecto el editor ayuda mucho con el timón.¹⁵

¹⁵ Loc. Cit.

2.6. - Los oídos y la sensibilidad: Los sonidistas y los músicos.

“La música para cine no se encuentra en el mismo nivel que la música clásica o la música de cámara, pues estas composiciones nacen de manera natural del compositor mismo...

En el cine, la música está condicionada por las imágenes y por la dirección del realizador, y por consiguiente es complementaria del film.”

*Ennio Morricone**

“La belleza del oficio radica en que tu como creador de música seas capaz de inventar, y de recrear, cualquier tipo de música porque eres un artifice de tu profesion”.

*Javier Alvarez***

Músicos de cine

Suele pensarse que el acompañamiento musical en el cine nació cuando se volvió sonoro. En realidad, las películas mudas por lo general eran proyectadas mientras se acompañaban de música que iban desde la pianola hasta una orquesta sinfónica. Desde entonces la música ha fungido como un eficaz apoyo emocional del cine, invaluable para crear una atmósfera o establecer un tono. Es tan eficaz, que hay ocasiones en que nos hace ver o sentir cosas inexistentes en la imagen, Por otra parte también puede suceder que una música inadecuada lesione seriamente a una película. Y hay pocos elementos que puedan envejecer tanto a una película, como una pista musical fiel a determinada moda.¹⁶

Tanto el teatro como el cine son proyectos multidisciplinarios y la música se convierte en una parte integral del proceso creativo en cuestión y se une a él, por tal motivo, de acuerdo con algunos compositores que han escrito música para cine, la música cinematográfica no vale por

* Compositor Italiano que ha hecho música original para programas y series de televisión, y para alrededor de 400 películas de varios países entre las que destacan *El bueno, el malo y el feo* (1966) *la misión* (1986), *Atame* (Pedro Almodóvar, 1990), *Cinema Paradiso* (Giuseppe Tornatore, 1988), por mencionar sólo algunas. *Estudios Cinematográficos* No. 12, CUEC, Difusión Cultural UNAM, abril-junio de 1998.

** Estudio Composición musical en el Conservatorio Nacional de México. Sutrabajo de composición incluye música para concierto, cine, danza, televisión y videos. Una de las películas que musicalizó, fue *La invención de Cronos* (Guillermo del Toro 1993) *Ibid.* página 36.

si sola, sino por el conjunto de ideas que se expresan en la pantalla, debido a que en el cine, la música está condicionada por las imágenes.

"Hacer música para cine no tiene nada que ver con componer obras musicales, sea música seria y elaborada, una canción o un arreglo; pues en el cine tienes que tomar en cuenta la imagen, la composición tiene que ver directamente con la imagen, y eso te lleva a buscar cierta simplicidad"¹⁷

Por otro lado, es importante mencionar que el cine, al igual que el teatro y el ballet, es un arte que trabaja con el tiempo, así que el tiempo que utiliza la música para desarrollar sus ideas es bastante más lento que el que utiliza el teatro y el cine para narrar sus eventos: un suceso puede ocurrir en unos cuantos segundos, como puede ser del paso de la noche al amanecer, para lo que basta interrumpir la luz por un momento, y en cinco segundos se puede estar a diez años adelante. "La sensación del transcurso de los acontecimientos no permite desarrollar las ideas musicales tan completas como pudiera hacerlo una obra musical no asociada a la imagen. Debemos aprender a establecer una correcta proporción entre el tiempo y el contenido."¹⁸

Alguno de los obstáculos que se presentan al musicalizar una película, de acuerdo con algunos compositores que se han aventurado a realizar la música para cine, es la dificultad de comunicación entre el director y el compositor, ya que es raro que alguno de los dos esté familiarizado con los principios básicos del lenguaje del otro. Esto trae como consecuencia que por un lado, el director no tenga elementos suficientes para decidir que clase de compositor es conveniente para determinado proyecto, ni qué puede o debe pedirle para obtener de él los mejores resultados. Por otro lado, el músico por lo general carece de conocimientos respecto al lenguaje cinematográfico (fotografía, sonido, montaje etc.) que le serían de gran utilidad para hacer una propuesta integral conforme a las necesidades expresivas del diseño sonoro y de la película en su totalidad.

¹⁶ García Tsao, Leonardo, *Cómo acercarse a el cine*. CONACULTA, Editorial Limusa, México sexta edición 2001, página 26.

¹⁷ Santiago Ojeda, compositor. Su obra abarca, en gran medida, la composición de música para cine, donde tiene más de 6 largometrajes en su haber, entre los que destaca: *Bandidos* (Luis Estrada 1989), *Ámbar* (Luis Estrada 1993). Op. Cit. Página 41

¹⁸ Lucía Álvarez Sánchez, compositora mexicana. Hizo la música para 5 largometrajes con Ripstein: *El imperio de la Fortuna*, *Mentiras piadosas*, *La mujer del puerto*, *Principio y Fin* y *la reina de la noche*; *El callejón de los milagros* de

oscuras porque ya no necesitas mucha luz. Todo va ayudando y va consiguiendo que sea cada vez más fácil iluminar casi en cualquier lugar y fotografiar casi con cualquier lente”.⁵³

Antes, recuerda Arturo de la Rosa, “era difícil usar luz rebotada por la cantidad de luz que se tenía que usar debido a las emulsiones tan bajas, o por ejemplo, el inicio del cambio del blanco y negro al color fue algo mortal para muchos fotógrafos, Figueroa no pudo fotografiar a color y sin embargo en blanco y negro era todo un artista. Fue un cambio muy fuerte y la prueba de ello es que casi nadie logró fotografiar bien a color hasta hace unos años”.⁵⁴

Por otro lado, el arribo del cine digital ha tomado por sorpresa a algunos cineastas que creían que el celuloide reinaría por siempre. Al mejorarse la calidad de la película: se volvió más sensible, los colores se hicieron más brillantes, o menos, si así lo deseaba el fotógrafo; la proporción de cuadro se modificó, en los laboratorios se les dieron nuevos tratamientos, se ocupó cada uno de los milímetros del fotograma para insertarle el sonido y como consecuencia de esto, sus costos se elevaron y sólo podían filmar las productoras establecidas o aquellos productores que contaran con un gran presupuesto.

Debido a lo anterior y a la crisis por la que atraviesa la cinematografía nacional, el video digital se ha convertido en una alternativa para realizar películas, a pesar de las grandes distancias que guarda con el celuloide. Realizar una película en video digital implica bajos costos, menos tiempo de rodaje y manipular la imagen al antojo del realizador y del fotógrafo en posproducción. “El video presenta ciertos beneficios: es mucho más rápido mover una cámara de video, es mucho más fácil fotografiar cámara en mano. Necesitas menos gente en general para trabajar... y todo esto se traduce en menos días de rodaje. Es en producción y posproducción donde están los grandes beneficios. Sobre todo, en países como el nuestro es una extraordinaria oportunidad para cimentar una industria cinematográfica”.⁵⁵

Arturo Ripstein es uno de los realizadores mexicanos que se ha sumergido en la aventura de realizar una película en video digital y después pasarla al formato de 35 milímetros, mediante

⁵³ Jerónimo Denti, Loc. Cit.

⁵⁴ Arturo de la Rosa Loc. Cit.

⁵⁵ Esteban de Llaca. Egresado del CUEC. Entre sus trabajos como cinefotógrafo cuenta con 5 largometrajes, de los cuales *Sofía* (Alan Cotton, 200) resultó ganador del premio a la mejor película extranjera en el Festival de Cine Independiente de Nueva York. Fue director de fotografía de *La perdición de los hombres* (México – España 2000) de

en su haber, a lo largo de su carrera, la composición musical de más de 12 películas nacionales, ya que las oportunidades para musicalizar una, son muy pocas, aunque haya sus excepciones.

Una cosa irónica que les sucede a los compositores que se aventuran a "vestir" musicalmente una película, de acuerdo con las experiencias de algunos de ellos, es que su trabajo no es totalmente reconocido, ni por el cineasta, ni por aquellos otros compositores que nunca se han inmiscuido en el cine. "En el medio del cine, para todos los cineastas yo soy músico y para todos los músicos soy cineasta. Ninguno comprende la otra parte, la música es el primer premio que se entrega siempre, es decir, el último, porque se da cuando la gente todavía está llegando, acomodándose en su silla; por lo menos aquí en México en la entrega del Ariel es así, en otras partes del mundo no, el premio música es muy importante, se explota, se comercializa se hacen muchos bombos y platillos alrededor de ella, aquí no se toma muy en cuenta."²¹

En realidad, la música para cine en nuestro país no es explotada ni artísticamente ni comercialmente como en otros países, donde la partitura musical de una película, en la cuestión artística, tiene casi la misma importancia que la fotografía y la dirección de arte dentro del medio cinematográfico, y de igual manera que una música de concierto dentro del gremio de los compositores.

Por el lado de la explotación comercial, dado los bajos presupuestos en los que se realiza una película mexicana, por lo regular no es posible aventurarse a producir un disco con la música de la película para luego venderlo, como lo hacen cinematografías de otros países, caso particular de Hollywood; aunque ha habido sus excepciones como los casos de *Hasta morir* y *Todo el poder* (Fernando Sariñana, 1995), *Sexo pudor y lágrimas* (Antonio Serrano, 1999), y algunas otras películas del cine más reciente, que se han aventurado a lanzar a la venta discos con la música grabada de sus películas; sin embargo, para la mayoría de los compositores de música para cine, éstos discos no contiene realmente la música que se creó para la película, conocida como música original. "Pienso que la gente del cine está 'sesenteando': hacen canciones para las películas para luego vender un disco, pero eso no es música para cine. Incluso llegan a incluir canciones de quien sea, para armar un "soundtrack" y venderlo como la música de tal

²¹ Ibid.

película. Hay excepciones como la cinta *La ley de Herodes...* Los cineastas mexicanos necesitan darle valor a la música.²²

La producción musical cinematográfica

Dentro del proceso cinematográfico, la composición de la música que formará parte de la película, conlleva a seguir una serie de pasos a los que se les conoce como producción musical.

Una producción musical supone tres etapas:

- 1) la composición
- 2) la interpretación
- 3) la grabación y la mezcla.

Composición

Si se cuenta con un presupuesto suficiente, se puede comenzar a escoger al compositor con base en su obra, experiencia o estilo. Por supuesto, contar con suficiente presupuesto ayuda a que el compositor disponga del tiempo necesario para la realización de su trabajo. Generalmente es mucho el tiempo y esfuerzos necesarios para lograr un buen trabajo y la subsistencia no es fácil para un compositor.

Otra opción es que el director tenga una relación cercana con algún compositor con experiencia y oficio que se involucre desde un principio con el proyecto y que disponga del tiempo necesario para realizarlo, como el caso de la compositora Lucía Álvarez, quién ha creado la música para algunas películas de Arturo Ripstein y se ha involucrado en la cinta desde la preproducción hasta la postproducción de la misma. "Yo generalmente suplico que me tomen en consideración cuando apenas se esté formando el equipo de trabajo, porque el músico va a cobrar lo mismo que si trabaja 15 días o seis meses. Uno trabaja por el paquete de la música,

²² Eugenio Toussaint, compositor musical. Entrevista publicada en la revista *Telemundo* no. 56 el 01 de diciembre del 2000.

entonces es muy recomendable que el músico esté con el cineasta desde el inicio del proyecto. Recibir el guión leerlo, se empieza uno a imaginar cosas y se comienza a platicar cosas con el director, todavía no se ha empezado a rodar la película... Ese tiempo es muy valioso."²³

Si no se dan estas condiciones, siempre habrá algún músico o compositor aficionado dispuesto a "ayudar" a cambio de obtener cierta experiencia, pero de acuerdo con José Navarro, en general semejante decisión obra en detrimento de la película.²⁴

Interpretación

Para la segunda etapa, lo ideal es elegir con el compositor tanto la instrumentación como la cantidad y calidad de todos los músicos, decidir entre un sonido acústico, electrónico o mixto, en función de las necesidades de la película. Si no se cuenta con presupuesto suficiente, habrá que reducir al máximo (generalmente el compositor toca algún instrumento) o en caso extremo usar los sintetizadores, "samplers" y computadoras para sustituirlos; aunque desde luego la diferencia es enorme, a menos que ese tipo de música sea la necesaria para el film.

Grabación y mezcla

En este último proceso todo depende del presupuesto y capacidad negociadora para tener la posibilidad de acceder a un estudio profesional de calidad, a uno más barato o a uno casero; en el caso de la música electrónica se puede utilizar un 'secuenciador' que sustituya este proceso.

La música original no es, desde luego, la única manera de solucionar el problema, también se puede recurrir a música ya grabada o de archivo, pero esta solución requiere que el director tenga una amplia cultura musical y gran claridad en cuanto a las necesidades de la película. Pero eso no es todo, si se quiere utilizar música ya grabada hay que tener presente que los derechos suelen ser muy costosos y por ley hay que adquirirlos. En México Lynn Fainchtein es una de las personas, que se encarga de conseguir y negociar los derechos de las canciones o música ya grabada que se pretenda incluir en algunas películas. Una vez obtenidos los derechos se procede a realizar el montaje sonoro.

²³ Entrevista personal, Enero del 2003.

²⁴ Op. Cit. página 78.

Otro de los problemas a los que se enfrenta un compositor al trabajar en una película es el problema del presupuesto (la mayoría de las veces bajo o casi nulo) destinado a la producción musical, y que, según sea el caso, va reduciendo las posibilidades de obtener una propuesta musical que aporte lo que la película necesita.

"Una queja común entre los compositores de música para cine es que podrían hacerse mejores composiciones si contaran con más tiempo, que es mínimo, ya que a veces, digamos es jueves hoy te dicen para el martes escríbeme una partitura y ya la quieren grabada y todo. No entienden cuál es el proceso creativo del músico, no entienden que es un creativo"²⁵

Por otro lado, mientras que en Estados Unidos el pago de una partitura musical para una película oscila entre los 30 mil y cincuenta mil, en nuestro país no hay una cantidad establecida sobre el pago que recibe un la persona que crea la música de un film, por lo regular es un pago que se da por acuerdo entre el compositor y el productor o director del film. "En estas cosas del salario se es muy discreto, nunca se sabe, nunca se comenta, puede ir de nada a mucho el pago del músico; ha habido músicos que se les ha pagado mucho en México porque se han vendido bien o han tenido un buen representante y hay otros que se nos ha pagado muy mal. Películas como *Principio y Fin*, la banda sonora completa salió en 7 mil pesos, eso es nada. Pero tu dices: tengo aquí un proyecto muy tentador, me ofrecen nada, me ponen entre la espada y la pared, y si yo digo no, hay cien, doscientos o trescientos músicos que están dispuestos a hacerlo, y dicen no hay más.. Eso es a veces lo que pasa con el músico para cine."²⁶

La mayoría de los compositores, si no obtiene buenas retribuciones en la realización de partituras para conciertos, una de sus fuentes de ingresos más prolíferas son el mercado de la publicidad, haciendo 'jingles', ya que el rango de cobro de un jingle está entre los 15,000 y los 25,000 pesos; o bien se dedican a la docencia.

La música ha acompañado al cine prácticamente desde sus inicios y ha jugado un papel relevante en el desarrollo del lenguaje cinematográfico. Sus usos han sido muy diversos, en sus orígenes resolviendo problemas prácticos como tapar el ruido del proyector o mediar entre

²⁵ Lucía Álvarez Sánchez. Loc. Cit.
²⁶ *Ibid.*

sorprendentes imágenes en movimiento y un público por primera vez enfrentado a lo que sería el nuevo arte del siglo XX. En la actualidad la música tiene funciones estructurales, expresivas, de interpretación, de ubicación espacio-temporal entre otras muchas cosas. Sin embargo, al ser la música un arte tan antiguo como el hombre mismo y con un enorme desarrollo en diversas culturas, su unión con el cine no es algo sencillo pues al hacerlo deja de tener un fin en sí misma, para ser parte de un todo del que sólo es uno de los canales de comunicación entre el creador cinematográfico y el público receptor.

"La vida sin música sería un error", sentenció una vez Nietzsche y, si es cierto eso de que "el cine es más grande que la vida", pues entonces el séptimo arte sin música es el más grande error de todos; y tanto a los cineastas como a los compositores, les debemos que ese gran error, ya no exista.

"El sonidista del set es el encargado de llevar la continuidad sonora de la película, es guardando las distancias, el 'escrip' sonoro."

Miguel Sandoval¹

"Un diseñador de sonido es como un director de sonido, como un director musical que en un momento dado conoce sus elementos y conoce cómo y en qué momento van a jugar estos elementos y comprende y conoce la pieza sonora final.."

Rogelio Villanueva²

Los sonidistas.

Éste es el apartado en el que intervienen todos los técnicos: ingenieros de grabación, microfonistas, encargados de los efectos sonoros, entre otros, que colaboran para que la banda sonora sea tan efectiva como la de las imágenes. En este terreno ha habido grandes avances técnicos, el famoso Dolby Stereo³ o el sonido THX⁴, que le han dado al cine una dimensión sonora rica en posibilidades.

Durante la segunda mitad de los años setenta, hasta la primera mitad de la década de los noventa, el sonido de las películas mexicanas, de acuerdo con varios cineastas era muy malo, debido a que no se escuchaban bien cuando eran exhibidas en los cines, inclusive hay anécdotas, varias, entre la comunidad cinematográfica donde se destaca esta falta de buen audio de las películas mexicanas, como la que cuenta el escritor y crítico de cine Tomás Pérez

¹ Sonidista. Ha realizado el sonido directo de las siguientes películas: *El secreto de Romelia*, de Busy Cortés, *Motel de Luis Mandoki*, *Ciudad Secreta* de Alfonso Corona, *El Costo de la vida*, de Rafael Montero, *Gertrudis Bocanegra*, *Miroslava*, *Hasta morir*, *Playa Azul...* *Pueblo de Madera*, de Juan Antonio de la Riva, *Sobre Natural*, de Daniel G. *Edipo Alcalde*, y *Entre la tarde y la noche*, de Oscar Blancarte. Entrevista personal, 11 de julio del 2002

² Diseñador sonoro del documental *Gabriel Orozco* de Juan Carlos Martín, y de los largometrajes: *Panchito Rex... me voy, pero no del todo*, ópera prima de Fabián Hofman, *De ida y vuelta*, ópera prima de Salvador Aguirre, *Bajo California... el límite del tiempo*, ópera prima de Carlos Bolado, *Sobre Natural*, ópera prima de Daniel Gruener, *Cilantro y perejil* de Rafael Montero la cual ganó un Ariel el Equipo de sonido, *Promissés* el documental de Carlos Bolado y Justin y varios cortometrajes... Entrevista personal 02 de septiembre del 2002

³ Formato de sonido que utiliza dos pistas de sonido óptico y requiere de cuatro fuentes sonoras LCRS (left, center, right y surround ambiental) para su exhibición en las salas cinematográficas. También utiliza sistemas de reducción de ruido del tipo Dolby A o SR, para lograra una mejor relación entre la señal y el ruido que se genera en los distintos medios de grabación. Estudios cinematográficos No 5, marzo a mayo de 1996

⁴ Las siglas se refieren a dos cosas: al nombre del inventor, "Tomlinson Holman's eXperiment y al nombre de la primera película de George Lucas, llamada THX: 1138. La idea fundamental del sistema THX proviene de la conveniencia de estandarizar las condiciones de reproducción de audio en las salas de exhibición cinematográficas a nivel mundial, de ser posible.

Turrent, quien durante la exhibición de la película *Canoa*, de Felipe Cazals, se sintió tan frustrado porque el film en ningún momento se escuchó bien. "Hubiera hecho cualquier cosa por poder ir a la butaca del espectador y narrarle al oído los diálogos, la música y los silencios de la película, porque no se escuchaba nada."¹

Sin embargo, para la mayoría de las personas que en esos momentos se encargaban del sonido de las películas, esto no se debía por un mal trabajo que se había hecho en sonido, sino a que las salas de exhibición, de aquél entonces, no contaban con buenas productoras de sonido.

Es hasta que vienen las remodelaciones de las salas del país y la instauración del sonido THX que se empezaron a escuchar bien las películas mexicanas, entre ellas *Miroslava* (Alejandra Pelayo 1993) y *La invención de Cronos* (Guillermo del Toro 1992).

Eso provocó que determinadas películas, si no reunían requisitos técnicos, concretamente para llevar el logotipo de THX, los exhibidores estaban obligados a no aceptarlas, lo cual abrió, para los sonidistas, la opción de poder crear, cuidar y exigir al productor y al director, las condiciones ideales para hacer el sonido. "Antes lo hacíamos con mucho amor y ahora las hacemos conscientes de que si no las hacemos, ya no solamente con amor, sino con los niveles óptimos de calidad y de la técnica depurada, mientras se recoge el sonido directo, pues nuestra película va a ser doblada y eso va a ir en contra de nosotros mismos."²

A partir del THX, cambia el concepto del sonido para cine en México, se le da más importancia a la banda sonora y por ende, a las personas que están encargadas de su elaboración. "Antes era más bien como romántico, inicialmente uno garantizaba cierto nivel en la calidad del sonido, pero era nada más por el hecho de que uno se sacrificaba y creía en el proyecto... Después del THX, viene como una re-valorización del concepto del sonido y empieza a tomar otra dimensión."³

Ahora, el sonido de las películas se hace de distinta manera y por diferentes personas, en nuestro país existen dos tipos de sonidistas: uno es el sonidista directo o sonido de locación, quien es el que recoge el sonido en el momento que se filma la película y el otro es el sonidista

¹ Entrevista personal 9 de marzo del 2002.

² Miguel Sandoval, Op. Cit.

que va a post- producir todos ese sonido ya grabado, en un proceso que se hace al final de la película, y es conocido también como diseñador sonoro. "Después de la edición de imagen o montaje se hace todo el montaje de sonido, lo primero que se edita es el sonido directo, los diálogos, los efectos de sonido, como el viento, caballos, y va a depender de la característica de la película el requerimiento sonoro que tenga. A esto se le conoce como diseño sonoro, que es el trabajo que se hace con respecto al director y lo que espera de su película y la complejidad sonora de ciertas secuencias."⁴

Formación profesional

La mayoría de los actuales sonidistas de campo, es decir, los que se encargan de realizar el sonido directo de la película, han egresado del CUEC o del CCC, en comparación con algunos "veteranos" que se han formado de la práctica. "Antes teníamos la suerte de que mientras los jóvenes contemporáneos de nuestra época tenían facilidad para entrar a las escuelas de cine y hacer un desarrollo escolar dentro del mismo, otros, teníamos que subsistir, entonces tuvimos una escuela que eran los Estudios América en donde uno tenía la opción de llegar como asistente 'X', y después terminar siendo aprendiz de cineasta que en su momento no requería del reconocimiento de alguna Universidad, eso, y la inquietud de cada uno es lo que nos llevó a diferentes caminos, como el sonido. La práctica y la intuición nos formaron en el oficio, primero experimentábamos y después investigábamos... fuimos autodidactas."⁵

Por otro lado, con lo que respecta a los diseñadores sonoros, éstos no necesariamente se han formado en una escuela de cine, sino que provienen, por lo regular, de otras áreas encaminadas a la producción musical, como Andrés Franco de 'Lado A' que trabaja con Ripstein y Carlos Carrera; o de oficios de ingenieros electrónicos o sonoros, ya que en nuestro país no existe una profesión o una especialización en cuanto a la posproducción sonora cinematográfica.

El caso de Rogelio Villanueva es particular. estudiante de psicología, interesado en el cine se sumergió en el mundo de la posproducción de sonido de la imagen porque tuvo la oportunidad

³ Ibid.

⁴ Rogelio Villanueva. Loc. Cit.

⁵ Miguel Sandoval, Loc. Cit.

de encontrar un trabajo en esta área. "Yo empecé a ser sonidista con mis amigos rockeros, quizás me interesaba ser ingeniero de sonido en música, sin embargo, a mí me gustaba mucho el cine. Quería hacer efectos especiales; de repente hacia los 20 años, tuve la oportunidad de ir a un estudio a entrevista de trabajo donde necesitaban un sonidista en 'Sonidos San Pedro post-producciones' con Pedro y Jorge Romo y me quedé porque estaba interesado en eso... y ahí empecé a trabajar a contra imagen. Después comencé a realizar trabajos particulares hasta que hice mi estudio."⁶

En México, son pocos los Estudios de postproducción de sonido para imagen que hay, entre los que destacan los del argentino Neri Barberi (que son los que tienen mayor trayectoria que ninguno otro en nuestro país, debido a que fueron los primeros que ofrecieron sus servicios al respecto, en territorio mexicano). Los estudios 'Resonancia', de Carlos Aguilar, los ya mencionados 'Lado A' y 'La banda sonora' de Rogelio Villanueva, por mencionar algunos.

Sin embargo, ante la poca producción de películas, ni los sonidistas directos ni los estudios de postproducción de sonido pueden sobrevivir del cine, así que su mayor fuente de ingresos los obtiene de realizar el sonido de comerciales o programas de televisión, así como de algunos cortometrajes o documentales.

"En los estudios que gozan de más trayectoria como el del maestro, Neri Barberi que tienen muchos años de hacer cine y un mercado de cual pueden vivir todo el tiempo, su situación es más clara con respecto al cine. El reciente Estudio 'La banda sonora' de alguna forma ha vivido del cine cuando sale una película y la pagan bien. Pero, para que un Estudio de postproducción de sonido sobreviva, es importante atacar un poco la post-producción a contra-imagen, ya sea el documental en video, documental en televisión y atacar el mercado de la publicidad y la página Web..."⁷

Costos y presupuesto en la producción sonora.

En porcentaje del presupuesto que se destina para el sonido en Hollywood es el mismo para México, con la diferencia de un signo, aquí se hace en pesos, allá en dólares. Por consiguiente,

⁶ Rogelio Villanueva. Loc. Cit.

⁷ Ibid.

no hay un presupuesto suficiente dentro de una producción cinematográfica mexicana para filmar en el entorno sin tener problemas, con respecto al sonido directo, ya que se tiene que ajustar a filmar en un rinconcito de la locación que se eligió para tal.

"Hoy en día como cada vez se encarece más el costo de la producción, el director muchas veces opta por sacrificar el sonido, o no tiene otra alternativa más que sacrificarlo, porque si él se tarda 10 minutos, termina sacrificando una hora de tiempo por el sonido, esa hora, para poder salir con el plan de trabajo, se convierte en una cantidad estratosférica de tiempo extra para las personas que lo cobran, y el director cuenta con un presupuesto 'X'. El director está pensando en todo esto, y el sonidista tiene que estar pensando en cómo hacer de tal manera, tal o cual escena, para que no obstaculice al director su realización y concepto de la película."⁸

Por otro lado, de acuerdo con algunos sonidistas, el problema de los bajos presupuestos en el rubro del sonido de la película se debe a que no hay una industria real cinematográfica, debido a la poca producción de filmes que nos impide hablar de una competencia verdadera. "La competencia es medio 'piraña', la competencia es de ver quien se queda con las películas, y por eso la gente en sus precios se baja mucho, es un país en crisis, yo siempre tengo problema en intentar cobrar lo que tengo que cobrar y en terminar cobrando lo que ellos te ofrecen. Lo importante es el proyecto porque finalmente es lo que te mantiene, lo que te da constancia, lo que te hace estar en el circuito de la primera división de la cinematografía."⁹

En el caso particular del diseño sonoro, hay un estándar en la post-producción de sonido de una película mexicana que oscila entre los 30 y 35 mil dólares aproximadamente, sin incluir la mezcla que tienen otro costo y se hace en los estudios Churubusco aquí en México; sin embargo, no siempre la producción de la película paga el estándar.

El oficio del sonidista.

Por lo regular, tanto un sonidista directo como un diseñador de sonido, no trabaja sólo. El sonidista directo, casi siempre cuenta con asistentes que detienen los micrófonos y le informan desde el área de la toma, al área de la grabación del sonido las condiciones de los micrófonos

⁸ Miguel Sandoval. Loc. Cit.

⁹ Rogelio Villanueva. Loc. Cit.

y en las que se va a grabar el audio, aunque hay ocasiones en las que realiza su trabajo sólo de acuerdo con el presupuesto de la película.

En cuanto a los diseñadores de sonido, casi siempre trabajan con asistentes que los apoyan en el trabajo de la edición del sonido, sobre todo si nos referimos a los estudios que tienen más trayectoria dentro del medio; sin embargo, también hay casos en los que el diseño sonoro lo realiza una sola persona, cuando se trata de un documental o un cortometraje sencillo, claro, siempre bajo la supervisión del director de la película, así lo expresa Rogelio Villanueva.

En el campo de trabajo, la persona que graba el sonido directo, se tiene que enfrentar en el set, con el tiempo y la continuidad de la toma, el sonidista de campo tiene que estar pendiente de la continuidad sonora de la toma, de la continuidad dramática de la historia, hacer la observación con el respeto a lo que el director pretende para que haya una coherencia sonora. "Los sonidistas no podemos distraernos en el set con cualquier cosa porque tenemos que llevar la continuidad de la historia, se convierte el sonidista, guardando las distancias debidas, en el 'scrip sonoro'.¹⁰

Por su parte los diseñadores sonoros, en el momento de realizar su oficio tienen que estar conscientes de lo que el realizador quiere y pretende con respecto al sonido de su película, razón que los obliga a involucrarse en el proyecto desde la pre-producción del mismo, aunque sólo entren en escena en el momento de la postproducción. "Un diseñador sonoro, al momento de entrar en acción, debe tener en su mezcla de sonido, el control absoluto de donde vienen los elementos y cómo están jugando, en qué momento juega un silencio o no y porqué lo juegas; tienes una onda de dinámica, de conocimiento, de dónde vas a recoger el sonido."¹¹

Actualmente se han complementado los avances técnicos con las personas que tiene el desarrollo teórico y las personas que tienen el desarrollo práctico y creativo no sólo del sonido; lo que ha provocado cierto recelo por parte de los sonidistas directos hacia los diseñadores de sonido, ya que éstos últimos son una figura de recién creación dentro del medio cinematográfico, a diferencia de los sonidistas de campo, que han estado en el cine desde que éste se hizo sonoro; Además en nuestro país, el premio al sonido, es un premio que se otorga a toda la producción auditiva y se comparte entre estos dos créditos. "A veces uno se siente

¹⁰ Sandoval, Loc. Cit.

¹¹ Rogelio Villanueva. Loc. Cit.

relegado, porque creo que en algunas ocasiones se le da más importancia al diseño sonoro que a los sonidistas que levantamos el sonido del set, pero quierase o no se quiera, uno depende del otro, no son entes independientes, son un complemento, finalmente forman parte de un equipo, el equipo de sonido".¹²

El sonido frente a la era digital.

En los últimos años la tecnología sonora ha sufrido cambios muy profundos que han influido radicalmente en los procesos de producción y postproducción del sonido cinematográfico, procesos que durante décadas fueron predominantemente el análogo y el monoaural". Los aspectos más importantes de este desarrollo son dos: por un lado la estandarización del sonido estereofónico en las salas de exhibición y en los sistemas de televisión y video, y por otro, la aparición del registro y procesamiento digital del sonido, actividades ligadas intrínsecamente a la computación.

Hace algunos años, en México la experiencia de producción y postproducción del sonido digital y / o estéreo para cine era mínima, por consiguiente el sonido de las películas nacionales de muy baja calidad (lo cual dependía también de la estructura de las salas cinematográficas), y gracias a la necesidad de no permanecer a la zaga en estos aspectos, ha ocasionado que ese atraso tecnológico que imperaba en el país, quedara atrás como un mal recuerdo.

Decir que estamos mejor que antes, así a la ligera, sería una falta de respeto a todos los profesionales que con medios bastante inferiores a los que ahora existen, y con presupuestos muy reducidos, de alguna manera hicieron películas y mantuvieron, aunque no en las óptimas condiciones, a la cinematografía nacional.

Con la mejora de la calidad del sonido, y la llegada de películas y creadores con una preocupación sonora importante, se empieza a valorar el sonido y a respetar su necesidad

¹² Miguel Sandoval, Loc. Cit.

¹³ Es el sistema de sonido que utiliza una sola pista de sonido óptico y requiere de una fuente sonora o sistemas de bocinas para su exhibición en la sala cinematográfica. Este formato se empezó a grabar ópticamente a partir de 1941, fue inventado por el ingeniero John Whitney y se sigue utilizando en el cine documental y en el cine transferido a video para su transmisión para televisión, así como en la transmisión de radio AM y en la televisión de algunas partes del mundo.

dentro de una producción que se precie como tal. En México se ha reflejado también en éstos tres últimos años, dejando bastante asentado el sonido directo en los noventas y un intento de los nuevos directores e "ingenieros" por esa responsabilidad sonora, tanto en el set, como en la posproducción, para usar el sonido en todos sus aspectos lo mejor posible para el producto final. Tal es así que el sonido de la mayoría de películas que se han estrenado en cartelera comercial desde 1999, a la fecha, está registrado, montado y conducido por técnicos y creativos nacionales.

Esto se traduce en una especialización de todas las partes que intervienen en la cadena sonora de una producción fílmica que aporta cada vez más calidad, pero que desde luego en la mayoría de las películas mexicanas supone una diversidad de criterios y el único que supervisa toda esa diversidad de criterios es el director o el productor. Esa mecánica puede ser positiva o muy negativa. Juzgue cada cual, pero el caso es que el sonido de la mayoría de las películas mexicanas, lo rueda un técnico, lo monta otro y lo mezcla otro.

"Lo más importante de un actor que trabaja en cine es la posibilidad de hablar por los que no tiene voz, de reflexionar junto con el público..."

*Damián Alcázar**

"El actor en cine siempre debe estar pensando, y eso se nota en los ojos, si la cámara pasa por ti se va a ver en tus ojos lo que estás pensando, van a estar vivos, van a estar actuando sin necesidad de hacer nada."

*Luisa Huertas***

2.7. - Los rostros: Los actores

Son el rostro y la voz de las películas. Volúmenes enteros hay sobre la muy especial relación que existe entre el actor y el público cinematográficos, en relación con el juego de proyección-identificación. Con el cine surge el concepto de la "estrella", con su correspondiente mitología y una popularidad llevada a veces a niveles de fanatismo. Ser una "estrella implica una rara combinación de atractivo físico, personalidad, presencia escénica, dotes histriónicas (de lo último se puede prescindir, aunque ayuda) y arraigo popular.¹³

El trabajo del actor cinematográfico conlleva condiciones muy particulares, ya que no actúa ante un público, sino ante una cámara que puede registrar incluso el movimiento más discreto de sus párpados. Por lo general su desempeño no tendrá más continuidad que la que dicte el orden de la filmación, y la edición puede eliminar su trabajo por completo o darle un realce inesperado.

*Actor de extracción teatral con una larga lista de cortometrajes y largometrajes nacionales y extranjeros, y luego de cinco nominaciones y dos 'Arieles' por coactuaciones, ha recibido el premio al mejor actor en la XII entrega de los 'Arieles' (1999) por su participación en *Bajo California, el límite del tiempo*, ópera prima de Carlos Bolado. Entrevista personal, mayo del 2002.

**Su trayectoria como actriz supone más de tres décadas de trabajo en teatro, ha participado en más de 50 obras, giras internacionales y festivales. Ha participado en más de 20 películas entre las cuáles se cuentan largometrajes premiados, óperas primas, cortometrajes y producciones extranjeras, además de nominaciones y un 'Ariel' por coactuación femenina en *Mentiras piadosas* (Ripstein, 1998). *Estudios Cinematográficos*, No. 17, noviembre de 1999 a enero del 2000, página 32.

¹³ García Tsao, Leonardo, *Cómo acercarse a... el cine*. CONACULTA, Editorial Limusa. México sexta edición 2001, página 19.

Según Raúl Zermeño⁷ el actor es aquél que es capaz de crear la máscara (persona), no ponérsela. Máscara-personaje es la visión creadora de un actor que sintetiza su propia visión del ser humano en un tiempo y lugar precisos. 'Por fuerza el hoy y el aquí'. El actor crea con base en su propio potencial humano, espiritual y físico dentro de la ficción."¹⁴

El universo de actores y actrices existentes en México es tan vasto y tan disímil en su expresión y sus modos de trabajo, sin embargo, dada la poca producción de películas nacionales, las oportunidades de un actor para trabajar en cine son muy reducidas, razón por la cual son contados los actores mexicanos que se han inmiscuido en el quehacer cinematográfico de nuestro país, no obstante, este número reducido ha incidido de manera importante en los últimos episodios de lo que cada cierto tiempo se vuelve a llamar "nuevo cine mexicano".

Del teatro al cine.

La gran mayoría de los actores mexicanos que se han aventurado a interpretar sus personajes frente a una cámara cinematográfica, en estos últimos años, proceden del teatro, aunque hay sus excepciones, como el caso de Diana Bracho, quien su trabajo de actriz lo inició en el cine "En mi caso empecé como actriz de cine, que es un suceso extraño, porque generalmente el camino es el teatro, la televisión y después el cine. Yo hice mucho cine antes de hacer teatro o televisión."¹⁵

De acuerdo, con las experiencias del trabajo en cine tomada por varios actores, en nuestro país no hay una escuela que se dedique a formar actores para cine. Básicamente en todo el mundo las escuelas de arte dramático son para formar actores de teatro que brincan a la pantalla, y eventualmente hay talleres, cursos, o algunas clases para enfrentarse a la cámara y a los pormenores técnicos que implica el cine. "En nuestra realidad, los actores en México aprendemos cine haciéndolo y leyendo, no hay maestros de actuación en cine".¹⁶

⁷ Profesor Del Centro Universitario de Teatro de la UNAM y de Dirección de actores del CUPEC desde 1980

¹⁴ Estudios Cinematográficos No. 4, Verano de 1995. Página 24.

¹⁵ Diana Bracho. Entrevista personal, 27 de marzo del 2002.

¹⁶ Arturo Beristáin. Con más de 70 puestas en escena y un amplio trabajo televisivo, incursionó al cine a principios de los setentas en películas como *Días de amor* (1971) y *Cuartelazo* (1976), del director Alberto Isaac, *El castillo de la pureza* (Arturo Ripstein 1942), por mencionar algunas. Su última cinta fue *Los vuelcos del corazón* (Miguel Vázquez 1994) Estudios Cinematográficos. No. 4, Verano de 1995. página 57.

"Sin duda la mejor escuela son los cortometrajes, cuando un actor joven o que está empezando, lo mejor que puede hacer para obtener cierta experiencia frente a la cámara, es realizar cortos en las escuelas, desde luego sin cobrar."¹⁷

Además de acuerdo con la mayoría de los actores que han prestado su rostro y sus dotes histriónicas a la pantalla cinematográfica, son muy pocos los actores que verdaderamente tiene la preparación necesaria para trabajar en cine. "El problema del por el cual no hay más actores cinematográficos es porque desgraciadamente no todos están preparados para trabajar en función de la cámara y del lenguaje cinematográfico, hay pocas clases. De hecho nosotros, el movimiento Cultural Techo Blanco, tiene dos años dando entrenamiento actoral para cine".¹⁸

Además, de acuerdo con algunos productores, la falta de profesionalización de los actores ante el medio cinematográfico, no permite que la gente que va a adionar para una película, por muy buenos actores que sean, queden en la audición, ya que no conocen el lenguaje cinematográfico, por lo que se ven en la necesidad de contratar a gente que tenga experiencia en cine, sin embargo, el hecho de que nada más se realicen de diez a 15 películas anuales, reduce la posibilidad de los actores que nunca han trabajado en cine, hacerlo, y con ello de adquirir también una experiencia. "En el momento que se filmen más película, por supuesto que va a ver apertura para muchos más actores, por lógica, pero hasta que no llegue ese momento de mayor producción y mayor preparación, pues está medio 'canijo'. Aunque últimamente le están apostando a actores sin nombre. *El Gavilán de la sierra* no lleva famosos, *De que lado estás* y *De la Calle* no lleva gente de cine o gente famosísima como protagonistas. Yo creo que eso también se está rompiendo, se le está dando la oportunidad de conocer a gente nueva."¹⁹

¹⁷ Damián Alcázar. Loc. Cit

¹⁸ Vanesa Bauche, actriz proveniente del teatro con una larga lista de largometrajes, entre los que se cuentan, *Piedras verdes*, *Amores perros* y *De la calle*, por mencionar algunos. Es una de las fundadoras de "Movimiento Cultural Techo Blanco" en cual se conforma por actores, cineastas y videoastas, entre otros, con el fin de promover y apoyar las expresiones artísticas del país. Entrevista personal 18 de marzo del 2002.

¹⁹ Ibid.

El actor en el set cinematográfico

Debido a la extracción teatral de la mayoría de los actores que le prestan su rostro al cine, y a la poca profesionalización que hay con respecto a la actuación cinematográfica, provocado por la poca producción de películas que no permite consolidar una práctica del oficio frente a la cámara cinematográfica y a la falta de escuelas que formen académicamente a actores filmicos, los desencuentros iniciales de un actor con la cámara, de acuerdo con algunos realizadores de cine, suelen ser insufribles, ya que a veces el actor desconoce los elementos específicos del lenguaje cinematográfico que de alguna manera modifica el trabajo del actor, debido a la manera en cómo se desarrolla el trabajo escénico del cine.

Aunque el actor de teatro y cine son intercambiables, e incluso pueden trabajar en ambos medios, al mismo tiempo, hay algunas diferencias que en términos generales pueden señalarse. En el escenario cinematográfico, a diferencia de lo que sucede en el teatro, el actor rara vez sabe dónde va a estar el público, ni le preocupa por lo general... Al actor de cine, al igual que en el teatro, se le dice qué hacer, pero no hay un ensayo general frente al público, ni un cuadro colectivo que le de un indicio de que se le ha instruido en la forma correcta. Sólo el producto terminado revela eso: y de manera clara entonces. Pero el producto terminado no se finaliza con el actor, sino con un par de tijeras.²⁰

Uno de los problemas técnicos del cine a los que se enfrenta un actor que no tiene experiencia, al momento de realizar su trabajo frente a la cámara cinematográfica es la fragmentación, es decir, que no haya una secuencia dramática cuando se trabaja, ya que el cine se puede empezar a filmar el final y terminar por la mitad de la película. "Eso fue lo más difícil de concebir en mi trabajo como actor, sin embargo esta posibilidad de fragmentación de la acción me parece ahora de lo más rico como posibilidad de interpretación: te permite la frescura, considerar cada fragmento de toda una secuencia, ir construyendo tu personaje con pincel, y, por supuesto, si empiezas por una secuencia, la 27, y en quince días haces después la 12, entonces tienes que tener como parámetro aquello que hiciste".²¹

²⁰ Josef Von Sternberg. "La actuación en el cine" en Estudios Cinematográficos No. 4. Verano de 1995. Páginas 11 y 12.

²¹ Damián Alcázar en Estudios Cinematográficos No. 17, noviembre de 1999, página 27.

Otra de las circunstancias a las que se enfrenta un actor al trabajar en cine, es su encuentro con la cámara cinematográfica, ya que a diferencia con el teatro, no existe un público que lo observe, sino un ojo mecánico que sigue cada uno de sus movimientos. "Una presencia que me parecía un león ahí mirándome muy de cerca: la cámara, enorme, y un vacío también enorme en donde no tenía a mi público, esa pared negra vital, que no existe en el teatro y que te da la posibilidad de llenarte de esa vitalidad. Aquí era la cámara y las primeras veces me parecía la presencia de un felino, de un león que me podía dar un zarpazo".²²

Por otro lado, de acuerdo con algunos actores, que han trabajado en cine, este medio les ha permitido desarrollar su capacidad actoral de una manera integral, debido no sólo al trabajo que se realiza con el director previo al rodaje, sino a la capacidad que tiene el celuloide de plasmar cada una de las expresiones del actor. "En el cine se da el fenómeno de una doble atención: una atención hacia toda la vida interna del personaje en su situación dramática, y luego a todos los problemas técnicos que implica, de tal manera que se tiende a una especie de fusión".²³

Sin embargo hay quienes opinan que en el cine nacional no existe la posibilidad de desarrollar los personajes porque a la mayoría de los actores mexicanos temen enfrentarse a la cámara cinematográfica. "Los actores mexicanos no desarrollan sus personajes como los norteamericanos. En Estados Unidos los actores reciben el guión seis o siete meses antes de la filmación. Aquí te lo dan hoy y puedes empezar a filmar en 20 días o un mes. Al actor mexicano, y en general a todos los latinos, les da cierto miedo la pantalla, somos demasiado rígidos. En cambio, ellos no temen moverse en escena y darle características especiales a sus personajes. Si creen que deben ponerse un ojo morado y otro verde, o un parche, se lo ponen. Ellos buscan la interpretación de un papel y por eso lo enriquecen lo más posible. Creo que la diferencia es que nosotros estamos más preocupados por ser actores que por desarrollar nuestros personajes"²⁴

²² Ibid

²³ Soledad Ruiz. Actriz y directora escénica. Ha dirigido alrededor de 40 obras de teatro y ha sido catedrática de casi todas las escuelas superiores de enseñanza teatral. En la actualidad es maestra de dirección en el colegio de Literatura Dramática y Teatro de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Ha participado en varias películas como actriz y ha dirigido y actuado en televisión. En 1999 participó en Rito terminal, de Oscar Urrutia, dentro del Programa de óperas primas de egresados del CUEC. Op Cit. página 45.

²⁴ Pedro Armendáriz Jr. Entrevista personal, 05 de mayo del 2002.

El precio de trabajar en cine

Seguramente hay quienes piensan que un actor de cine mexicano se cotiza o gana igual que un actor de Francia, España o Hollywood, sin embargo esta suposición está muy lejos de la realidad, un actor mexicano que se aventura a trabajar en el cine nacional, gana mucho menos que un actor que trabaja en televisión.

"La visión y el trato para con el actor de cine y de teatro es todavía muy desequilibrada. Un actor de teatro no tiene garantías si no está cotizando por la ANDA, no hay previsión social, no hay aguinaldo, no pagan vacaciones, te accidentas, nadie responde por ti. En las películas, generalmente te dicen que no hay presupuesto. Seas Damián Bichir, seas Susana Zabaleta, o quien seas, por lo regular el actor es el último en la nómina".²⁵

Algo paradójico que le sucede a los actores que trabajan en el cine nacional es que, a diferencia de Hollywood, si se vuelven más populares o más conocidos no les garantiza en nada una continuidad dentro del cine mexicano y mucho menos una estabilidad económica, desde luego, queda muy lejos el sueño de volverse ricos haciendo cine.

"Lo que sucede con el cine es que hay que tener un colchón económico para hacerlo, los salarios son muy sacrificados tanto en cine como en teatro. Aunque anualmente, las producciones nacionales siguen creciendo, hay actores que continúan repitiendo producciones"

²⁶

Durante la llamada "época de oro" del cine nacional, un actor de cine ganaba, casi lo que ganaba un actor de Hollywood, desde luego guardando sus proporciones. "Mi papá llegó a ganar por una película hasta 100,000 dólares. En el México de hoy eso nadie te lo va a pagar. En la época de oro del cine la diferencia entre México y Estados Unidos no era tanta. Aquí el cine no te paga, te cuesta. Por eso todo mundo hace telenovelas, porque de la televisión sí puedes vivir."²⁷

²⁵ Vanesa Bauche. Loc. Cit.

²⁶ Luis Felipe Tovar, Entrevista personal, abril del 2002

²⁷ Pedro Armendáriz Jr. Op. Cit.

Es así como un actor mexicano no puede vivir exclusivamente del cine y del teatro, sino que tiene que enfocar su profesión en otro medio que le de para vivir, como la televisión. "Creo que un actor que hace cine en México y que poco a poco va ganándose un espacio sólido, tiene que equilibrar el trabajo en otras disciplinas como la televisión, porque si no haces tele en este país no existes, eso te puede dar la posibilidad de tener una continuidad y una estabilidad aquí en tu país, pero la verdad es que todavía es muy inestable el asunto".²⁸

Por su parte Daniel Giménez Cacho asegura que se tardó cuatro años en tener otro papel protagonista en cine, y eso es mucho tiempo para alguien que dedica su vida a ese arte. "Generalmente los cineastas hacen otras funciones que les permitan vivir, pero ni los directores viven del cine, ni los actores; los actores tienen que hacer televisión, publicidad; tienen que vender su imagen a otros medios, pero exclusivamente del cine nadie vive, el cine está mal pagado, por tanto la situación de los actores siempre es precaria, entonces si te quieres dedicar a hacer exclusivamente cine, estas perdido".²⁹

Por otro lado, un factor importante que incide en la contratación de un actor para participar en una película, es el aspecto físico y capacidad actoral que requiera el director y sobre todo el personaje "Hemos actores que no encajamos en ciertos personajes o historias pero también hay productores que siempre deciden trabajar con cierta gente, aunque eso también ya se está rompiendo, ya no más María Rojo en la pantalla, a la señora la respeto mucho pero queremos ver otros rostros, y ya no continúo con la lista porque todos sabemos de quienes estamos hablando".³⁰

De acuerdo con la actriz Diana Bracho, los directores de cine y los guionistas de ahora no toman en consideración a las actrices de edad madura, cuestión que le han alejado del cine y la han acercado más a la televisión porque es ahí donde le han dado trabajo constante. "Mi primer amor es el cine y me gusta mucho participar en él, aunque ahora no lo hago, porque no encajo dentro de las temáticas que manejan los actuales guionistas y directores cinematográficos. Ya sea por mi edad o por una cosa generacional simplemente, no entro dentro de los cánones del tipo de actor que se busca, no por un problema actoral, si no por el físico, entonces eso me ha alejado un poco del cine porque no hay lugar para mí, no hay personajes".³¹

²⁸ Vanesa Bauche. Loc. Cit.

²⁹ Entrevista personal, Septiembre del 2002.

³⁰ Diego Luna, El Universal 12 de Septiembre del 2001.

³¹ Diana Bracho, Loc. Cit.

"El productor tiene la labor clave de olfatear proyectos y talentos y desarrollarlos, que es partir de una idea original o una novela, hacer crecer ese germen, convertirlo en película y buscar su mejor difusión para recuperar la inversión u seguir produciendo".

*Andrew Sinclair**

"El productor tiene que saber sumerzarse, gritar y retir..."

*Arturo Ayala Morguín***

2.8. - El dinero y el motor: El equipo de producción.

La producción cinematográfica como dice José G. Jacoste, es una "realidad "consustancialmente ambigua"³³ pues constituye una actividad que engloba un arte y una industria. Por un lado, el cine como producto de consumo masivo, surgido y hecho posible por una inversión. Ésta es la producción financiera, en la que el productor se ve como una mercancía. Por otro lado, el enfoque artístico, la producción creativa, que se traduce en una planeación y ejecución en diversas áreas con el fin de plasmar en imagen y sonido; una obra escrita en papel.

En lo que respecta a la función financiera aquí sólo se mencionará la figura del productor como el que aporta el dinero para la realización de la película, debido a que por lo general, en nuestro país, está representado por empresas productoras, por Organismos Gubernamentales como Imcine, CONACULTA o por otras Instituciones que no pertenecen a la parte gubernamental ni a la empresarial pero que si le apuestan a la producción del Cine Nacional; y en concreto, en este caso, nos inclinaremos más, en realizar una semblanza de la figura del productor en el enfoque artístico y creativo.

El quehacer cinematográfico, en términos de producción, ha definido áreas de elaboración del film que acaparan los créditos en una película. Sus nombres, heredados del esquema

* En *Estudios Cinematográficos* No. 6, Junio- Agosto de 1996. Página 6.

** Coordinador de producción de la empresa Videocine y además ha sido gerente de producción y productor ejecutivo en *Salón México* y *Días de combate*, respectivamente. Entrevista personal Enero 2003.

³³ José G. Jacoste Quezada, *El productor cinematográfico*, Síntesis, Madrid, 1996, p.7

Hollywoodense, tienen traducción y equivalentes en cualquier esquema de producción ('by production', 'executive production', 'manager production', 'line production, etc.) Son piezas que en su variedad reflejan las múltiples connotaciones de la producción.

Un productor desempeña muchas funciones además de hacer planes de trabajo, así como presupuestos y muchas cosas más, razón por la que hay varios productores en una película. Esto se debe a la magnitud de las labores que se desempeñan dentro de una producción filmica donde se tienen que cubrir muchas áreas, y en esa medida, los productores deben ser por lo menos tres en esa línea de trabajo, de acuerdo con Berta Navarro.

En nuestro país, partimos de una apreciación de las funciones de un productor que es bastante peculiar, se habla del productor (o productor financiero), del gerente de producción y del productor ejecutivo.

El productor financiero es quien aporta el dinero, el gerente de producción (conocido en Estados Unidos como "line producer") se encarga fundamentalmente de preparar la película, de llevar a cabo el rodaje, y tiene que ver un poco con la post-producción, pero básicamente se hace cargo del manejo logístico de la pre-producción y del rodaje de la película. El productor ejecutivo es, en cambio, el responsable de la película en su totalidad, por lo regular su papel en México se confunde con el de productor. Para Jorge Sánchez el productor ejecutivo es quien desarrolla el proyecto, le da coherencia a la estructura financiera de la película, consigue los recursos y es responsable del proyecto global de la película incluso en cuanto a su distribución, ya sea en territorio nacional e internacional a través de un agente de ventas o una distribuidora, y si hay que realizar una serie de pagos diferidos de porcentajes, él es el responsable; le atañe en sí la vida entera de la película desde que surge, hasta que el negativo sea preservado para que la película pueda seguir siendo difundida y disfrutada en todas sus posibilidades.³⁴

³⁴ Fue directora de producción (1976-1977) de Conacite II, empresa parastatal que en los setentas sustentó la producción entre el Estado y los creadores de cine. Entre otras actividades como productora de cortometrajes, fue co-fundadora, junto con Gabriel García Márquez y cineastas destacados del Nuevo cine Latinoamericano. En 1995, produjo *De tripas Corazón*, cortometraje de Antonio Urrutia, que en 1997 compitió por el "Oscar". Como productora de largometrajes ha participado en *Reed México insurgente* (Paul Leduc, 1992), *Cronos* (Guillermo del Toro, 1993), *Un Embrujo* (Carlos Carrera, 1999). Actualmente, dirige, junto a Guillermo del Toro, la empresa productora "Tequila Gang" donde surgió el proyecto de *El espinazo del diablo* (Guillermo del Toro 2001), co-producción con España. *Estudios Cinematográficos*, "La sobrevivencia de nuestro cine está en juego". No. 18, marzo – mayo 2000, p.32

³⁴ Estudios cinematográficos No. 6 Junio-agosto 1996. p. 35.

El productor ejecutivo es el responsable de todas las relaciones claves. Por un lado, las relaciones de negocios con los que financia el proyecto, con propietarios de instalaciones, distribuidoras, agentes y transmisoras. Por otro lado las relaciones creativas, pues es el productor ejecutivo quien contrata al productor, al director y al guionista. El concepto del proyecto que se va a realizar puede ser algo que el productor ejecutivo encontró o que él mismo desarrolló. A veces es la primera persona en preparar el proyecto en cuanto a su financiamiento, como un paquete totalmente elaborado.

A diferencia de lo que hace un productor ejecutivo, quien es quien se encarga de la logística física del rodaje y de administrar el financiamiento. El gerente de producción está en el set de filmación para tomar nota de todo lo que se necesita. El productor ejecutivo jerárquicamente está arriba de lo que es el gerente de producción quien está en el campo de batalla físicamente todos los días, pero para que el gerente de producción pueda hacer su trabajo, el productor ejecutivo tuvo que haber preparado todo para que ese día se lleve a cabo el rodaje.

Para Arturo Ayala, el rol del productor ejecutivo, en estos últimos años ha adquirido más importancia en nuestro país, debido a que cada vez a un director le cuesta más trabajo levantar un proyecto y ya no solamente es una empresa la que invierte dinero en el mismo, sino varias, y de esta manera estas empresas tienen que buscar a alguien en quien confiar para que administren su dinero en la producción, "por eso ya existe el productor ejecutivo, antes no, antes era el productor y se acabó, y el productor era el dueño de la película".³⁵

Hoy en día el productor, los productores o los directores de las empresas productoras quienes son los representantes de los inversionistas, de alguna manera, tienen que confiarle el proyecto filmico en particular, a una sola persona que le va rendir cuentas a todos ellos, en este caso al productor ejecutivo, y como tiene una responsabilidad mucho más abierta mucho más amplia de lo que era antes un productor, antes sólo existía la figura del productor, el rol del productor ejecutivo ha subido, e inclusive aunque nunca está arriba, ni en el mismo nivel del director, ya tiene cierto poder de decirle al director: "haber espérate maestro, no te me vayas tan lejos, porque no tenemos el dinero, no tenemos esto, mejor nos vamos para allá." Esa es la pequeña diferencia entre un productor de los 80 y un productor ejecutivo del año 2000. La figura del productor tiene más importancia dentro de la producción, que va más allá de la persona que

³⁵ Entrevista personal, enero 2003.

pone el dinero. Ahora hay una responsabilidad financiera más relevante con respecto al productor.

Es así, como el productor ejecutivo trabaja muy cerca con el director, en el sentido que todas las sesiones creativas por parte del director, tienen que ser procesadas por el productor ejecutivo, de alguna manera, él también le da opinión respecto al proyecto, apoya al director, complementa su visión para que la película logre darse, aunque el director diga vamos para allá. Al mismo tiempo el productor ejecutivo tiene que dar todo el seguimiento presupuestal, aunque hay contadores y administradores que se encargan físicamente de ponerle el punto y la coma a cada uno de los rubros, el productor ejecutivo es el que va a guiar o tomar las decisiones sobre lo que se va gastando, es una forma como de supervisor total dentro de lo que es un proyecto.

"Nosotros confiamos mucho en los directores, lo que no quiere decir que no nos involucramos en el proyecto como productor. Sin duda hay una capacidad de sugerencia constante, pero la política es tratar de sumarnos a una visión, que es la visión que está en la cabeza del director. La labor del productor es proteger al director a lo largo del camino y que tenga los elementos suficientes y necesarios para realizar la cinta" señala el productor Jorge Sánchez.*

Actualmente, dependiendo de la complejidad de la película, y desde luego del presupuesto con el que se cuenta, que por lo regular no rebasa los 2 millones de pesos en nuestro país, muchas veces el productor general o financiero asume las funciones de productor ejecutivo.

* Formó parte de la primera generación del CCC. Trabajó como asistente de producción en el Centro de Producción de Cortometrajes. A finales de los setenta formó con otros cineastas la Distribuidora Zafra, Cine Difusión, la cual durante 10 años distribuyó cine independiente mexicano y latinoamericano. Fue productor, entre otros Films de *¿Cómo vez?*, de Paul Leduc. En 1988 crea, junto con otros socios, Macondo, Cine y video, y posteriormente, Producciones 'Amaranta'. En el marco des etas productoras ha producido los tres largometrajes profesionales de María Novaro: *Lola* (1988), *Danzón* (1991) y *el Jardín del Edén*(1994). Realizó la co-producción de *Cabeza de vaca* (1982) de Nicolás Echevarría, y como productor asociado trabajó en *Ciudad de ciegos* (1992) de Alberto Cortés la *Invencción de cronos*(1993), de Guillermo del Toro Actualmente es director general de Zafra Macondo, Latina y Amaranta, que son compañías productoras y distribuidores de cine, video y televisión. Han producido películas como *El coronel no tiene quien le escriba*, y *Así es la vida*, de Arturo Ripstein. Entrevista Publicada en la Revista *Telemundo* no. 54 el 01 de agosto 2000.

Formación de un productor.

La atención principal del equipo de producción se centra en la organización del trabajo de técnicos y artistas que intervienen en la película, y justamente el proceso se desarrollará correctamente si ese trabajo de organización y de previsión del empleo de los elementos humanos y materiales se realiza con base en un conocimiento, lo más amplio posible, del proceso y actividades que interviene en las diferentes etapas de la realización cinematográfica.

La mayoría de los productores (ejecutivos, gerentes) de nuestro país se forma en la práctica, recorriendo y ascendiendo en el escalafón de responsabilidades, de asistente a gerente y luego a director de producción, aprendiendo a través de la experiencia, del ensayo-error-corrección, como si no existieran precedentes y cada uno tuviera que inventar cada vez las herramientas y métodos, finalmente cada película es una aventura diferente.

En México, como en otros países de América Latina, hay pocos productores, entendiendo este trabajo como el diseño integral de una película, desde la concepción de la idea original, la determinación del mercado que puede estar interesado, el financiamiento, planeación, organización, producción, distribución, exhibición y recuperación de la inversión. Es frecuente en nuestro país, señala la productora Berta Navarro, que sea el propio director el que se ve obligado a ser la gran parte de la producción de su película apareciendo fugaz y ocasionalmente en los círculos tanto de financiamiento como de distribución, la cual es función del productor, quien puede tener la distancia emocional para manejar la película como un producto cultural inserto en el mercado. Es difícil desempeñar bien ambos oficios. En la cinematografía mundial, pocos son de hecho los directores-productores que logran productos artísticos y comercialmente viables. Así la función del productor es fundamental dentro del proceso industrial que implica la realización de una buena película.

En las escuelas de cine se puede observar una gran reticencia en los estudiantes a desarrollarse en este campo, el cual piensa, está destinado a aquellos que necesariamente renunciarán a la parte creativa del trabajo cinematográfico, se dedicaran a conseguir y a manejar el dinero, y serán los administradores que coartarán la imaginación. Tal es así que en ninguna de las dos escuelas de formación de cineastas más importantes del país, CUEC y CCC, no contemplan el rubro de la producción como una especialidad más dentro de sus planes de estudio, debido en gran parte, a que no hay un interés por los estudiantes a

dedicarse a las cuestiones de producción, todos quieren, por lo regular ser directores, fotógrafos, o bien, guionistas.

Para Jorge Sánchez, en las escuelas de cine dan nociones muy primitivas de la producción, apenas una barnizada para lidiar en y con ella, en un nivel que tiene que ver más con la gerencia de producción: presupuesto y 'breakdown'; pero no se estudian los elementos que son necesarios considerar para el desarrollo de un proyecto, las perspectivas de marketing, cómo son los mercados, qué es una estructura financiera.

Según Berta Navarro, en nuestro país se tienen muchos problemas estructurales por carencias, entre otras, la de productores, ya que normalmente es el director el que genera el proyecto, lo lleva, lo trae, él es casi el productor, el guionista, el editor... "Eso solo habla de las carencias que hay en nuestro cine, porque esa persona no va a saber priorizar: en un momento se va a dejar llevar por la perspectiva de un productor, en otro momento por la de director y la confusión va a ser tremenda. Tiene que estar perfectamente definida la función de un productor y la de un director, son dos cabezas que se ocupan de aspectos distintos de la realización de una película, los dos son realizadores, pero cada uno tiene la puesta en algo específico".³⁶

Es indudable que en México se carece de una renovación de cuadros en el oficio de la producción ejecutiva y de gerente de producción, y en la medida en que se logre la sistematización de la enseñanza en esta área, habrá mejores opciones para ayudar a que se construya una industria cinematográfica nacional que a estas alturas se encuentra fracturada.

³⁶ Berta Navarro, "La sobrevivencia de nuestro cine está en juego" en Estudios Cinematográficos, Núm. 18, marzo-mayo 2000. Pág. 32.

Entre el dinero y la creación

De acuerdo con algunos productores, se podría pensar que el dinero es la principal limitación a la que se enfrenta un productor en México, para la producción cinematográfica... "eso es lo que le salta a uno de manera más inmediata, pero la realidad es que es más complejo. El mercado del cine en el país es un mercado desorganizado, poco estructurado, con una normatividad en términos legislativos y fiscales poco propicia que hace que no existan incentivos para la producción, distribución y exhibición del cine mexicano, de todo esto se deriva el problema del dinero".³⁷

El contexto político, social y sobre todo económico en el que se produce el cine mexicano en la actualidad, impone por lo general límites presupuestarios que pueden traducirse en límites creativos. La tendencia, dadas las condiciones de producción de cine en México, es ejercer el oficio en circunstancias adversas que sólo pueden superarse de existir una planeación precisa que facilite la ejecución y operación de los oficios que coinciden en la elaboración de la película.

Son muchas las anécdotas que se cuentan dentro del medio cinematográfico, acerca de como se levanta una producción de cine en nuestro país, desde su génesis hasta la proyección de la película en pantalla. Contar por lo menos alguna de ellas nos llevaría a escribir una larga historia de los vía crucis que padecen todos aquellos que trabajan dentro la filmación de una película, donde casi se tiene que hacer "magia" para lograr que las condiciones para filmar sean las más favorables posibles, con los recursos que se tengan disponibles, comenta Salvador Aguirre, productor ejecutivo de *Bajo California, el límite del tiempo* (Carlos Bolado 1998).³⁸

Las condiciones de nuestro cine crean, pues, una paradoja en términos de producción, las aspiraciones financieras suelen chocar, casi siempre, con las creativas aunque ambas trabajen en función del logro de un mismo resultado. Es la labor de la producción ejecutiva resolver la paradoja, conciliar los intereses financieros (que el presupuesto alcance para terminar la película) con los intereses creativos (facilitar los elementos materiales y generará la infraestructura que resuelva las necesidades técnicas, dramáticas y conceptuales del film).

³⁷ Ibid.

³⁸ Entrevista personal 15 de abril del 2002.

Desde el punto de vista del productor financiero, la producción ejecutiva debe trabajar para "cuidar los dineros" del presupuesto; desde el punto de vista del director y del resto de los creadores de la película, la organización deberá generar las mejores condiciones para la ejecución de los oficios. En ese sentido, por una parte el productor ejecutivo tiene que ser un buen administrador y por otra, debe entender el carácter de cada una de las especialidades que intervienen en la filmación y debe tener un conocimiento pleno del proceso cinematográfico en general y de las necesidades del guión el particular.

Perspectivas

En lo que respecta al financiamiento, las circunstancias de México, obviamente imponen condiciones particulares, sin embargo, generalizando algunos aspectos, en la búsqueda de dinero para realizar una película, lo que intenta un productor es tener la mayor libertad posible, es decir, que el financiamiento no lo ate o condicione, y en consecuencia recurre a diferentes fuentes. Entre más independencia se tenga, es mejor para el desarrollo de un proyecto. Ahora bien, depende de qué tipo de película se trate. Pero cada día hay una presión más fuerte en el sentido de la búsqueda de productos comerciales, señala la productora Berta Navarro.

En este sentido y ante la desconfianza de invertir en un proyecto filmico del cual se va a tener una lenta o quizás nula recuperación, lo ideal, sería por lo tanto, apunta también la productora Berta Navarro, que en México un productor esté trabajando en dos o tres películas al año, justamente para lograr un balance de riesgo, de menor riesgo y de más riesgo, con más o menos perspectivas de recuperación que permitan una mayor libertad y que el abanico de posibilidades pueda ser más amplio; sin embargo, para Bruno Bichir, actor y productor de *Crónica de un desayuno* (Benjamín Cann 2000), "las limitaciones y a la incertidumbre de una recuperación de la inversión, han dificultado una producción constante de películas en nuestro país".³⁹

³⁹ Entrevista personal, 07 de mayo del 2002.

En términos creativos lo más difícil, según Berta Navarro, es tener una buena historia, "si tienes un buen guión, todo sale, pero muchas veces no se puede tener un buen guión, porque no hay dinero para pagarle a un guionista y un guionista vive de escribir... y a veces hay un proyecto por ahí por amor y cuando son por amor en todos los sentidos, desde el guión, pasando por los actores, el director, empieza a tener una enorme importancia, pues te ha costado tanto, que empieza a importarte poco si a la gente le va a gustar, por lo tanto suelen ser proyectos que no necesariamente son muy comerciales y entonces no recaudan lo suficiente y por consiguiente no hay industria. Ese es el problema. " Los productores tenemos que ser muy conscientes que tenemos que hacer primero industria, buscar a como de lugar los guiones que consideremos que van a ser el balance perfecto de lo comercial y lo que hay que decir".⁴⁰

Por otro lado, las escuelas de cine también han demostrado ser, en estos últimos años, un eslabón más de la cadena de producción de películas, en el caso de *Bajo California...*, cuenta Salvador Aguirre, el CCC ayudó mucho en la producción y produjo *De ida y vuelta*. "Ya cuando vas a hacer la película y tienes el dinero, los gobiernos de los Estados te dan descuentos. Esto es una cosa que no está bien reglamentada, pero hay como una manera subterránea de ir a buscar ayuda tanto con los dueños de hoteles para que hagan descuentos, por su parte los Gobiernos de los Estados también te apoyan con cosas. Tienes que buscar ayudas voluntarias. Ese es el principal trabajo del productor".⁴¹

En México, desde los 60s hasta este momento, el cine en nuestro país lo han hecho los cineastas, no es raro ver en este panel que la mayoría son directores-realizadores. "Hay que acordarse que de los años 60 a la fecha, es el realizador el que ha empujado y ha promovido que la industria siga funcionando, por tanto, hay un eslabón perdido dentro de la cadena de la industria cinematográfica nacional, donde no existe esta figura consolidada del productor para bien o para mal, porque en algunos caso ha sido muy benéfico y en otros casos, no, en el sentido de la reactivación de una industria; pero sí hay que recordar que la producción cinematográfica se debe mayoritariamente al impulso del cineasta, no del productor".⁴²

⁴⁰ Jorge Sánchez, Op. Cit.

⁴¹ Entrevista personal 07 de mayo del 2002.

⁴² Oscar Blancarte productor y realizador cinematográfico, entrevista personal, julio del 2002.

Una película cuyo personaje es un productor de cine a los que con frecuencia se le caracteriza como a los mayores cínicos de la industria es *El ejecutivo (The player)* de Robert Altman. Pero más allá de esa visión parcial y del lugar común de considerar la figura del productor con relación al sólo aspecto financiero, está una serie de funciones, responsabilidad del área de producción, que dan cuenta de su papel en la promoción creativa de proyectos. Además de la supervisión y comercialización del producto cinematográfico.

Capítulo 3.

La mirada Institucional

"El cine es uno de los grandes fenómenos culturales, sociales y económicos del siglo XX. A partir de su invención, se erige incuestionablemente en el arte del siglo pasado y se prefigura como el arte del este nuevo siglo que inicia, como el lenguaje de mayor y más profundo alcance social por el que los pueblos se expresan, se reconocen así mismos y permiten ser reconocidos por el mundo".

Rafael Tovar y de Teresa

3.1: El gobierno frente al cine.

La producción cinematográfica nacional, señala el Art. 14 de la Ley Federal de Cinematografía vigente, constituye una actividad de interés social, sin menoscabo de su carácter industrial y comercial, por expresar la cultura mexicana y contribuir a fortalecer los vínculos de la entidad nacional entre los diferentes grupos que la conforman. Por tanto, el Estado fomentará su desarrollo para cumplir su función de fortalecer la composición pluricultural de la nación mexicana, mediante los apoyos e incentivos que la Ley señale.

El gobierno, como bien lo dice el artículo anterior, debe de fomentar el desarrollo de la cinematografía nacional no sólo como un medio de comunicación masiva e industria, sino también como una expresión artística que forma parte de la cultura de nuestro país; razón por la cual ha establecido organismos para tal fin, la Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía (RTC) dependiente de la Secretaría de Gobernación y el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CNCA), dependiente de la Secretaría de Educación Pública.

¹ De 1992 al 2000 fue Presidente del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. Guía del productor, Tomo I La Industria Audiovisual, página 1.

3.1.1. - Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía.

De acuerdo con el artículo 7 del Reglamento de la Ley cinematográfica actual, La Secretaría de Gobernación ejercerá las atribuciones que le confiere la Ley y el mismo reglamento por conducto de la Dirección General de Radio Televisión y Cinematografía, fundada en 1977 para regular todo lo concerniente a estos medios electrónicos de comunicación masiva.

La Dirección General de RTC tendrá las facultades siguientes con respecto al cine:

- I. Clasificar las películas nacionales o extranjeras que a través de cualquier formato, medio o soporte se pretendan distribuir, comercializar o exhibir públicamente en territorio nacional;
- II. Autorizar la distribución, exhibición o comercialización de películas en los términos de la Ley de cinematografía actual y su reglamento;
- III. Clasificar y autorizar los avances publicitarios de películas en salas cinematográficas, o a través de cualquier formato o medio de acuerdo con el reglamento;
- IV. Expedir los certificados de origen de las películas nacionales para su uso comercial, experimental o artístico, en cualquier formato o modalidad, producidas en el país o en el extranjero, así como del material filmico generado en coproducción con otros países , en el territorio nacional o en el extranjero;
- V. Aplicar las sanciones que correspondan por las infracciones previstas en la Ley y su reglamento.
- VI. Hacer del conocimiento del Ministerio Público Federal todos aquellos actos que presuman constitutivos de delito en los términos de la ley y su reglamento y las demás disposiciones legales aplicables en la materia;
- VII. Realizar visitas de verificación en salas cinematográficas, videos o espacios dedicados a la exhibición pública de películas, así como a los establecimientos dedicados a la comercialización de películas;
- VIII. Enviar a la Cineteca la copia nueva de la película que aporten los productores o distribuidores, salvo lo dispuesto en tratados o acuerdos internacionales.
- IX. Editar las publicaciones y revistas de su competencia.
- X. Las demás que le confiere la ley.

Clasificación de películas

Considerado entre el gremio cinematográfico como "un tipo de censura", la clasificación de películas es una medida oficial contenida en la Ley Federal de Radio Televisión y Cinematografía.

Su aplicación está contenida en capítulo V, artículo 24 de la Ley Federal de Cinematografía, que respecto de la clasificación dice lo siguiente: "Previamente a la exhibición, distribución y comercialización de las películas, éstas deberán someterse a la autorización y clasificación correspondiente ante la autoridad competente, de conformidad a lo que establezca el reglamento".

Y en lo referente al modo en que serán calificadas, especifica que las películas se clasificarán de la siguiente manera:

1. "AA": Películas para todo público, que tengan además atractivo infantil y sean comprensibles para niños menores de siete años de edad.
2. "A": Películas para todo público.
3. "B": Películas para adolescentes de 12 años en adelante.
4. "C": Películas para adultos de 18 años en adelante.
5. "D": películas para adultos, con sexo explícito, lenguaje procaz o alto grado de violencia.

Por último, el mismo artículo menciona que las clasificaciones "AA", "A" y "B" son de carácter informativo, y sólo las clasificaciones "C" y "D", debido a sus características, son de índole restrictiva, siendo obligación de los exhibidores negar la entrada a quienes no cubran la edad prevista.

Los parámetros que utiliza la Dirección General de RTC, a través de la Dirección de Cinematografía, para clasificar una cinta son universales a las legislaciones de otros países: consumo de drogas, lenguaje, violencia y sexualidad.

"Para realizar la clasificación se utilizan criterios universales, son criterios muy simples, son criterios sencillos. En primer término está el criterio de la violencia, que es uno de los criterios

* Es importante mencionar que el día 5 de abril del 2002, se publicaron en todos los medios de información las nuevas clasificaciones que tomará en cuenta RTC para las películas, además de las ya mencionadas aquí.

que en todas las sociedades y en todos los sistemas de información y de clasificación se utiliza. Está el criterio del contenido sexual, el criterio del lenguaje, algunos incluyen el criterio xenofóbico, de mensajes de odio. Son criterios bastante universales".¹

Desde 1998 la Dirección de Cinematografía cuenta con un nuevo cuerpo de clasificadores integrado por 14 personas, la mayoría profesionistas y padres de familia con edades indistintas. Por otro lado, hay que entender el rol que juega la Dirección General de RTC en todo esto, además de la clasificación y la autorización de las películas para su exhibición comercial, es el de expedir los certificados de origen de los filmes, lo cual significa que actúa también como un "registro de películas". "A la Dirección de Cinematografía de RTC le mandan las películas mexicanas. Entonces es quien le da el acta de nacimiento a las películas mexicanas. Nos mandan las películas y la ley nos obliga hacer dos cosas con las películas: darles el certificado de origen, en el caso de las películas mexicanas, y además clasificarlas, para que puedan ser exhibidas".²

Desde la creación de la Dirección de Cinematografía de RTC a la fecha se ha constituido como un órgano rector de la cinematografía nacional que se encarga no sólo de hacer cumplir lo que la Ley establece con respecto a este medio de comunicación y entretenimiento masivo, sino de vigilar que esta misma se cumpla, sin embargo a pesar de ser creado para fomentar el cine del país, también se ha erigido, de acuerdo con muchos cineastas, como el órgano que asume la "labor de la censura en México", debido a que por un lado, la clasificación de las películas es muy subjetiva, y por otro, a que no se han desarrollado parámetros específicos sobre la censura. "Por ejemplo, en Estados Unidos sí existen, porque dependiendo del número de escenas sexuales o de violencia que se encuentren en las cintas, reciben su clasificación, pero en México sólo hay la A, para toda la familia; la B, que es de advertencia y la C, que es restrictiva".³

¹ Carlos Fernández Collado, Director General de (de Radio Televisión y Cinematografía (RTC) de la Secretaría de Gobernación, Boletín de Prensa de la Dirección General de Información y Difusión de RTC. Junio del 2001. Actualmente Manuel Gómez Morín es el Director General, de este organismo gubernamental.

² Emilio Cárdenas, director de cinematografía de RTC. El Universal Lunes 09 de julio de 2001 Espectáculos, pag. 1.

³ Jorge Vergara, productor de la cinta "Y tu mamá también", El Universal Domingo 10 de junio de 2001, Sección de Espectáculos, 1.

3.1.2. - Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA)

El Consejo Nacional para la Cultura y las Artes se creó en diciembre de 1988 como un órgano desconcentrado de la Secretaría de Educación Pública, conformado por las entidades, dependencias y recursos que habían estado asignados a la Subsecretaría de Cultura, para continuar las tareas de fomento y difusión de la cultura bajo un nuevo esquema de organización y de relación con los diferentes actores del desarrollo cultural. Sus funciones centrales fueron coordinar esas diferentes instituciones y áreas, históricamente surgidas en momentos y con características muy diversos, y, al hacerlo, conferir plena unidad a la política cultural.

De acuerdo con el artículo de la Ley Federal de Cinematografía vigente, la Secretaría de Educación Pública, a través del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, tiene las siguientes atribuciones con respecto al cine nacional:

- a) Fomentar y promover la producción, distribución, exhibición y comercialización de películas y la producción filmica experimental, tanto en el país como en el extranjero, así como la realización de eventos promocionales, concursos y la entrega de reconocimientos en numerario y diplomas.
- b) Fortalecer, estimular y promover por medio de las actividades de la cinematografía, la identidad y cultura nacionales, considerando el carácter plural de la sociedad mexicana y el respeto irrestricto a la libre expresión y creatividad artística del quehacer cinematográfico.
- c) Coordinar la producción cinematográfica del sector público.
- d) Coordinar las actividades del Instituto Mexicano de Cinematografía
- e) Dirigir y administrar la Cineteca Nacional, cuyos objetivos son el rescate, conservación, protección y restauración de las películas y sus negativos, así como la difusión, promoción y salvaguarda del patrimonio cinematográfico de la Nación. Organizar eventos educativos y culturales que propicien el desarrollo de la cultura cinematográfica en todo el territorio nacional.
- f) Fomentar la Investigación y estudios en materia cinematográfica, y decidir, o en su caso, opinar sobre el otorgamiento de becas para realizar investigaciones y estudios en dicha materia.
- g) Procurará la difusión del cine nacional en los diversos niveles del sistema educativo.

- h) Promover el uso del cine como medio de instrucción escolar y difusión cultural extraescolar.

Dentro de sus políticas de fomento a la cinematografía nacional como un medio de expresión artístico, CONACULTA a través de Imcine y la Cineteca Nacional ha logrado, de alguna manera no sólo reactivar una industria que de repente parece que resurge de las cenizas, sino que ha apoyado, con sus limitantes presupuestales, claro está, la producción y exhibición de películas que se gestan desde un punto de vista artístico y experimental.

En este sentido, su actual presidenta, Sari Bermúdez, durante la presentación del Programa Nacional de Cultura 2001-2006, manifestó que el actual gobierno está sumamente interesado no sólo en seguir apoyando a la creación de películas, sino en reactivar la industria cinematográfica del país, para que a finales de su gestión, tal y como lo aseguró, en ese mismo evento, el presidente Vicente Fox, se produzcan aproximadamente 60 películas para el año 2006. Sin embargo, a pesar de las buenas intenciones, y al apoyo que el gobierno le brindó al Reglamento de la Ley Federal vigente, donde se estipula la creación de un Fideicomiso para el Fomento al cine, el presupuesto que se le otorgó para su creación y funcionamiento en el año 2001, fue de 75 millones de pesos, cifra que para muchos cineastas no es suficiente para sustentar una producción prolifera de proyectos filmicos nacionales.⁴ Aunando que en el año 2001 el Fondo no recibió nada.

⁴ En el apartado de Imcine se toca este tema con mayor profundidad.

3.2. - Instituto Mexicano de Cinematografía.

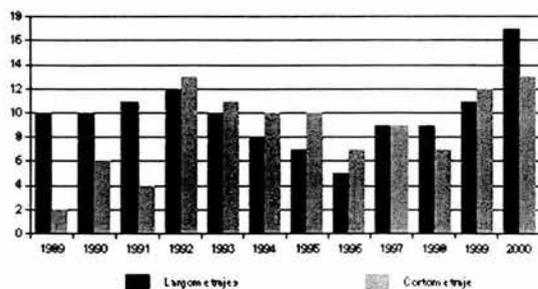
Creado el 25 de marzo de 1983, el Imcine es un Organismo del gobierno, dependiente del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, CONACULTA, que se encarga de promover y coordinar la producción cinematográfica del sector público, para garantizar la continuidad y la superación artística del cine mexicano. Apoya financieramente la producción de cortos y largometrajes, principalmente óperas primas, documentales, experimentales y aquellos que por su relevancia cultural justifiquen plenamente su realización fuera de esquemas de producción comercial. Esto incluye apoyar su distribución y exhibición en festivales.

Por ello Imcine coordina los trabajos de servicios a la producción que brindan los Estudios Churubusco y los de formación profesionales que ofrece el Centro de Capacitación Cinematográfica. Al mismo tiempo apoya actividades de producción fílmica, difusión del cine mexicano en el territorio nacional y en el extranjero, producción de cortometrajes y promoción de la cultura cinematográfica.

"No podemos olvidar que la función primordial de Imcine es la de fomentar el cine de calidad", argumenta el actual director del Instituto Alfredo Joskowicz, el cual lo define como a un cine que expresa formas de vida propias con excelentes niveles técnicos interpretativos y de dirección, que no necesariamente tiene una explotación comercial de alto nivel. "El cine requiere de financiamiento y ahí ha sido muy importante lo que ha hecho el Instituto mediante el famoso Foprocine, al que el expresidente Ernesto Zedillo le asignó, a fines de 1997, 135 millones de pesos. Con ese dinero más intereses, se hicieron 36 largometrajes y el desarrollo de varios más".⁵

De esta manera, el Imcine ha apoyado desde 1998 hasta el 2001 alrededor de 43 largometrajes.

⁵ Milenio, Revista, 14 de mayo del 2001. Cultura. "El estado debe desarrollar el cine de Calidad".



Fuente: Instituto Mexicano de Cinematografía

Otra de las funciones sustantivas del IMCINE es la difusión y promoción cultural del cine mexicano de calidad, tanto a escala nacional como internacional. En este aspecto, el Instituto, a través de varios programas, ha desempeñado un papel muy importante en el país, destinando recursos para apoyar los festivales y las muestras de cine más relevantes que se llevan a cabo anualmente en la República. Ha destinado también recursos para desarrollar investigaciones cinematográficas, para coeditar publicaciones y para llevar la exhibición de ciclos de cine nacional e internacional a más de 40 ciudades del país. A nivel internacional, el IMCINE ha participado entre 1995 y el año 2000 en un promedio superior a 100 eventos anuales entre festivales, muestras, semanas, homenajes y retrospectivas, lo que ha contribuido a mantener la presencia y el interés sobre el cine mexicano en el extranjero.

Asimismo, con la entrada del nuevo gobierno federal, el Imcine ha iniciado un proceso de redimensionamiento de su administración a fin de hacerla más eficiente y destinar la mayor parte de sus recursos a las tareas sustantivas que tiene encomendadas: la producción y la promoción del cine mexicano en México y en el extranjero. De igual forma, algunas de las tareas que venía realizando serán trasladadas a otras dependencias del subsector cuya vocación está más vinculada a ellas, como la adquisición de películas extranjeras para su exhibición, y la edición de diversas publicaciones, que corresponden ahora a la Cineteca Nacional.⁶

⁶ Programa Nacional de Cultura 2001-2006

Actualmente Imcine está tratando de hacer todo lo posible para reactivar la producción cinematográfica nacional, que se encuentra en estos momentos enfrascada debido al poco apoyo que ha tenido por parte del gobierno federal en cuanto a los recursos que se le asignan. Y por otra parte a la lenta recuperación de la inversión de un film que proviene de las ganancias en taquilla. El dinero recuperado se va al Foprocine, al Fondo de Fomento para la producción Cinematográfica, a Imcine en su caso, que opera con un presupuesto anual de 60 millones de pesos.

Es por esta razón que el Imcine no produce totalmente un film, sino que co-produce con empresas productoras privadas o pequeñas empresas que forman los cineastas para levantar su proyecto cinematográfico. Es decir, el Imcine solamente brinda cierto financiamiento para la realización de una película, ya sea largometraje o cortometraje a través de los programas de apoyo que surgen del Foprocine y ahora del Fidecine.

Es importante señalar, y esto es algo en lo que coinciden el actual director del Instituto y la subdirectora de producción del mismo, Patricia Weingartshofer, que sin la existencia de Imcine, del Foprocine sin el Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica, el cine mexicano prácticamente hubiera desaparecido; por dar un ejemplo: en 1998 se hicieron en nuestro país únicamente 11 largometrajes, la mayor parte apoyados por Imcine, fue la cifra más baja desde 1932. "Hubo un colapso industrial por toda esta recomposición de los sectores estatales de producción, distribución y exhibición, se desmontó la cadena. La buena noticia es que lo hemos remontado y bastante bien" expresó el maestro Joskowicz en una entrevista publicada en el diario Milenio.

"Si en 1998 se hicieron 11, en 1999 se produjeron 19 y en el 2000, 28. Crecimos exponencialmente. La pregunta es qué va a pasar a continuación. Depende en gran medida de que los productores privados continúen produciendo. De las 28 cintas del 2000, sólo 15 fueron apoyadas por Imcine, que no es una mala cifra. El Estado ya no puede sólo como en los tiempos del Banco Cinematográfico que financiaba todo. El presidente Vicente Fox dijo: 'Ni el estado todo, ni el individuo sólo'. Al Estado no le corresponde desarrollar la parte industrial, sino sustentar al cine de calidad".⁷

⁷ Milenio, Revista, 14 de mayo del 2001. Cultura, "El estado debe desarrollar el cine de Calidad". Alfredo Joskowicz.

En este sentido, Alejandro Pelayo, quien fuera director de Imcine y de la Cineteca Nacional, señaló para la revista *Proceso*: "El Instituto no va a resolver los problemas de la Industria filmica nacional. El papel del Estado en la cultura es muy correcto; es decir, Gerardo Estrada apoya a la ópera, eso no lo hacen los empresarios privados, todos sabemos que la ópera no es un negocio aunque esté llena toda la temporada porque los costos de producción son mayores, a lo que puede pagar la gente, es exactamente lo mismo en el cine. Lo que justifica la presencia de Imcine es la producción de cierto tipo de cintas que no van a tener una rentabilidad comercial sino cultural".⁸

Así mismo Pelayo asegura que Imcine no puede ser el rector de toda la cinematografía porque llevaría a un conflicto de intereses, a una esquizofrenia y a una adicción. "Imcine tiene que cumplir con una función como cualquier cinematografía de hacer películas de calidad que nos dan una presencia nacional e internacional. No puede resolver los problemas industriales que son el financiamiento, ese vacío lo dejó el Banco Cinematográfico; sin éste no podríamos explicarnos la época de Oro y lo desaparece Margarita López Portillo dentro del proceso de privatización".⁹

Ese hueco, afirma el director de *Mirolava*, lo tiene que ocupar el Fondo de inversión y Estímulos al Cine (Fidicine), que tiene un sustento legal porque La Ley Federal de Cinematografía establece la existencia de ese Fondo que debe darle ese apoyo a la industria, no al cine de calidad, para eso está ahora el Foprocine.

La Promoción de proyectos.

Normalmente una vez que se termina la película, y de acuerdo con el otro co-productor, que casi siempre es el realizador con la empresa que él hizo para la película, se hace la exhibición con las diferentes alternativas de distribuidores y habitualmente se acepta la empresa distribuidora que le convenga más al productor del Film y no precisamente a Imcine. "Los convenios los hace Imcine, pero para no tener problemas se acepta la propuesta que el otro productor elige. Cómo le va a la película, ahí también se determinan el número de copias que se van a sacar, la publicidad hasta cuánto va a llegar, todo en común acuerdo. Imcine ayuda

⁸ *Proceso*, 1254, 12 de Noviembre del 2000, Cultura.

⁹ *Ibid.*

en eso mucho; y películas que no encuentran distribuidor que las tomen para su comercialización, Imcine consigue los cines y paga la publicidad y todo. No hay una película que el Imcine haya hecho y no haya sido estrenada.”¹⁰

Sin embargo, en este sentido Imcine ha sido muy cuestionado, ya que algunos cineastas apuntan que al instituto le ha faltado estrategias de publicidad para llevar a cabo una óptima promoción de las películas que ellos impulsan para su exhibición comercial, debido a que la mayoría de los filmes que han sido tomados por el instituto para su distribución y exhibición, no han durado mucho en cartelera, en comparación con otras películas que son publicitadas por empresas privadas, es por eso, comenta Pelayo, que los estímulos que brinda el Estado, deberían de enfocarse más a la promoción de las películas mexicanas, buscar mecanismos para su mejor distribución, a través de todos los medios de difusión, no únicamente de CONACULTA; Por otro lado, agrega el cineasta, tiene que crear un balance en cuanto a la exhibición del cine mexicano.¹¹

El futuro:

En el panorama actual que vive el cine mexicano, donde la producción es austera, debido a los altos costos que significa levantar un proyecto cinematográfico y a la crisis económica que envuelve al país, y por otro lado al surgimiento de algunas compañías productoras que se han interesado en invertir en la realización de películas nacionales como Altavista Films y Argos, por mencionar algunas; el apoyo del gobierno se ha ido reduciendo en el sentido de que en comparación con lo que se está produciendo, no es tanto lo que se está apoyando, sin embargo hay un apoyo constante que ha sido motor de una cinematografía incipiente pero que se ha logrado mantener continua. Ahora la nueva forma de producir por parte del gobierno, prácticamente en ningún caso asume la producción total de la película, se ha convertido en una modalidad de co-productor, en este sentido el gobierno ya no es la instancia productora primordial como lo fue en un tiempo. Lo que da son estímulos a un producto que ya tiene otros apoyos y que desde luego los otorga mediante el Instituto Nacional de Cinematografía a través del el Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad (Foprocine) y ahora del Fondo de

¹⁰ Lic. Patricia Weingartshofer, Subdirectora del área de producción de Imcine.- Entrevista personal, 16 de mayo del 2002.

¹¹ Op. Cit. Página 56.

Inversión y Estímulos al Cine (Fidecine) que inició sus operaciones el 21 de septiembre del 2001.

3.2.1. – Foprocine.

El Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad (FOPROCINE) se constituyó el 2 de diciembre de 1997, con el propósito fundamental de estimular el cine mexicano de calidad, como un nuevo modelo de financiamiento que permitiera la participación de los sectores público y privado.

Con los 135 millones de pesos depositados inicialmente en el FOPROCINE, más los intereses generados, el IMCINE pudo apoyar en tres y medio años la producción de 37 películas, y se consiguió colateralmente la deseada reactivación de la producción, que pasó de 11 películas producidas en 1998 a 28 producidas en el año 2000, 15 de las cuales fueron apoyadas con los recursos del Foprocine y las 13 restantes fueron producidas por la iniciativa privada.

De 1998 a la fecha, estas son los títulos que ha producido Imcine por medio del Foprocine:

Título	Director
2001	
Al rescate de la Santísima Trinidad	José Luis García Agraz
Francisca	Eva López Sánchez
Vivir mata	Nicolás Echevarría
Café cortado	Pedro Olea
Ciudades oscuras	Fernando Sariñana
Las caras de la luna	Guita Schyfter
Corazones Rotos	Rafael Montero
De la calle	Gerardo Tort
Otilia Rauda	Dana Rotberg
Un mundo raro	Armando Casas

2000

Su alteza serenísima
El gavián de la sierra
Una de dos
De piel de vibora
Perfume de violetas
Escrito en el cuerpo de la noche
Vera
De la calle
Al rescate de la Santísima Trinidad
Francisca
Demasiado amor
Corazones rotos
Un mundo raro
Seres humanos
Cuento de hadas para dormir cocodrilos

Felipe Cazals
Juan Antonio de la Riva
Marcel Sisniega
Marcela Fernández Violante
Maryse Sistach
Jaime Humberto Hermosillo
Francisco Athié
Gerardo Tort
José Luis García Agraz
Eva López Sánchez
Ernesto Rimoch
Rafael Montero
Armando Casas
Jorge Aguilera
Ignacio Ortiz

1999

Entre la tarde y la noche
De ida y vuelta
Otaola o la República del exilio
En el país de no pasa nada
Crónica de un desayuno
Sexo por compasión
Así es la vida
Sin dejar huella
A propósito de Buñuel

Oscar Blancarte
Salvador Aguirre
Raúl Busteros
María del Carmen Lara
Benjamín Cann
Laura Mañá
Arturo Ripstein
María Novaro
José Luis López Linares y Javier Rioyo

1998	
Un dulce olor a muerte	Gabriel Retes
Sexo, pudor y lágrimas	Antonio Serrano
Ave María	Eduardo Rosoff
El coronel no tiene quien le escriba	Arturo Ripstein
Rito terminal	Oscar Urrutia
La ley de herodes	Luis Estrada
Santitos	Alejandro Springal
Un embrujo	Carlos Carrera

Hay que señalar que la recuperación económica de las películas apoyadas por el Foprocine no ha sido relevante, si bien recibió durante el Gobierno de Ernesto Zedillo, por voluntad presidencial, 135 millones de pesos (que ya se acabaron) y no se ha contemplado oficialmente 'rellenar' este fondo. La razón es que no se encuentra estipulado en ninguna ley, es simplemente un apoyo que ese Gobierno decidió otorgar para reactivar la cinematografía nacional. Aunque diputados de distintos partidos se han mostrado optimistas en la entrega de un nuevo apoyo, la opinión pública permanece muy escéptica al respecto.¹²

La única película, surgida del Foprocine que ha llegado a recuperar en taquilla ha sido, hasta estos momentos, *Sexo Pudor y Lágrimas* de Antonio Serrano, coproducida con Argos.

Por otro lado, los beneficios sociales, culturales y estratégicos que ha logrado la producción que se ha Generado de Foprocine, de acuerdo con cifras que maneja Imcine, han sido muy importantes, ya que gracias a ese apoyo el porcentaje de espectadores que han visto cine mexicano en el país pasó de 3.9% en 1998 a 15% en el año 2000 (de 110 millones de boletos vendidos en el 2000, 16.5 millones fueron para ver películas mexicanas). El Foprocine es un fideicomiso destinado a apoyar producciones que tienen más objetivos artísticos que comerciales.

¹² Patricia Weingartshofer, Loc. Cit.

La labor de Foprocine es apoyar la creación, en parte, de nuevos cineastas, acota la actual, subdirectora de Producción de Imcine, es por eso que una de las metas primordiales que debe lograr durante el 2002, el Instituto, es conseguir 100 millones de pesos para refinanciar este Fondo y con ellos garantizar que la producción de películas de calidad no se detenga. "Si sólo se apoyara cine comercial, desaparecería prácticamente el ejercicio cinematográfico. Entonces ese fondo de cine de calidad tiene como propósito apoyar las óperas primas, las expresiones más personales, abrir el abanico de un cine cuyas características no entren en el criterio estrictamente industrial". Cuestión por la cual, desde hace algunos años, Imcine, mediante el Foprocine abrió sus programas de apoyo a óperas primas de alumnos egresados del Centro de Capacitación Cinematográfica y el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos.

Durante el 2001 se concluyeron 10 proyectos de largometraje y seis cortometrajes apoyados por el Foprocine; Así mismo iniciaron su rodaje 6 películas entre las que se encuentran, *Ciudades oscuras* de Fernando Sariñana y *La virgen de la lujuria* de Arturo Ripstein.

En cuanto a la exhibición, durante ese año se estrenaron comercialmente 10 películas apoyadas por este fondo, entre las cuales se encuentran *Perfume de violetas* de Maryse Sistach, *La Perdición de los hombres* de Arturo Ripstein y *De ida y vuelta* de Salvador Aguirre. Estas 10 películas lograron captar una asistencia de más de 3 millones 150mil espectadores, superando a los 2 millones 350 mil de las diez cintas apoyadas por Foprocine, estrenadas en el 2000.¹³

Con 21 millones de pesos que restan del Foprocine, Imcine tiene planeado gastarlos en las óperas prima del CUEC y del CCC, postproducciones y en apoyo a escritura de guión y a desarrollo de proyectos, que son dos modalidades dentro de las reglas de operación del Fondo que implementó el organismo para incentivar la producción de películas de calidad. "Si esos proyectos pasan por todas las etapas de las reglas de operación y evaluación, y están bien, seguramente Fidecine los apoyará para su filmación ya que es el fondo que actualmente cuenta con recursos. El problema es que nunca están terminados de consolidar bien los proyectos y los incentivos", argumenta la también egresada del CUEC, Patricia Weingartshofer.

¹³ *Imcine Informa*. Boletín de prensa No. 27, 19 de diciembre del 2001.

¿Qué va a pasar con Foprocine?

Foprocine agoniza y su futuro es incierto debido a que fue un fondo que no se dio a diferencia de Fidecine por una Ley, sino por una voluntad presidencial de 135 millones que otorgó en su momento el presidente Ernesto Zedillo para fortalecer la industria nacional cinematográfica, cuestión que no se ha repetido desde ese entonces, y que tal parece al gobierno actual, no le interesa o simplemente se ha olvidado de la existencia de éste, y para muestra de esto nada más basta cuestionar porqué no se dio a conocer el presupuesto de este fondo en la presentación del Programa Nacional de Cultura 2001-2006, donde se le otorgó financiamiento al Fidecine.

Esta situación ha generado una preocupación total dentro de la comunidad cinematográfica, ya que si deja de existir Foprocine, es factible que se termine con la posibilidad de realizar películas artísticas y experimentales, motivo fundamental por el cual fue creado este Fondo, a diferencia de Fidecine que es un fondo de inversión y estímulo al cine mexicano comercial.

Aún así el actual titular del Instituto se muestra optimista ya que una de sus metas primordiales durante su administración, es conseguir cien millones de pesos para refinanciarlo, y con ellos garantizar que la producción de películas de calidad no se detenga. "Yo espero que Foprocine, como lo prometió CONACULTA, tenga dinero, sino tendremos que bajar la cortina. Si no hay dinero no sé que vaya a pasar", argumenta en una entrevista para el diario Reforma.

3.2.2. - Fidecine.

El Fondo de Inversión y Estímulos al Cine (Fidecine) como mecanismo de apoyo a la industria cinematográfica nacional, tiene su origen en el artículo 33 del decreto por el que se reforman y adicionan diversas disposiciones de la Ley Federal de Cinematografía, publicado en el Diario Oficial de la Federación el 5 de enero de 1999, cuyo reglamento entró en vigor el 29 de marzo del año 2001.

Aunque el Fidecine debió de haber quedado constituido dentro de los 90 días siguientes a la entrada en vigor del reglamento de la Ley Federal de Cinematografía, y de no haber tenido un financiamiento de 100 millones de pesos, suma que la presidenta de CONACULTA, Sari Bermúdez aseguró a los medios de comunicación el día de la firma del mismo, otorgaría la Secretaría de Hacienda, finalmente comenzó a operar el 21 de septiembre del 2001 con un presupuesto de 70 millones de pesos.

El objetivo de este fideicomiso es el fomento y promoción permanentes de la industria cinematográfica nacional, mediante el otorgamiento de apoyos financieros en beneficio de los productores, distribuidores, comercializadores y exhibidores de películas nacionales, y opera a través de un Comité Técnico que por ley (Art. 57 del reglamento) preside el director de Imcine Alfredo Joskowicz. Un representante de la Secretaría de Hacienda, porque son dineros públicos, Laura Martínez Ampudia, (Titular del área de Ciencia, Tecnología, Cultura, Deporte). 5 representantes de la industria cinematográfica: Ernesto Rimoch director de Artifice Producciones, S.A. (Sector de Producción); Philip Alexander Director General de Buena Vista Columbia Tristar Films de México, S. de R. L.; de C. V. (Sector de Distribución) Miguel Ángel Dávila Guzmán Co-Director General del Grupo Cinemex Cadena Mexicana de Exhibición. S. A. De C. V (Sector de Exhibición), Marcela Fernández Violante (STPC) y la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas.⁷ También cuenta con la participación de la SECODAM, SEGOB, SEP, CONACULTA y NAFIN, en calidad de invitados permanentes.

De cómo opera el Fidecine, Víctor Ugalde, secretario ejecutivo del mismo explica: "Tenemos dos características: podemos prestar dinero, pero es terrible para un cineasta porque lo tiene

⁷ Aquí es importante señalar que la Academia participa en todo, excepto en la selección de proyectos, con el fin de no ser juez y parte, debido a que es la Instancia encargada en otorgar el premio "Ariel" a lo mejor del cine nacional cada año. La Academia solamente vigila como opera el comité, con el propósito de mantenerse informada, pero no toma decisiones de selección.

que pagar, por otro lado, nos clavamos a la aventura como inversión de riesgo, entonces si el cineasta pide prestado al fondo el 30% del costo de su película y si su película es rentable y gana dinero, el fondo gana con él y sin embargo pierde, el fondo pierde con él. Este Fideicomiso está diseñado para apoyar proyectos con viabilidad de recuperación financiera, entonces el comité técnico que toma las decisiones colegiadas se fija mucho en que esté sólidamente estructurada la inversión, que sea cierta y que tenga una seguridad de exhibición. Con los otros fideicomisos se filmaba y después el cineasta andaba con su película bajo el brazo porque nadie lo quería exhibir. Nosotros pedimos una carta compromiso de las empresas de distribución para poder apoyar el proyecto, y desde luego, traer un guión sólido y una propuesta técnica sólida."¹⁴

En este sentido, señala Ugalde, Fidecine no quiere ser dueño de las películas, no quiere ser el que anda buscando quien las distribuye porque luego se confunde en co-producción y anticipo de distribución: "Queremos que los cineastas administren las películas, que sean ellos los que lleven todo el peso y nosotros nada más servir como un motor económico para empezar los proyectos, nosotros le llamamos la multiplicación de los pesos, por cada peso que de Fidecine, deben entrar uno o dos", por lo tanto, Fidecine no da más del 49% del costo de la inversión, si un proyecto es de 2 millones, no se le dará más que 900 mil, si es de 16 millones no se les dará más que 7 millones 200 mil.

¿A quienes les puede brindar apoyo el Fidecine?

A las personas físicas y/o morales mexicanas, dedicadas a una o varias de las actividades cinematográficas, incluidas las de producción, distribución, comercialización y distribución de películas cinematográficas nacionales, que soliciten apoyo financiero del Fondo, de acuerdo a lo previsto a sus reglas de operación.

¹⁴ Víctor Ugalde, actual Secretario Ejecutivo de Fidecine. Entrevista personal. 17 de abril del 2002

Hay que hacer hincapié que el Fidecine no solamente es un fideicomiso que apoyará a la producción de películas, sino también, como lo establece el artículo 35 del Reglamento de la Ley Federal de Cinematografía, destinará sus recursos preferentemente para el otorgamiento de capital de riesgo, capital de trabajo, crédito o estímulos económicos a las actividades de realización, producción, distribución, comercialización y exhibición del cine nacional, bajo los criterios que el mismo reglamento establezca. Cuestión que se asume en las reglas de operación del Fondo donde señala que también apoyará a la distribución y exhibición de filmes ya terminados y que hasta el momento no han encontrado salida al público; y a proyectos en proceso, suspendidos por cualquier razón.

En cuanto a los apoyos que recibirán los proyectos que de alguna manera serán aceptados para obtener un financiamiento del Fidecine, en un año calendario determinado, no podrá superar el 10% del patrimonio del Fondo, es decir, que si el Fidecine cuenta con 70 millones de pesos actualmente, un proyecto no podrá recibir más de 7 millones de pesos para su financiamiento, los cuales podrán ser vía capital de riesgo, vía créditos y garantías o vía estímulos; cuestión que establece claramente sus reglas de operación; Además, no podrán recibir financiamiento los proyectos que ya cuentan con el respaldo del fideicomiso que administra Imcine, en este caso Foprocine, con el fin de que no se dupliquen recursos públicos en una sola película.

Por otro lado, es importante señalar que este Fideicomiso es administrado por la sociedad de cine, no por una entidad gubernamental, motivo por el cual, el Comité técnico decidió establecer su centro de operaciones en las oficinas del Instituto Mexicano de Cinematografía a invitación del mismo, con el fin de no generar gastos de administración y de operación y así todo el capital que está dentro de las arcas del fondo se invierta para el impulso de la producción. Razón por la cual el Fidecine no cuenta con una estructura orgánica propia, ni con personal subordinado a su servicio directo, por lo que su operación, además de estar a cargo por un Comité técnico, también lo está por un Secretario Ejecutivo, quien será el que lleve a cabo todas las actividades que se generen del Fondo y quien se encargue, además, de convocar a las sesiones que el Comité Técnico tenga, que serán, por lo menos, 4 veces al año. Cabe agregar que todos los miembros del comité no percibirán remuneración alguna del Fidecine tal y como lo expresa sus reglas de operación.

"Eso habla a favor de la estructura del Fidecine y habla en contra porque nos tardamos 5 meses en echarlo andar. Aunque tenemos proyectos que nos enviaron desde Septiembre del

2001" comenta el también investigador y guionista Víctor Ugalde. "Invitamos al comité técnico, consultamos a la SECODAM para ver si nos permitían, sin violar la normatividad, lanzar la convocatoria por anticipado, con el compromiso de no tomar una decisión hasta que existieran las reglas de operación. Se sacó la convocatoria el 19 de marzo del 2002, la cual va estar abierta por tiempo indefinido. Llegaron 11 proyectos los cuales se dictaminaron 15 días después".

En cuanto al número de proyectos que puede apoyar el Fidecine, con el presupuesto que se le asignó, es difícil establecerlo, relata Ugalde "Hemos tenido fondos similares, se supone que a nosotros nos deben refaccionar año con año nuestro presupuesto, en realidad nosotros tendríamos que tener mucho dinero. Con 70 millones es probable que podamos impulsar hasta 30 películas porque no todas las películas son iguales ya que hay unas que vienen y piden mucho dinero y hay proyectos que sólo solicitan 3 millones".

El Fidecine, como se ha narrado, es un fondo que recién acaba de iniciar sus operaciones y está totalmente respaldado por una ley, que desafortunadamente no especifica una cantidad exacta que debe de otorgársele año con año, razón por la cual existe una incertidumbre general dentro del gremio cinematográfico, con respecto al destino que tendrá este Fondo, ya que si bien, para el 2001 el gobierno federal le asignó 70 millones de pesos, en lugar de los 100 millones prometidos; ¿cómo se puede asegurará que esa cantidad sea la misma que recibirá al siguiente año?. Si no hay un compromiso establecido con el gobierno, es probable que esa suma se incremente, para fortuna del cine nacional, o decrezca, y con ello también la posibilidad de seguir produciendo películas. "Esto es alarmante porque por otro lado el Foprocine ya no tiene fondos", comenta preocupado Oscar Blancarte, director de *Entre la tarde y la noche*, y agrega: "Ojalá esos 70 millones de pesos no se los gasten los mismos, que el dinero sea distribuido, de manera mucho más equitativa, a las nuevas generaciones de cineastas".¹⁵

¹⁵ Oscar Blancarte, director de *Entre la tarde y la noche*. Entrevista personal, 10 de Julio del 2002.

Con todo lo que se ha dicho de Fidecine y a pesar de las críticas que ha tenido desde su gestación, no se puede emitir un juicio prematuro de lo que este Fondo signifique para la reactivación de una industria nacional cinematográfica que por momentos parece resurgir y por momentos mantenerse estática. Lo importante, aquí, será, más que abogar por un financiamiento que satisfaga las arcas del Fidecine, es poner atención en cómo va a funcionar realmente, si sus reglas de operación son las convenientes, si los proyectos que se van a apoyar son los adecuados; eso el tiempo lo dirá. Por el momento la tarea primordial, de quienes están al frente de este Fideicomiso, es convencer al gobierno y a la ciudadanía de que el cine es parte de la cultura mexicana, y así quizás en un futuro, hacer realidad la apuesta del gobierno de Vicente Fox con respecto al cine, que entre el Foprocine y el Fidecine para el 2006 se co-produzcan, aproximadamente, 60 películas anuales, más del triple de las que se producen entre el Estado y la iniciativa privada actualmente. Bien sólo vasta esperar que el tiempo nos dé la respuesta.

3. 3. - Cineteca Nacional

Fundada en enero de 1974, la Cineteca Nacional es el organismo gubernamental encargado de rescatar, clasificar, conservar, restaurar, preservar y difundir la obra cinematográfica más destacada de México y el mundo.

Perteneciente a la Secretaría de Educación Pública, a través del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, y miembro de la Federación Internacional de Archivos Filmicos (FIAF) desde 1977, la Cineteca Nacional, a pesar de haber sufrido, en marzo de 1982 un incendio que arrasó con un archivo de seis mil películas entre otras pérdidas documentales y filmicas, ofrece los servicios de exhibición y documentación cinematográficas, tanto para el público en general como para investigadores especializados

Cuenta con ocho salas de exhibición, un centro de investigación bibliográfico y hemerográfico especializado, librería, restaurante y cafetería.

Las tareas centrales de la Cineteca Nacional son la preservación y restauración del patrimonio filmico y documental del cine mexicano, así como de las más valiosas manifestaciones de la cinematografía mundial.

Asimismo, la Cineteca Nacional propicia la difusión y el conocimiento de las más variadas expresiones cinematográficas artísticas y experimentales como una responsabilidad formativa de más y mejores espectadores tanto en el Distrito Federal como en los estados de la República mediante diversas modalidades de exhibición.

Su labor de preservación abarca desde el resguardo y catalogación de obras cinematográficas hasta la conservación de materiales iconográficos, documentales y video-gráficos. Realiza también labores de investigación sobre cine nacional y extranjero.

Actualmente, comenta Magdalena Acosta directora de la Cineteca Nacional, "estamos siendo testigos de una importante revolución tecnológica tanto en la exhibición como en la preservación de material fílmico que obligará a la Cineteca Nacional a incursionar de manera decisiva en las nuevas tecnologías. Los cambios tecnológicos habrán de implicar también una readecuación de los espacios de proyección, con el fin de contar con una infraestructura moderna y cómoda", cuestión que se ha venido realizando desde el inicio de su gestión en el 2001.⁷

"También se han hecho avances importantes en todo lo que es el área de acervos porque las bóvedas ya están perfectamente bien acondicionadas, todas tienen su sistema de des-unificación y de aire acondicionado, tenemos más recursos también para hacer copias de preservaciones, que esto es algo muy importante que se había, digamos, quedado un poco rezagado, y tenemos un nuevo sistema que estamos instrumentando para la catalogación unificada de todos nuestros acervos, en lugar de que haya distintos catálogos tratamos de que haya un catálogo que englobe todo nuestro acervo. Nuestro centro de documentación también fue renovado desde el año 2000 y ahora da servicio cada vez a más gente, alrededor de 30,200 al año", agregó Magdalena Acosta quien por otro lado, destacó el reencuentro con el público, pues durante el 2001 se registró un incremento del 25 por ciento del espacio en pantalla para el cine mexicano, lo cual significa que mucho más gente está yendo a ver películas mexicanas. "Ahora la producción de películas mexicanas todavía es incipiente en el sentido de que son muy pocas las películas que se están produciendo, y para realmente mantener y consolidar una industria se necesita que por lo menos haya una producción de por lo menos, 150 largometrajes al año, y un problema básico es el financiamiento".¹

Durante mucho tiempo la Cineteca Nacional fue administrada por la Secretaría de Gobernación, pero después e casi 20 años de insistencia de la comunidad cinematográfica, en Junio de 1997, se incorporó a la Secretaría de Educación Pública, por medio del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CNCA).

⁷ Entrevista personal con Magdalena Acosta, Directora de la Cineteca Nacional, 10 de abril del 2002.

¹ Ibid.

La Cineteca y los cine-clubes son para el cinéfilo, un oasis en el desierto de chatarra que es la cartelera comercial cinematográfica de nuestro país, la cual estrena cada mes alrededor de 16 películas, y de las que sólo una o dos son mexicanas; una oferta verdaderamente irrisoria para una ciudad de más de 20 millones de habitantes, así es que los cinéfilos no tiene otro remedio que ir a refugiarse en la Cineteca y en los Cine-clubes, porque son los únicos que difunden, constantemente obras nacionales y extranjeras valorables.

Afortunadamente, durante el 2001 ingresaron al acervo filmico de la Cineteca Nacional 176 copias filmicas, cifras que incluyen las películas que han sido copiadas o adquiridas por la institución. Entre los títulos mexicanos que ingresaron, destacan Bajo California: el limite del tiempo, Cadena Perpetua y Así es la vida.

También se copiaron 90 mil pies de películas mexicanas en soporte de acetato, se dio revisión técnica a tres mil 377 películas y se facilitaron 60 cintas de acervo a solicitantes diversos en calidad de prestamos. Se prepararon 69 películas para funciones especiales en la Cineteca Nacional y se recibieron custodia de 166 títulos cedidos por la República Checa.

"Se tienen más de 9 mil 700 títulos en las bóvedas, todavía hay espacio, pero si habrá que pensar en construir una sexta bóveda, una de ellas ya está al 100 por ciento de su capacidad, las otras están como al 70 y una la 40 por ciento. La Cineteca recibe al año unos 5 mil rollos de película, por lo menos", explicó la licenciada Acosta.

En ese terreno, la Institución fue considerada ya como un archivo filmico al ser admitida en el Comité Mexicano Memoria del Mundo, un órgano constituido por diversos archivos cinematográficos para la preservación.

En materia de programación, se logró consolidar y potenciar los alcances de la difusión cultural que ha generado la programación cinematográfica de la Cineteca Nacional, tanto con proyectos propios como con las recomendaciones y apoyo de diversas organizaciones nacionales y extranjeras.

Con un presupuesto aproximado de 26 millones de pesos, más los 15 generados por la propia Institución, Magdalena Acosta espera recibir por lo menos la misma cantidad en los siguientes años que faltan de su gestión, por lo pronto La Cineteca no dejará de ser una de las opciones más importantes para disfrutar de un cine de calidad, que junto con la Dirección General de Cinematografía de la UNAM a través de la Filmoteca y del circuito de cine-clubes universitarios colaboran con la preservación y exhibición del cine nacional.

*"La película cinematográfica y su negativo son una obra cultural y artística, única e irremplazable y, por lo tanto debe ser preservada y rescatada en su forma y concepción originales, independientemente de su nacionalidad y del soporte o formato que se emplee para su exhibición o comercialización."*¹

3.4. - Dirección General de Cinematografía UNAM y Filmoteca UNAM.

La Universidad Nacional Autónoma de México, considerada uno de los recintos académicos más importantes del país, semillero y abrigador de expresiones culturales no dejó a un lado el hecho de tomar partida en la cinematografía nacional, así es que 1959 el Maestro Manuel González Casanova fue llamado para organizar las actividades cinematográficas de la Dirección General de Difusión Cultural UNAM, la preocupación por formar la Filmoteca comenzó a tener visos de posibilidad, y así un año después empezó a funcionar, con grandes limitaciones. La Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México, recibió de manos del productor Manuel Barbachano Ponce una copia en 16 milímetros de sus películas *Raíces* y *Torero* con las que se iniciara el servicio de préstamo de películas. Este donativo funda prácticamente la Filmoteca oficial de la UNAM.

En la ceremonia realizada para recibir las películas estuvieron presentes, con el señor Barbachano Ponce y el Dr. Efrén C. Del Pozo, secretario general de la UNAM; el señor Enrique González Casanova. Director de Publicaciones, Tomás Guiza, Asesor de relaciones Públicas; José Barrios Sierra, jefe de la Oficina de prensa; el subdirector de Difusión Cultural y Manuel González Casanova, encargado de la sección de Actividades Cinematográficas de la misma dependencia.

El objetivo principal de la Filmoteca de la UNAM es ser una institución encargada de localizar, adquirir, identificar, clasificar, restaurar, conservar y difundir películas, y en general, todos aquellos documentos y objetos relacionados con la cinematografía nacional e internacional.

¹ Art. Número 6, Ley Federal de Cinematografía, publicada en el Diario Oficial de la Federación el 29 de diciembre de 1992. Texto vigente que incluye la última reforma aplicada el 5 de enero de 1999.

Para Iván Trujillo, actual director de esta dependencia, La UNAM actualmente influye de alguna u otra manera en todo lo que sería el proceso cinematográfico como tal, si se divide este proceso en partes que serían: producción, distribución, exhibición y preservación incluyendo la investigación y publicaciones. "La UNAM ha hecho y hace todas esas actividades en todos esas fases. En algunos momentos, la Universidad Nacional ha producido, incluso cuando hubo una época en la que no había una producción importante del Estado, en el momento más fuerte de la crisis cinematográfica en los años 60 y 70; también produjo algunas películas de largometraje en los 80. Actualmente, la UNAM ha estado produciendo a pesar de los altos costos en términos de producción en 35mm, apoyando el proyecto que hace el CUEC de óperas primas. También una producción bastante amplia en documentales de 16mm. Que tienen un impacto importante."²

En el nivel de distribución, incluso en el ámbito cultural con lo que respecta a los proyectos de la UNAM, hay una idea, explica el titular de la dependencia universitaria, de que hay que promover al cine acorde al sentido de la Universidad, de extenderlo más ampliamente a través de la cultura por lo que la Filmoteca empezó a difundir a partir del 2001, una colección de clásicos de cine mexicano, sobre todo desde el punto de vista de que es un tipo de distribución no comercial. En años recientes también, la UNAM ha adquirido una serie de títulos importantes de la cinematografía mundial contemporánea que distribuye en un circuito de cines de calidad por no decir en un sentido comercial; también a través del festival de Verano de la Filmoteca UNAM donde se trata de poner una exhibición cultural en algunas salas comerciales.

Otro de los rubros en los que ha tenido una importante colaboración la filmoteca es en la preservación cinematográfica y obviamente en esa parte la Universidad tiene el liderazgo a nivel nacional, por no decir latinoamericano, señaló Trujillo Bolio, porque cuenta, precisamente, con instalaciones para conservar de mejor manera el material filmico y además con el acervo de películas más importante de América Latina en donde incluso se hacen trabajos de restauración ya que se cuenta con un laboratorio para desarrollar estas funciones, que hace que la memoria audiovisual del país esté debidamente protegida, labor que desarrolla, desde luego en colaboración con Cineteca Nacional y con algunas otras instituciones con las que la Filmoteca tiene relaciones.

² Biólogo Iván Trujillo. - Director de la Dirección General de Actividades Cinematográficas de la UNAM y Filmoteca UNAM. Presidente de la Federación Internacional de Archivos Filmicos. Entrevista personal. 07 de mayo del 2002.

En lo que respecta al archivo de películas mexicanas, la Filmoteca cuenta con el más grande, especialmente en lo que respecta a filmes de la época de oro y de la etapa siguiente. De la época actual todavía no cuenta con un número elevado, cifra en la que la colección de la Cineteca es mayor, debido, entre otras cosas a que la Cineteca tiene por ley el depósito legal de todas las películas mexicanas que se producen. Cuando una película mexicana se filma, tienen que dejar forzosamente en la Cineteca una copia.

En el caso de la Filmoteca, el depósito de copias es totalmente voluntario por parte de los productores, afortunadamente, en estos momentos hay compañías como Altavista Films que están enviando material a esta institución universitaria para su resguardo, lo cual puede contribuir al incremento de su archivo de películas mexicanas producidas a finales de los noventas y principios de milenio.

Es importante señalar, en este sentido que la Filmoteca de la UNAM, en comparación con otros archivos filmicos, como la Cineteca, por mencionar alguno, es un archivo poco selectivo en cuanto se trata de materiales mexicanos, es decir, la Filmoteca sí acepta. Para su resguardo y restauración materiales en 16, en 8, en súper-ocho, en 91/2, y en cualquier formato si es una película que se filmó en nuestro país. "Si es mexicana, tiene prioridad, no nos importa temática ni formato" subraya su titular y agrega "Cuando una película está a punto de desaparecer, nos preocupamos más por ella recurrimos a todas las formas para salvaguardarla. Normalmente, las que están en peligro son las películas antiguas, pero también hemos visto que hay películas que son menos exhibidas porque presentan un problema de censura, etc. Y por esto puede estar en peligro de desaparición, como lo que una vez pasó con la *Sombra del Caudillo*, por mencionar alguna".

Sin embargo, si bien es cierto que se está viviendo un momento muy sui géneris de cambio de nuevo siglo, en donde las cosas parecen hacerse con menores recursos y con mayores posibilidades técnicas, con relación al cine, haciendo referencia a la cuestión digital, que en términos de producción es más económico, esto afectaría, en un futuro a la institución con respecto a la preservación de películas, comenta preocupado su actual titular, debido a que se tendría que buscar la manera de cómo se va a preservar todo ese material que se ha empezado a filmar con ese nuevo formato.

La otra parte en la que ha incidido la Universidad, por medio de la Dirección General de Cinematografía y la Filmoteca, y que entra dentro de la cuestión de formación de públicos, es el de realizar análisis y estudios de la cinematografía. "Contar con un acervo implica también poder reflexionar sobre ella y se realiza un material grande, en cuanto a publicaciones se refiere, no solamente la dirección a mi cargo, también existen las reflexiones estéticas que desde luego lo hace el Centro Universitario Cinematográfico" argumenta el biólogo.

En lo concerniente a la educación formal de Cine, la UNAM a través de la Dirección General de Cinematografía, ha contribuido en la formación del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) que actualmente es la escuela más antigua que sigue formando profesionales de cine y está ahora en un proceso de poderse convertir en escuela Nacional de Cine y Televisión.

"Desde hace 4 o 5 años este órgano universitario apoya al CUEC en lo que llaman la tesis del CUEC, la ópera prima es para nosotros un proyecto de muchos ceros, que no entra dentro de nuestras posibilidades, pero en fin, apoyamos a tres tesis par filmar, de los muchachos que están ya en el último año, con 25 mil pesos a cada uno de ellos para apoyos a su producción escolar. En ese sentido, los proyectos del CUEC concursan para alcanzar ese apoyo económico, internamente con los mismos alumnos. Otro, desde luego, es el de apoyar las clases con materiales filmicos para las producciones escolares, principalmente. Hay una relación estrecha entre el CUEC y nosotros, obviamente también cuando se terminan con los trabajos finales, se hacen algunas copias y una exhibición al público en algunas de nuestras salas para que al menos tengan acceso a una presentación, digamos formal o profesional". Explica Trujillo Bolio.

En cuanto a la exhibición se refiere, la Universidad cuenta con cuatro salas permanentes de exhibición: La sala Julio Bracho y la sala José Revueltas con una capacidad de 345 y 700 personas, respectivamente las cuales se encuentran en el Centro Cultural Universitario; el salón Cinematógrafo del Chopo, ubicado en San Cosme, contiguo al Museo del Chopo con 120 asientos y la sala del Cinematógrafo del Fósforo, ubicada en el edificio de San Idelfonso con 94 asientos; donde hay una programación constante, pero obviamente hay un trabajo previo de formación de públicos, que quizás es lo que ha hecho la Universidad importante con respecto al cine, incluyendo el trabajo de los Cine-clubes, con toda la actividad en otros foros alternativos como sería La casa del Lago y algunas salas cinematográficas en las facultades como el

Auditorio Justo Sierra ubicado en el corazón de Ciudad Universitaria o en la ENEP Acatlán y Aragón, por mencionar algunas.

"Evidentemente allí una vez más lo significativo es llevar un producto cinematográfico distinto, una alternativa diferente a lo que hay en cartelera comercial y que por muchos años fue realmente muy monótono, y que afortunadamente muchas salas comerciales están abriendo sus puertas para pasar películas que antes no se habrían exhibido en nuestro circuito y que una vez más la UNAM es un espacio para ese material" destacó el también presidente de la Federación Internacional de Archivos Filmicos (FIAF).

Respecto a la presencia del cine mexicano, la Fimoteca inició desde el 2001 un ciclo donde los directores acuden a platicar con el público al término de la proyección de su respectivo film como una manera de acercar al espectador con el realizador y de ofrecer un panorama de lo que está sucediendo con el cine de nuestro país. Por otro lado, desde enero del 2001, el cine mexicano contó con un espacio más de discusión: Maga Cine, programa de radio UNAM, bajo la conducción del cineasta Diego López (*Niebla* 1978; *Crónica de una familia*, 1985; *Gotilla, Un Dios para sí mismo*, 1989. ganadora del Ariel a la mejor película en 1999). Además publica mensualmente la "Butaca" órgano informativo en el cual se divulgan las actividades y la programación cinematográfica mensual y es gratuita.³

Como una manera de contribuir a la difusión del cine nacional en el extranjero, la Fimoteca lleva muchas muestras de cine mexicano, sobre todo clásico, a otros países del mundo. De hecho en estos momentos se encuentra preparando una gran retrospectiva de los años noventa al dos mil. Por otro lado, también realiza trabajos con otras cinematografías del mundo, ya que desde hace algunos años esta Institución forma parte de la Organización Internacional de Archivos Filmicos, cuestión que le ha facilitado tener intercambios de películas tanto antiguas como recientes con archivos de otras nacionalidades.

Desde luego, ante el problema general de difusión de la cultura que nuestro país vive y al que se enfrentan, casi todas aquellas instancias que la promueven, la Fimoteca no ha cesado de ser un constante vocero y exponente de una cinematografía de calidad, con temáticas y propuestas artísticas interesantes que por lo regular no se encuentra en las carteleras

³ Folleto informativo del Departamento de la Dirección General de Actividades Cinematográficas de la UNAM. – <http://serpiente.dgsca.unam.mx/fimoteca>

comerciales; y es quizás por esa razón, y a que el cine representa el espectáculo más buscado por los jóvenes, que sin duda alguna, se ha consagrado como una de las instituciones culturales de mayor importancia en nuestro país, que no sólo promueve y difunde un de las artes más bellas que se inventaron hace más de 100 años, sino que además es el recinto de su memoria histórica.

3.5. - Escuelas de cine en México.

Al hablar de cine escolar, es necesario destacar la labor de las dos escuelas más importantes de cine en México: el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) que depende de la Universidad Nacional Autónoma de México y el Centro de Capacitación Cinematográfica, que depende del Instituto Nacional de Cinematografía.

Gracias a la apertura de estas dos escuelas de cine, el cine mexicano ha encontrado en ocasiones, su propia renovación. Sus egresados han participado en los cambios de la cinematografía nacional, tanto en las filas del cine estatal como en las del cine independiente. Desde antes del régimen del presidente Luis Echeverría hasta nuestros días.

El CCC y el CUEC son las *almas mater* de guionistas, productores, cine-fotógrafos, sonidistas, realizadores e investigadores de cine que han tenido y tienen una presencia importante en el desarrollo de esta industria y de los medios audiovisuales.

Ángeles Castro Gurría, directora del CCC, y Mitl Valdez, director del CUEC, han coincidido en señalar que ambas instituciones gozan de gran prestigio, prueba de ello, afirman, es que sus ex alumnos se desarrollan en distintas áreas de los medios audiovisuales a nivel nacional e internacional.

Figuras del séptimo arte como Carlos Carrera, Emmanuel Lubeski, Rodrigo Prieto, Alfonso Cuarón, María Novaro, Alejandro Gamboa y Dana Rothberg, son sólo algunos de los egresados que hoy ocupan un espacio importante en el cine.

Tanto el CUEC como el CCC tienen especial cuidado en seleccionar a sus alumnos. Un riguroso examen de ingreso pretende encontrar a los mejores preparados para el ejercicio del cine.

3.5.1. –Antecedentes

Primera escuela de la Enseñanza de cine en México.

Un acontecimiento histórico de primera magnitud para la vida de nuestro país habría de dar nuevo aire al cine "directo" fue la Revolución Mexicana, que atrajo hasta los campos de batalla a realizadores como Salvador Toscano y Jesús H. Abitia quienes dejaron para la posteridad imágenes invaluable de aquellos difíciles días.

Con este incierto panorama para el cine y para el país mismo, llegó el año de 1916, primer año importante en la historia de la enseñanza del cine en México, pues es en este año cuando Manuel de la Bandera funda la primera escuela para la enseñanza de cine en nuestro país, a pesar de que esta escuela era únicamente para preparar actores, constituye el primer esfuerzo serio para impulsar de manera organizada y sistematizada el aprendizaje del cine en México, al menos en una de sus ramas, la actuación.

El lunes 2 de julio de 1917 se estrenó la primera película estudiantil realizada en México, en el salón de los actos del conservatorio. Fueron invitados el presidente Carranza y su familia, el director de Bellas Artes, autoridades universitarias, periodistas, estudiantes y público en general, a la proyección de esta cinta que se anunciaba como "la película netamente mexicana por asunto, por su ambiente y su manufactura" (15, p. 5 diario Exelsior 1917) La película se llamó *Triste Crepúsculo y un epílogo*.¹

La película no funcionó en taquilla y desapareció pronto de cartelera. Por desgracia no se conserva ya ninguna copia de esta cinta, que por lo menos tiene el mérito histórico de haber sido la primera película estudiantil filmada en nuestro país. La escuela de la Bandera duró escasamente un año. Aquél grupo de entusiastas que daban clases en el conservatorio se desintegró con la escuela.

¹ Castanedo Cervantes Javier Tres momentos de la Enseñanza de Cine en México. "Una visión Histórica a través de sus protagonistas", Tesis Profesional, Universidad Anáhuac, 1998, Página. 75

3.5.2. -Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC).

En el mes de junio de 1963, inicia sus actividades de manera clandestina, la que habría de ser la primera escuela seria y consistente de cine en México: El Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC).

Como parte del Departamento de Actividades Cinematográficas de la Dirección General de Difusión Cultural de la UNAM, Su creación estuvo determinada, entre otros factores, por la influencia del cineclub del IFAL y el consecuente auge de los cine-clubes estudiantiles en la Universidad; el fuerte impacto que tuvieron a nivel mundial el cine de la "nueva ola" francesa y el cine de autor, así como el Primer Concurso de Cine Experimental que se efectuó en México ese mismo año, convocado por el STPC. A lo largo de sus 33 años de existencia, el CUEC ha formado diversas generaciones de cineastas, que trabajan tanto en el cine como en la televisión, profesionales que aportan su talento y formación universitaria para coadyuvar al resurgimiento del cine mexicano.

Es importante destacar que el CUEC nace cuando el cine mexicano atravesaba ya por una severa crisis. En 1961, la producción regular de películas, es decir, las hechas con el Sindicato de Trabajadores de la producción Cinematográfica, había pasado a casi la mitad, en un solo año, de 47 en 1961, contra 87 en 1960. Nunca más se volvería a los niveles anteriores.

Así mismo, el CUEC debe su consolidación y desarrollo actual, única y exclusivamente a la tenacidad y el empeño de su fundador y creador, Manuel González Casanova, y a sus primeras generaciones, quienes soportando todas las carencias inimaginables, consiguieron que esta idea tomara forma y se estructurara como una verdadera escuela de cine, pues en su primera etapa, el CUEC funcionó más como un club de amigos del cine que como una verdadera escuela. Los antecedentes directos del CUEC, sus objetivos y funciones iniciales se sintetizan en la primera publicación de este centro titulada "Memorias del CUEC de 1971".

En sus primeros años reflejó una marcada influencia de la Nueva Ola Francesa y por lo tanto del cine de autor.

En 1970, el Consejo Universitario reconoció al CUEC como Centro de Extensión, lo cual garantizó su permanencia y desarrollo como una alternativa de la enseñanza profesional de la cinematografía que ofrece la UNAM. Actualmente forma parte de la Coordinación de Difusión Cultural y es la escuela de cine más antigua de América Latina.

A lo largo de cuatro décadas, el CUEC ha formado diversas generaciones de cineastas, que actualmente trabajan en el cine y la televisión. Entre directores y cine-fotógrafos que han desfilado por sus instalaciones, destacan Luis Estrada, Alfredo Joskowicz, María Novaro, Marcela Fernández Violante, Alfonso Cuarón, Emmanuel Lubezki, Diego López, Juan Mora y Alejandro Gamboa, Guillermo Granillo entre otros.

Además algunos de sus egresados han sido invitados a participar en festivales cinematográficos internacionales: han obtenido premios y distinciones o son becarios del Sistema de Creadores de Arte del FONCA. Varios de ellos ocupan importantes cargos en las instituciones estatales de cinematografía y en los sindicatos del ramo. Otros se dedican a la investigación de aspectos de filmo-lingüística o del desarrollo del cine en México, y son miembros del Sistema Nacional de Investigadores.

Instalaciones.

El CUEC cuenta con 3 edificios, 4 aulas provistas de equipo de video, una sala de proyección (video, 16 y 35 mm), 2 foros y 2 camerinos, un laboratorio de fotografía b/n, 7 cubículos de edición para 16 mm, 3 salas de edición para video (VHS, 3/4 y Betacam), una sala de grabación de sonido 16 mm, 2 bodegas para equipo y materiales, un recinto para conservación de negativos, biblioteca especializada, así como sala de profesores, los departamentos de Publicaciones y de Divulgación, Sección Escolar, Unidad Administrativa y oficinas con equipo de cómputo. El CUEC es una de las pocas escuelas de cine en el mundo que le proporciona al estudiante de manera gratuita equipo de video y de cine 16 mm, materiales y servicios técnicos de posproducción (edición, sonido y laboratorio).

Los estudios se apoyan en una práctica constante e intensiva y son de un alto costo dado el equipo, los materiales y servicios técnicos que le son indispensables. Existen dos

requerimientos primordiales para el aspirante a ingresar al Centro: plena disposición para dedicar tiempo completo a los estudios, y la posibilidad de contar con los recursos económicos necesarios para completar el costo de la producción de sus ejercicios filmicos, para los cuales el Centro proporciona gratuitamente equipo, materiales y servicios técnicos que, en conjunto, representan el 80% de su costo total.

A partir de 1998 se crea el programa de óperas primas del CUEC, apoyado por el IMCINE y da la oportunidad de que egresados de esta escuela puedan acceder a filmar largometrajes en 35 mm. "Estudiar en una escuela de cine facilita de alguna manera las cosas porque proporciona una práctica previa, genera ciertos productos que son, finalmente, currículo y carta de presentación, pero el estudiar en una escuela de cine no asegura nada. La escuela de Cine va a formar cineastas, técnicos y creativos, pero una escuela de cine no puede asegurar que una persona dirija un largometraje", argumenta Oscar Urrutia, coordinador del área de producción del Centro, y agrega: "Es muy interesante el fenómeno que se ha dado en los últimos años a finales de los 90s porque sí podríamos hablar de una manera muy marcada que los directores debutantes en este ciclo, los 90s y a principios de siglo, prácticamente todos salieron de las escuelas de cine, si no son de CCC o el CUEC, salieron de la Ibero o de escuelas de cine extranjeras... Esto habla por una lado bien de la formación de las escuelas y por otro lado habla que el que verdaderamente quiere hacer una película se empieza desde el a b c y es pasar por la escolita".²

Las dos películas que se han producido, hasta el momento, en el CUEC dentro del programa de óperas primas son *Rito terminal* (2000) de Oscar Urrutia Lazo y *Un mundo raro* (2001) de Armando Casas.³

² Oscar Urrutia Lazo, cineasta, profesor y coordinador del área de producción del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos. Entrevista personal, 13 de marzo del 2002.

³ *Rito terminal* se estrenó comercialmente el 23 de agosto del 2000, mientras que *Un mundo raro* se estrenó en enero del 2002, bajo la promoción de Videocine.

Docencia e investigación.

En el CUEC la investigación es una actividad incipiente. Para impulsarla y desarrollarla, a partir de diciembre de 1994, se inició la publicación de la revista Estudios Cinematográficos de periodicidad trimestral, cuyos objetivos son posibilitar la actualización sobre los distintos aspectos estéticos, técnicos y académicos del quehacer filmico, así como ofrecer un foro a los profesores y estudiantes del Centro para reflexionar acerca de su experiencia académica y profesional, e incentivar la apertura de líneas de investigación. Asimismo, el CUEC cuenta con un Programa Permanente de Formación de Docentes que posee tres aspectos básicos: la incorporación del egresado a las actividades académicas del Centro como ayudante de profesor; el apoyo para tomar parte en cursos de especialización o postgrado en escuelas de cine europeas y estadounidenses; y su participación en cursos, seminarios, congresos y simposio dedicados a la docencia.

Un sueño acariciado por el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos durante mucho tiempo es que las autoridades universitarias le otorgaran el grado de licenciatura, este proceso iba muy adelantado, pero la huelga en la UNAM lo retrasó, sin embargo, se espera que sea durante estos años cuando alcance el grado esperado, explicó Mitl Valdez, en una entrevista publicada por el diario El Universal, el 13 de marzo del 2002. La primera escuela de cine en México se abrió en la década de los 40, pero sólo operó durante dos años, esto a iniciativa del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC), en este sentido, la creación del CUEC surge como una necesidad de profesionalizar el arte cinematográfico.

3.5.3. -Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC).

En el mes de Septiembre de 1974, se inauguró en Centro de Capacitación Cinematográfica en las instalaciones de los estudios Churubusco, el cual abrió sus puertas bajo los mejores augurios pues formaba parte del ambicioso plan de reestructuración de la industria cinematográfica nacional puesto en marcha por el entonces director del Banco Nacional Cinematográfico, licenciado Rodolfo Echeverría Álvarez, quien durante el sexenio presidencial de su hermano Luis Echeverría (1970 – 1976) se convertiría en amo y señor del cine mexicano, al promover la casi total estatización del cine nacional. "El CCC sería la primera escuela de Cine Nacional articulada según las exigencias requeridas que intervienen en la formación de un hombre de cine" según lo expresó el Plan de reestructuración de la industria cinematográfica mexicana, propuesto por en entonces presidente del Banco Cinematográfico.

El Centro de Capacitación Cinematográfica tiene como objetivo primordial el de formar cineastas de alto nivel profesional en las áreas técnicas y artísticas de cine: fotografía, producción, sonido, edición, guión y realización, en el marco de una concepción integral del quehacer y del lenguaje cinematográficos. El CCC se erige como una escuela de cine en el amplio sentido de la palabra, como un centro de actividad académica y de difusión cultural que vincula el cine y, en general, la imagen en movimiento, con las demás manifestaciones y expresiones artísticas.

Hoy en día el CCC cuenta con más de veinte años de experiencia en la capacitación de jóvenes cineastas a través del Curso General de Estudios Cinematográficos, mismo que el Centro ofrece bajo un programa de cuatro años de formación continua. Cuenta con un nivel similar al de las mejores escuelas de cine del mundo; su prestigio y presencia en el medio cinematográfico se manifiestan en la cantidad de muestras y festivales nacionales e internacionales a los que sus producciones son invitadas a participar. La calidad de la formación que imparte el Centro ha logrado, además, garantizar que sus egresados se incorporen, como profesionales de alto nivel, a la industria cinematográfica y de producción audiovisual mexicana e internacional, así lo argumenta su actual directora, Ángeles Castro.³

³ Ángeles Castro, Directora del Centro de Capacitación Cinematográfica. Entrevista persona. 12 de marzo del 2002.

Es importante señalar que el Centro de Capacitación Cinematográfica, A.C. es una institución coordinada por el Instituto Mexicano de Cinematografía; forma parte del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y es una de las escuelas que conforman el Centro Nacional de las Artes. Fue fundado en el año de 1974 por Carlos Velo y tuvo como presidente honorario, en sus inicios, al cineasta Luis Buñuel.

Hoy en día, el CCC es una institución vinculada a la investigación y desarrollo de la enseñanza del cine en el mundo a través de su asociación con el Centro Internacional de Enlace de Escuelas de Cine y Televisión CILECT y de la Federación de Escuelas de la Imagen y el Sonido de América Latina FEISAL.

Ambas organizaciones buscan fortalecer los vínculos de trabajo e intercambio académico entre más de doscientas instituciones formativas en el campo audiovisual en el mundo. Así, el CCC participa activamente de la discusión sobre metodologías y herramientas para la enseñanza del cine, y se inserta en proyectos de investigación y producción que se generan en todo el mundo, no sólo para el beneficio de sus alumnos sino para el de su planta docente.

En ese contexto, el CCC participa activamente de los diversos proyectos derivados de su asociación con CILECT y FEISAL: intercambio de estudiantes y becarios, actualización docente, coproducciones internacionales con financiamiento externo, cursos y talleres especializados para estudiantes, sistemas de becas y de intercambio de información, contacto permanente y enriquecedor entre sus profesores y alumnos con sus homólogos en todo el mundo.

Debido a su interés por generar y mantener relaciones permanentes con escuelas de cine y centros de investigación y cultura cinematográfica en todo el mundo, el CCC ha logrado establecer un grupo de profesores de reconocido prestigio internacional que periódicamente visitan la escuela e imparten cursos y talleres como parte integral de los programas académicos de cada área.

Con lo que respecta a la promoción, cada año, las películas y videos que produce la escuela son promovidos en el marco de numerosos festivales y muestras en el ámbito nacional e internacional. De calidad competitiva internacional, como lo señala su actual directora, los materiales del CCC participan activamente en cerca de 25 eventos internacionales al año, de

los que se derivan asimismo posteriores exhibiciones a través de la televisión e invitaciones especiales a los realizadores.

Cabe destacar que desde 1990 el CCC organiza cada dos años con el apoyo de numerosas instituciones culturales públicas y privadas, el Festival Internacional de Escuelas de Cine de la Ciudad de México.

"Cada una de las ediciones del Festival busca exhibir al público una importante y amplia muestra internacional de cortometrajes, cuya sección competitiva incluye materiales procedentes de las más importantes escuelas de cine del mundo". Explica Ángeles Castro. El Festival reúne además para cada edición un Jurado Internacional formado por cineastas y críticos de reconocido prestigio que apoya con su trabajo la calidad internacional del evento. Único en su tipo en América Latina, el Festival Internacional de Escuelas de Cine de la Ciudad de México se ha transformado en un espacio importante de la cultura cinematográfica en México. Asimismo, en el marco de este mismo proyecto, la escuela organiza también cada dos años un encuentro internacional de cine documental, "Escenarios de fin de siglo", en el cual se convoca a maestros, realizadores y especialistas de este género a reflexionar sobre las nuevas tendencias del cine documental.

Por otra parte, apoyado por el Instituto Mexicano de Cinematografía, el CCC ha desarrollado con especial vigor en los últimos años el proyecto denominado Opera Prima que permite el debut, a partir de un concurso de selección interno, de jóvenes realizadores, productores, guionistas y cine-fotógrafos a través de la producción de un primer largometraje. La intensa participación de los alumnos de la escuela en los diversos ámbitos de la producción y la oportunidad de filmar una primera película con el apoyo institucional que brinda la escuela, son apenas algunas de las características de este proyecto, a parejo entre el cine industrial y la producción estrictamente académica. Del proyecto Opera prima del CCC han surgido películas que han sido reconocidas incluso en ámbitos internacionales: *El secreto de Romelia*, de Busi Cortés; *La mujer de Benjamín*, de Carlos Carrera; *Lolo*, de Francisco Athié, *La orilla de la tierra*, de Ignacio Ortiz, entre otras...

Instalaciones y Equipo.

El Centro de Capacitación Cinematográfica dispone de equipo especializado y completo de cámara, sonido, iluminación y tramoya, reservado al uso exclusivo de sus alumnos y maestros. El equipo con que cuenta la escuela permite la operación simultánea de tres grupos de rodaje cinematográfico: en 16, súper 16 y 35mm y uno de video. Se ofrecen también facilidades completas de postproducción de imagen y sonido en varios formatos profesionales, tanto en cine como en video. El Centro cuenta, además, con todos los servicios de laboratorio, transferencia, mezcla y grabación necesarios para la terminación de los trabajos filmicos de sus alumnos.

Además tiene tres aulas de enseñanza teórica con equipo audiovisual, tres salas de proyección de cine en 16 y 35 mm., dos salas para proyección de video, un foro para la producción de cine y televisión, un laboratorio completo de foto fija, una oficina de producción para proyectos del alumnado, biblioteca, videoteca, filмотeca, fonoteca y cafetería. Por otro lado, existe una red de cómputo con programas especializados en la producción cinematográfica y la síntesis de imagen.

En el contexto de su interés por la promoción y divulgación de la cultura cinematográfica, el CCC participa activamente en la organización de múltiples ciclos y muestras especializadas de cine en México.

Academia:

El Centro de Capacitación Cinematográfica, brinda las bases académicas, teóricas y prácticas, para aquellos jóvenes que eligen el cine como ejercicio profesional y expresión artística.

El Curso General de Estudios Cinematográficos tiene una duración de cuatro años, divididos en doce trimestres académicos. El plan académico del Curso General consta de un tronco común de dos años, que contempla materias destinadas a la enseñanza del lenguaje cinematográfico, la expresión escénica y narrativa y el documental. Después del tronco común, a partir del tercer año, el alumno puede optar, por cursar las siguientes especialidades: Dirección, Cinematografía, Fotografía, Postproducción (Sonido y Edición) y Producción.

Al término de este curso el alumno puede obtener un diploma (sin reconocimiento de validez oficial) mediante la presentación del examen profesional correspondiente.

El objetivo general del Curso de Guión Cinematográfico, según la titular de el CCCC, es el de formar escritores especialistas en cine y su duración es de dos años. donde el objetivo principal es desarrollar el guión de un largometraje

El Centro de Capacitación Cinematográfica produce alrededor de cuarenta cortometrajes por año y realiza películas de largo y medio metraje que combinan elementos académicos con características de producción profesional, para ello contribuye la cuidadosa selección de la planta de profesores con que cuenta el Centro, misma que incorpora maestros y profesionistas del cine que cuentan con reconocido prestigio nacional e internacional en el campo cinematográfico.

Apoyado por el Instituto Mexicano de Cinematografía, el CCC ha desarrollado con especial vigor en los últimos años el proyecto denominado Opera Prima que permite el debut, a partir de un concurso de selección interno, de jóvenes realizadores, productores, guionistas y cine-fotógrafos a través de la producción de un primer largometraje, aquí también podrá encontrar la lista en orden alfabético de todos los largometrajes realizados por los alumnos de Centro de Capacitación Cinematográfica.

"Las escuelas en años muy difíciles de la producción cinematográfica seguían produciendo cortos que son películas y con muy buena calidad, y el CCC empezó con su programa de 'Ópera prima' que también era un porcentaje importante de lo que se producía en el país. De 5 o 6 películas una era del CCC, entonces en ese sentido creo que las escuelas son las que han generado la posibilidad de continuidad del cine mexicano: y que luego haya habido "booms" taquilleros no quiere decir que no se hiciera cine, a lo mejor no se hacía la cantidad de películas que se hacía en los cuarentas, cincuentas, porque evidentemente somos un país pobre que entra en crisis cada seis años y lo que sufre más es el asunto de la cultura".⁴

⁴ Ángeles Castro, Loc. Cit.

3.5.4. - Otras Escuelas.

La creación de más escuelas de cine en nuestro país ha sido necesaria debido al interés que se ha despertado por el estudio de la cinematografía en estos últimos años, y a que el CUEC y el CCC no pueden satisfacer la demanda de las generaciones actuales que quieren estudiar cine y televisión. Últimamente se ha abierto un abanico de escuelas que dentro de sus programas académicos contemplan estudios sobre cine, como el caso de la Universidad Anáhuac, Cinemania o la Sociedad Mexicana de Comunicadores Independientes, o escuelas como la de Guadalajara o Monterrey que además de formar cineastas se encaminan a formar gente para la investigación de este séptimo arte.

3.5.5. - Apoyos para filmar.

Nuestro país es de los pocos en el mundo que cuentan con el Programa de óperas primas, el cual es la filmación en 35mm del proyecto de una tesis de los egresados del CCC o del CUEC. Este proyecto es seleccionado a través de una convocatoria que sale cada año, por medio de Instituto Nacional de Cinematografía y en la cual se dan las bases y los puntos que se requieren para registrarlo.

Los proyectos que se presentan para su filmación, ante el Imcine, según los requisitos de la convocatoria, deben de estar constituidos por rutas de trabajo, presupuesto, guión, reparto y locaciones. Desde luego que hay una comisión de selección que revisa los proyectos filmicos, y cada parte de los productores del proyecto apoyan con el 50 por ciento del rodaje de la ópera prima. Ahora, dada las circunstancias de los bajos presupuestos con que operan las escuelas y del poco dinero que hay en el Fondo para la Producción de Calidad, es muy viable conseguir productores de la iniciativa privada, los cuáles han comenzado a interesarse por invertir en el cine.

3.5.6. -Futuro de las Escuelas de cine.

En los últimos años hacer cine parece estar de moda y pululan escuelas de cine por todos lados, pero sólo el CUEC y el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC) tienen una formación integral y seria en la materia, ahora, al parecer, también se suma la primera maestría en cine que abrió la Universidad de Guadalajara, aunque sólo sea en el área de guión e investigación.

Tanto el CUEC como el CCC tienen especial cuidado en seleccionar a sus alumnos. Un riguroso examen de ingreso pretende encontrar a los mejores preparados para el ejercicio del cine. Para poder ser admitido en cualquiera de las dos escuelas se exige por lo menos tener un grado mínimo de bachillerato y un buen nivel cultural, evidentemente superior al del bachiller medio, además de ciertas cualidades especiales que exige el oficio cinematográfico, muchas de ellas innatas. Se busca así, admitir únicamente aquellos aspirantes que demuestren tener talento para hacer cine.

"Si en México existen dos escuelas de cine, significa que hay buena demanda, pero como hacer una película o un cortometraje no es nada barato, se escogen a los mejores mediante un riguroso examen".⁵

En el CCC son cuatro años de estudios y uno más para la tesis. De 300 aspirantes sólo 30 se quedan. En cuanto al CUEC, que tiene 38 años de fundado, de 230 sólo 15 alumnos ingresan al plantel, cada año, para completar una formación académica de aproximadamente 5 años, incluyendo la tesis.

En lo que se refiere al campo de trabajo de los egresados de las escuelas de cine, ante la situación de la poca producción de películas en nuestro país, debido a los altos costos de producción, el cine estudiantil se presenta como una alternativa ya menos inalcanzable para realizar cine en México a pesar del panorama deprimente que envuelve a una industria incipiente de nuestra cinematografía, en el cual pocos egresados han tenido la oportunidad de ingresar. Las posibilidades que tienen los exalumnos del CUEC y del CCC de encontrar trabajo en el medio cinematográfico son prácticamente nulas, por lo que se han visto obligados a emigrar a otros medios como la televisión y la publicidad.

Para el también cineasta Oscar Urrutia se ha ido arrastrado desde hace tiempo, la idea de establecer al cine como si fuera una esfera mística, en la cual es muy difícil entrar, y una vez dentro ya eres parte de los elegidos. "Yo creo que es un mito que ya se está rompiendo y hay que romperlo. El cine no es realmente el cine, hay que hablar de los medios audiovisuales, porque ya el cine como tal, ya prácticamente no existe, ya es un híbrido que si uno puede filmar en cine, post-producir en video, transmitir en video, grabar en video, terminar en cine, entonces esta cosa como tal, como la cinematografía que hacíamos ya no existe, en los 70s todavía podía hablarse del cine, en los 80s ya empezó hacer un híbrido; en los 90s y ahora a principios de este milenio ya realmente no existe el cine como tal, es un híbrido muy amplio de medios audiovisuales donde hay un campo enorme de trabajo, porque no solamente es el cine como industria, está la televisión el Internet, las nuevas formas de comunicación".⁶

Por lo tanto, considerando el punto de vista de Oscar Urrutia, los estudiantes de las escuelas de cine no salen a un campo cerrado donde sólo se desempeñará como fotógrafo, sonidistas o guionistas para cine, ahora ya salen a un campo amplio donde se pueden desenvolver tanto en televisión como en medios alternativos, multimedia cine, publicidad. "Hay un campo amplio porque el lenguaje de finales de siglo y el lenguaje de principios de siglo y probablemente del que viene va a ser audiovisual, ya el lenguaje impreso como lo conocemos, va a pasar a un plano tremendamente secundario y se va a volver el lenguaje principal el audiovisual".⁷

Pensar en que todos los que estudian en el CUEC y en el CCC van a terminar en la industria cinematográfica haciendo películas, es completamente falso. Existen estadísticas donde informan que hay un enorme porcentaje de egresados las escuelas de cine que están en activo en áreas de trabajo en la televisión, en medios audiovisuales, cine, publicidad.

Para Mitl Valdez la idea de que las escuelas de cine son universidades del desempleo es una apreciación errónea, "porque estudiar cine no significa que todos vayan a ser directores, hay más áreas del proceso, además se ha realizado un análisis de nuestros egresados y con gusto

⁵ Angeles Castro, Loc. Cit

⁶ Oscar Urrutia Lazo, cineasta, profesor y coordinador del área de producción del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos. Entrevista personal; 13 de marzo del 2002.

⁷ Ibid.

hemos descubierto que la mayoría de ellos viven de su profesión ya sea haciendo televisión, comerciales, o videos".⁸

En concordancia con el argumento antes expuesto la directora del CCC, agrega: "Además no todos hacen cine, porque tampoco podemos decir que se produce poco en nuestro país, pero otros dedican su tiempo a la investigación. Casi 90 por ciento labora en el medio audiovisual. Aquí les damos las bases y las herramientas necesarias, pero ellos mismos se enseñan a trabajar con poco apoyo, pero al fin de cuentas se logra un buen trabajo."

Tanto el CUEC como el CCC, con sus pequeñas diferencias, forman un frente común, que busca, ante todo, hacer un cine de calidad, verdaderamente mexicano, en abierta y franca oposición al llamado cine industrial que se encuentra sumido en la incertidumbre, y, es en esta búsqueda, de hacer un cine de calidad con propuestas estéticas y temáticas artísticas donde varias escuelas han concretado su lucha.

⁸ El Universal Miércoles 13 de marzo de 2002 Espectáculos, página 3.

3.6. Estudios Churubusco

Cientos de películas mexicanas y extranjeras han sido rodadas en los Estudios Churubusco-Azteca desde su fundación en 1945 por la empresa Productores Asociados Mexicanos (PAMSA y con la que participaron Harry Wright, presidente del Country club, la RKO (una de las Compañías Hollywoodenses más poderosas de ese momento) y Emilio Azcárraga Vidaurreta.

La primera película que se filmó fue *La Morena de mi copla* (1945), dirigida por Fernando A. Rivero, y se hizo en el único foro terminado de los 12 que se iban a construir.

Es en 1950 cuando PAMSA adquiere el total de las acciones de la empresa Estudios y Laboratorios Azteca, S.A., por lo que desde noviembre de ese año se conoce al único set mexicano cinematográfico existente con el nombre de Estudios Churubusco-Azteca, S.A.

Entre 1979 y principios de 1983, este centro dependió de la Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía (RTC), pero cuando se crea el CONACULTA por decreto presidencial en 1988, nace el Instituto Mexicano de Cinematografía (Imcine) de quien iban a depender los Estudios Churubusco.

Ante el avance tecnológico de la industria cinematográfica y la falta de recursos en México, los Estudios sufrieron una crisis en 1992 por lo que estuvo a punto de venderse, sin embargo, un año después se consiguió un proyecto de inversión a cambio de la donación de las dos terceras partes de su terreno, que ahora son ocupados por el Centro Nacional de las Artes, y que marcó la salida de su ex - director Marco Julio Linares, quien se oponía a la construcción de CENART.

"El Estado tenía la pretensión de vender la totalidad de las instalaciones porque era más atractivo el costo del terreno para cualquier complejo comercial; a cambio de ceder las dos terceras partes al complejo cultural, El gobierno federal, a través de la Secretaría de Hacienda, se comprometió a invertir en los estudios a condición de que fueran rentables", relató Alfredo Joskowicz, quien fuera director de los Estudios de 1995 a principios del 2001, en una entrevista para la Revista proceso.⁹

⁹ Proceso, 1255, 19 de noviembre 2000, "Finanzas sanas en los estudios Churubusco": Alfredo Joskowicz. Sección Cultural.

De esta fecha en adelante, se han equipado sus instalaciones con tecnología de punta. A partir de 1994, gracias a una importante inversión del gobierno federal, realizada a través del CONACULTA, iniciaron los proyectos de modernización arquitectónica y de reconversión tecnológica de los Churubusco Azteca.

Durante la Administración de Alfredo Joskowicz se adquirieron equipos con tecnología de punta para las áreas de laboratorio y sonido y la aplicación de programas permanentes de control de calidad y capacitación del personal, situación que originó que se recuperara la confianza de productores nacionales y extranjeros en los servicios que ofrecen actualmente los Estudios.

Con lo anterior, en 1995 el laboratorio procesó 246 mil metros de película. En 1999 la cifra aumentó a 5 millones 269 mil metros y hasta el momento estiman que en el primer semestre del 2002 se procesaron 2 millones 643 mil metros.¹⁰

Estructura actual de los Estudios

La estructura actual de los Estudios Churubusco – Azteca, prácticamente no ha variado a través de los años, está conformado por las áreas de los procesos y servicios que requiere una producción y las áreas de negocios que son el arrendamiento de oficinas que se rentan a los productores para la preparación de su proyecto filmico. Además existen 8 foros para cine y dos para televisión.

Cuenta con el más moderno de los laboratorios de Latinoamérica donde se procesan casi todas las películas que se filman en el país; con una sala de sonido tradicional que es el ultra stereo y con una sala de sonido THX, que es la tecnología con que se hace el sonido digital considerada como la mejor de Latinoamérica; y dos salas de mezcla que están a la altura de cualquier cinematografía, incluyendo la norteamericana, en calidad de sonido. Esta sala ha contribuido para que el cine mexicano esté en condiciones de ingresar a los mercados audiovisuales internacionales, que es el logro más importante en términos de reconversión tecnológica que ha tenido el cine nacional.

¹⁰ El Universal, 16 de septiembre de 2000. Espectáculos, página 2.

Hay que hacer hincapié que los Estudios Churubusco son los únicos estudios que han sobrevivido, después de que en este país hubo un tiempo en el que había hasta seis o siete estudios cinematográficos que operaban simultáneamente, donde había una producción suficientemente amplia para dar trabajo a toda la gente que laboraba en ellos. La baja paulatina de la producción fue así como que estos Estudios desaparecieron y en sus 57 años que tienen actualmente los Estudios Churubusco, para su actual director, Mario Aguinaga, representan el símbolo del cine mexicano. "Se puede decir que durante todo este tiempo que ha transcurrido, han pasado por los Estudios cerca de 2,500 películas aproximadamente, no sólo películas mexicanas, sino también extranjeras. El 95 por ciento de las películas que se filman en nuestro país pasan por estos estudios. Además Hollywood a procesado, actualmente muchas películas en estos estudios"¹¹

Aunque la producción de películas en México es poca, desde 1997 a la fecha, ha ido en aumento, ya que durante el año 2000 se realizaron 19 películas, y el 2001 alrededor de 23, cuestión que hace suponer que ya se ve al cine nuevamente como un negocio, sin embargo para Aguinaga, no existe actualmente una industria cinematográfica ya que ésta desapareció hace algunos años, sin embargo, a pesar de esto los Estudios han subsistido debido, por un lado, a esa poca producción que hay porque casi todo el material filmado pasa por los ellos, y por otro, a los servicios que le da a las televisoras. "La fuente mayor de ingresos es el arrendamiento de foros que no se ocupan en producciones cinematográficas, para la realización de comerciales, videos y telenovelas"¹²

Del 100 por ciento del presupuesto de Estudios Churubusco, recibe un 40 % de subsidio de recurso fiscal y el 60 por ciento lo obtiene de los recursos que genera, lo que implica, según su actual director, que los estudios Churubusco deban tener una función social para apoyar al cine mexicano, la cual llevan al cabo con el apoyo que brindan al CUEC y al CCC " Las escuelas de cine realmente no podrían cumplir sus programas académicos sin el apoyo que les brindan los estos estudios ya que se les da un descuento enorme en todos los procesos para los trabajos académicos. Aquí también se ve beneficiada aunque la proporción del descuento es menor, la Universidad de Guadalajara. Los Estudios cumplen una función social fundamental para la enseñanza cinematográfica". Además los viejos equipos sustituidos por la reconversión tecnológica, fueron a parar al CUEC y al CCC durante la administración de Joskowicz.

¹¹ Mario Aguinaga, director de Estudios Churubusco Azteca, Entrevista personal 01 de noviembre del 2002.

¹² Entrevista personal 01 de noviembre del 2002.

"Los Estudios Churubusco es una empresa, es una Sociedad Anónima, pero el decir que llegue a la autosuficiencia total, implicaría que dejara de cumplir con una función social y eso es lo que yo no estoy de acuerdo. Los estudios, sí tienen que llegar a ser una empresa autosuficiente, pero con la salvedad de seguir apoyando al cine. Y esa es una manera de cumplir su función social" apunta Aguiñaga.

Proyectos:

A sus 57 años, los Estudios Churubusco Azteca se encuentran en un punto de equilibrio entre la rentabilidad económica y el beneficio cultural. "Han sido muchos los esfuerzos y gracias a ellos ahora contamos con una de las empresas más importantes del continente americano, especializada en la producción y posproducción de cintas. Sin embargo, tenemos que permanecer al nivel de las nuevas tecnologías y estar preparados para lo que venga, ya que el cine ahora está en un proceso de transformación y los Estudios tienen que adecuarse para dar esos servicios que la misma tecnología requiere y desde luego me refiero al cine digital, y no es de que si el cine mexicano pueda caminar por ahí, es que no hay de otra, no nos podemos substraer a estas nuevas tecnologías". Afirma Aguiñaga.

Sexo pudor y lágrimas de Antonio Serrano, *La ley de Herodes*, de Luis Estrada, *En un claroscuro de la Luna*, de Sergio Olhovich y *Crónica de un Desayuno*, de Benjamín Cann fueron algunas de las películas que en estos últimos años hicieron uso de los Estudios Churubusco.

“Ahora se puede entrar con un guión a los Estudios y salir con una película terminada: todo el servicio está aquí con la tecnología de punta, de manera que se puede terminar la película y acceder al distribuidor que la colocará en las salas de exhibición o canales de televisión, en fin en las ventanas de recuperación del dinero” afirmó Joskowicz, cuando todavía era titular de la dependencia y presentaba su informe de actividades del 2000¹³, sin embargo para el actual director, que coincide con el cineasta, considera además que una de las maneras mas efectivas para que una película mexicana alcance una satisfactoria recuperación en nuestro país, es importante que el gobierno otorgue incentivos fiscales a los productores de películas como sucede en algunos países europeos, ya que al cine hay que verlo como un asunto de orden estratégico dentro de un mundo globalizado.

¹³ El Universal 14 de Diciembre del 2000

3.7. - Academia Mexicana de Artes y Ciencias y Cinematográficas

El 3 de julio de 1946, en la casa marcada con el número 37 de la calle de Roma, en la ciudad de México, ante el Notario Público Lic. Juan Manuel G. de Quevedo, quedó legalmente constituida la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas, Asociación Civil.

Para la constitución de la Academia comparecieron ante el notario público un grupo de destacado personajes de la cultura entre los que se encontraban: Celestino Gorostiza (escritor y director), Felipe Gregorio Castillo (cinematografista), Raúl de Anda (productor), César Santos Galindo (abogado), Fernando Soler (actor), Manuel Fontanals (escenógrafo), Ignacio Fernández Esperón "Tata Nacho", (compositor), Eduardo Hernández Moncada (pianista y compositor), Oswaldo Díaz Rúanova (periodista), Fernando Morales Ortiz (periodista), José María Sánchez García (periodista), Antonio Castro Leal (abogado), Adela Formoso de Obregón Santacilia (profesora), Carlos Pellicer (escritor), Alejandro Galindo (director y escritor), Adolfo Fenández Bustamante (director), Jorge Fernández (escenógrafo), Francisco de P. Cabrera (productor), Ángel Garasa (actor) y Gabriel Figueroa (cinefotógrafo).

Como propósitos esenciales de la Academia se establecieron los de "promover el adelanto de las artes y ciencias cinematográficas, reconocer públicamente los trabajos sobresalientes en la producción de películas mexicanas y el de estimular la investigación en todo lo referente a las ciencias del cine".¹⁴

La Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas surge en 1946, cuando la industria fílmica mexicana vivía un momento de esplendor. Todavía se mantenía el impulso que el inicio de la Segunda Guerra Mundial había significado para la producción cinematográfica nacional: en 1945 se habían producido nada menos que 82 películas, cantidad nunca antes igualada. Había por lo tanto una amplia infraestructura artística, técnica e industrial, y un buen mercado interno y latinoamericano. En la práctica, el trabajo de la Academia a lo largo de su historia se limitó casi exclusivamente al reconocimiento público del cine mexicano, mediante un premio ideado especialmente: el Ariel. Realizado por el escultor mexicano Ignacio Asúnsolo, el Ariel se inspira en el ensayo de José Enrique Rodó, y muestra a un hombre en actitud de vuelo, representación del triunfo del espíritu y símbolo, a la vez, del anhelo de ascensión.

¹⁴ Academia de Ciencias y Artes Cinematográficas, página web.

Para el actor y actual secretario del comité organizador de la Academia, Pedro Armendáriz Jr. este organismo es una receptora de todos los trabajos, de todas las ideas, de todos los conflictos que pueda tener la cinematografía mexicana; apuntala y trata de mediar para que los conflictos se resuelvan, "para que los mecanismos para hacer, para distribuir y exhibir cine sean los más adecuados dentro de lo que es el territorio mexicano en cuanto al cine. También se tiene relación con la Academia de Estados Unidos, España, Argentina, Brasil, Francia, para intercomunicar información con respecto a las cinematografías de los diferentes países y la de México. También hacemos la entrega de los Arieles que es el premio más importante que se le da a lo mejor de la cinematografía de nuestro país, porque es el reconocimiento de los propios compañeros. Los académicos son actrices, actores, directores, escenógrafos, guionistas, fotógrafos... Al mismo tiempo hay un comité de premiación que son 64 personas que premian más los académicos honorarios, que son los académicos que tienen más de 70 años, pero que por sus méritos son considerados para votar en la entrega del 'Ariel'." ¹⁵

El 'Ariel' es la máxima distinción otorgada a los mejores trabajos cinematográficos mexicanos en el orden artístico, técnico y científico; se entregó ininterrumpidamente, desde su primera ceremonia el 15 de mayo de 1947. Cada año se realizaba la ceremonia, pero en 1958 se interrumpió por la mala situación que atravesaba el cine nacional.

Con celebración de los cuarenta años del cine sonoro, en México, se viven en el cine nacional tiempos de renovación, no sólo en lo que tiene que ver con los sistemas de producción, sino también con los temas y las formas expresivas. En este marco, se retomó la entrega de reconocimientos al cine mexicano: La Ceremonia del Ariel se reanudó en 1972 y continúa realizándose hasta la fecha entre los meses de mayo y junio de cada año.

A lo largo de su historia, la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas nunca ha sido disuelta, aunque sus estatutos, según la página de Internet, sí han sido modificados en varias ocasiones. En 1972 estaba integrada por la Asociación de Productores de Películas Mexicanas, el Banco Nacional Cinematográfico, la dirección General de Cinematografía de la Secretaría de Gobernación, el Instituto Nacional de Bellas Artes, la Universidad Nacional Autónoma de México y el Instituto Politécnico Nacional, entre otros organismos.

¹⁵ Pedro Armendáriz Jr. Entrevista personal, 05 de mayo del 2002

En 1998 la Academia, presidida por el Instituto Mexicano de Cinematografía se reestructuró. Cuenta el actor Pedro Armendáriz Jr. que Eduardo Amerena y Rafael Tovar, expresidente de CONACULTA, a iniciativa de un grupo de cineastas, la rescataron de la burocracia y fueron elegidos por votos los que formarían parte de ella. "Pasó de estar conformada por personas morales, a quedar integrada por creadores cinematográficos, quienes fueron seleccionados por la anterior Academia en función de su destacada obra y trayectoria cinematográfica".¹⁶ El 27 de agosto del mismo año, este cuerpo colegiado de catorce miembros conformó la Asamblea General de la Academia; al frente, en el Comité Coordinador fueron nombrados: Jorge Fons, Presidente; Pedro Armendáriz, Secretario; Víctor Hugo Rascón Banda, Tesorero; Diana Bracho y Patricia Reyes Spindola, Vocales. (El mismo Comité Coordinador fue reelecto para un segundo periodo de funciones, en enero de 2001)

En esta nueva conformación, la Academia se planteó como propósito fundamental recuperar y revalorizar el objeto para el que fue creada: "Promover la difusión, la investigación, la preservación, el desarrollo y la defensa de las artes y las ciencias cinematográficas", el cual queda descrito en un manifiesto que la Academia ha denominado Espiritu.¹⁷

Con su reestructuración, en 1998 la Academia inició una revisión integral de sus estatutos, para estar acorde con las necesidades actuales de la cinematografía mexicana y del mundo. Esta revisión, aún en proceso, ha dado como resultados: la actualización de las categorías que se consideran para la premiación del Ariel las cuales son 24; la conformación de un Comité de Premiación para el 'Ariel y de un Comité de elección para la película representante de México en el Goya y el Oscar; la conformación de comisiones de miembros activos para las distintas tareas y actividades de la Academia; y con la finalidad de que todas las disciplinas cinematográficas queden representadas, amplió su número a 30 miembros honorarios y 24 miembros activos.

A partir de estos momentos, comenta el actual secretario del comité, "la entrega del Ariel ha sido más democrática ya que dentro de los cambios que hubo fue el que impedía que la votación para designar a las películas ganadoras fuera cien por ciento plural por lo cual las personas que actualmente nos encontramos en la Academia Mexicana de Artes y Ciencias

¹⁶ Ibid

Cinematográficas, hemos tratado de hacer las cosas más ágiles". De esta manera dejaron de ser 21 las personas que premiarán las obras y pasaron a ser un grupo de 114 "arielados" el cual vote para designar a las ganadoras. Dicho grupo constará de aquellos ganadores del Ariel en los tres años anteriores al ciclo de la entrega en cuestión.

El 6 de agosto de 2002, a prácticamente cuatro años de su reestructuración, la Asamblea General de la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas, conforme a sus estatutos vigentes, celebró la elección del Comité coordinador: fueron ratificados en sus cargos de secretario, el actor Pedro Armendáriz, y de tesorero, el escritor Víctor Hugo Rascón Banda; se integraron como vocales el escritor Vicente Leñero y el director Carlos Carrera; y por unanimidad fue electa presidenta de la Academia la actriz Diana Bracho.

Los integrantes restantes son: Alberto Bojorquez, Ana Ofelia Murguía, Arturo de la Rosa (fotógrafo), Brigitte Broch (Diseñadora), Ernesto Gómez Cruz, Felipe Cazals, Leonardo Vázquez (Compositor), Lucía Álvarez (compositora), Jaime Humberto Hermosillo, Juan Antonio de la Riva, Jorge Fons, María Rojo, Nerio Barberis (Sonidista), Oscar Figueroa (Editor), Patricia Reyes Espíndola, Sabina Berman, Sigfrido Barjau (Editor), Tomás Pérez Turrent (investigador), Toni Jun (fotógrafo), Alfredo Ripstein, Carmen Montejo, Columba Domínguez, Demetrio Bilbatúa, Elsa Aguirre, Emilio Carballido, Emilio García Riera, Ernesto Alonso, Enrique Estévez, Fernando Martínez Álvarez, Fernando Torre Lapham, Gabriel García Márquez, Gonzalo Gavira, Giovanni Corporal, Ignacio López Tarso, Ismael Rodríguez, Joaquín Gutiérrez Heras, Jorge Stahl Jr., José Ortiz Ramos, Lilia Prado, Lupita Tovar, Manuel Esperón, Marga López, Miguel Zacarías, Ofelia Guilmáin, Rafael Leal, Rosalío Solano, Rubén Gámez, Servando González y Walter Reuter.

¹⁷ Estatutos de la Academia de Ciencias y Artes Cinematográficas 27 de agosto de 1998.

3.7.1. -El premio 'Ariel'.

El premio de mayor prestigio y continuidad del cine mexicano es obra de Ignacio Asúnsolo, escultor nacido en Hidalgo del Parral, Chihuahua, en 1890, y muerto en la ciudad de México en 1965. Asúnsolo, que participó en la Revolución, tanto al lado de Madero como en la División del Norte, realizó estudios en la Academia de San Carlos, donde tuvo como maestros a Arnulfo Domínguez Bello y Enrique Guerra, y posteriormente en Europa, particularmente en la Escuela de Bellas Artes de París. Regresó a México llamado por José Vasconcelos, quien le encargó las esculturas del edificio de la Secretaría de Educación Pública. Entre sus trabajos, en los que se conjuga lo monumental de la escultura prehispánica con influencias modernas (sobre todo francesas), se pueden citar el Monumento a los Maestros (1933), el Monumento a la Patria (1937), el Monumento al Soldado (1937) o el Monumento ecuestre a Francisco Villa (1957).

Originalmente la estatua del 'Ariel' estuvo emplazada en el Paseo de la Reforma, a la altura de Chapultepec, donde permaneció hasta 1958. Actualmente se encuentra en el interior de los Estudios Churubusco.

El 'Ariel', premio creado como reconocimiento y estímulo a los valores más destacados del cine nacional en sus diferentes rubros, nace bajo la influencia del libro homónimo publicado en 1900 por el escritor uruguayo José Enrique Rodó (1872-1917), una colección de seis pequeños textos que impresionaron fuertemente a los jóvenes de su tiempo y mantuvieron su influencia, por lo menos, durante las primeras cuatro décadas del siglo XX. El Ariel de Rodó es un llamado al panamericanismo y a la defensa de la libertad, unidad y autonomía de la cultura hispanoamericana, en buena medida, en oposición al utilitarismo y el pragmatismo de la ideología norteamericana. Inspirado a su vez por *La tempestad* de William Shakespeare, en la que Ariel es el genio del aire liberado de su esclavitud por Próspero, el Ariel de Rodó es también un canto al espíritu libre, al afán de perfección, al heroísmo en la acción y al buen gusto en arte. El premio Ariel, en el que se conjugan la creación de Ignacio Asúnsolo y José Enrique Rodó, fue pues, desde su creación, una apuesta por el cine como expresión del espíritu, como séptimo arte, por encima de las limitaciones y las presiones del mercado y el comercio, indudables vestigios del mitológico Calibán.

De conformidad con lo dispuesto en el artículo 32º de los estatutos de la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas, A.C., se convoca cada año a los cineastas interesados a participar en la entrega del Ariel, a lo mejor de la producción cinematográfica nacional exhibida durante el año anterior de celebrarse la ceremonia donde se otorga el preciado premio a lo mejor de la cinematografía nacional, en las siguientes categorías:

"Ariel de oro" para la mejor película

"Ariel de plata" para mejor: dirección, actriz, actor, co-actuación femenina, co-actuación masculina, actriz de cuadro, actor de cuadro, fotografía, guión cinematográfico original, guión cinematográfico adaptado, diseño de arte, ambientación, escenografía, maquillaje, efectos especiales, vestuario, sonido, edición, música compuesta para cine, ópera prima, cortometraje documental, cortometraje de ficción, cortometraje de animación, película iberoamericana.

Para que una película pueda participar en la entrega de premios Ariel tiene que ser inscrita por la empresa productora que llevó a cabo la filmación de la película y cubrir ciertos requisitos:

1. No haber participado en ninguna entrega del 'Ariel'.
2. Haber sido exhibida comercialmente en el país entre el 1 de enero y el 31 de diciembre del año anterior en que se llevará a cabo la premiación.
3. Presentar la ficha de inscripción de la película, con datos que coincidan exactamente con los créditos de pantalla.
4. Facilitar a la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas una copia en buen estado de la película en su formato original y otra en formato VHS (el cual se otorgará a la Academia en calidad de donación).

En cuanto a los cortometrajes, es importante mencionar que éstos quedan exentos del requisito señalado en el punto 2.

La asignación de las categorías para cada película es responsabilidad de la Academia, así como la selección de las nominaciones y la premiación correspondiente, lo cual se realizará de conformidad a lo dispuesto en los estatutos vigentes.

Financiamiento.

La Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas recibe dinero de CONACULTA a través de Imcine para su operación anual, y recibe una cantidad más de dinero a través de CONACULTA para la premiación de los 'Arieles'. Esos son los recursos que tiene más algunos patrocinios que ayudan a la ceremonia de premiación de los 'Arieles', en este año (2002) como en años anteriores la Academia contó con empresas como Telcel, Mexicana de Aviación, los Hoteles Royal, entre otras, que han patrocinado el evento de la entrega del Ariel. Así mismo el canal 22, del Estado, se ha encargado de transmitir la ceremonia de premiación.

"Deberíamos de estar publicando y haciendo una actividad más abierta, pero desgraciadamente no cuenta con los recursos suficientes y la gente que estamos aquí tenemos que dedicarnos a trabajar. Tratamos de que la Academia tenga una participación activa dentro de la cinematografía mexicana. Estimular sobre todo a los jóvenes directores y a todos los cineastas que van entrando en este proceso que es complicado: tener relaciones con las escuelas de cine, con los festivales, para que todo fluya y si hay dificultades, tratar de mediar. Si nos metemos y nos toman en cuenta para las consideraciones de tipo operativo dentro de las actividades del Imcine como en Foprocine y Fidecine. Tratamos de buscar espacios para que los cortometrajes se exhiban, tanto en las salas cinematográficas como en la televisión mexicana".¹⁸

Es importante aquí hacer hincapié que la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas forma parte del Comité Técnico del recién creado Fondo de inversión y estímulos al cine (Fidecine) en el cual participa en todo, excepto en la selección de proyectos, con el fin de no ser juez y parte, debido a que es el órgano encargado de otorgar el premio "Ariel" a lo mejor del cine nacional cada año. La Academia solamente vigila cómo opera el comité, con el propósito de mantenerse informada, pero no toma decisiones de selección.

Las críticas a la entrega de premios.

¹⁸ Pedro Armendáriz Jr. Loc. cit.

Durante los años en que la Academia ha entregado los premios a lo mejor del cine nacional, se han suscitado un sinfín de inconformidades y cuestionamientos dentro del gremio cinematográfico, debido en primera instancia, al burocratismo que imperaba en ella antes de su reestructuración en 1998; inconformidades y cuestionamientos que se siguen generando hasta nuestros días, a pesar de que es la misma gente la que hace cine, la que califica a los filmes que están en competencia para ganar algún premio de la Academia, ya que para algunos cineastas, como Oscar Blancarte Sergio Olhovich y María del Carmen de Lara "en la Academia hay un grupo que controla los 'Arieles' para nominarse ellos mismos... no puede ser juez y parte al mismo tiempo, "esto significa una falta de respeto"¹⁹

No obstante, el actor Pedro Armendáriz Jr., quien estuvo nominado en la 43 edición del Ariel por mejor co-actuación masculina por la cinta *Su alteza serenísima*, cree que la desconfianza que muestran algunos cineastas en estos momentos por la entrega del premio Ariel, "es una desconfianza no válida porque la votación es totalmente democrática los académicos son personas muy reconocidas en el ámbito cinematográfico y muy profesionales, además alguien los tiene que calificar. Esto ocurre en todas las academias del mundo. *Y tu mamá también* no la quisieron inscribir para los premios" ...²⁰ (refiriéndose a la negativa de Carlos Cuarón por inscribir su película para la ceremonia del 2002 a lo mejor del cine mexicano exhibido durante el 2001 debido a su total desconfianza en este órgano por no nominar a *Y tu mamá también* para participar en la entrega del 'Óscar' de la Academia de Estados Unidos).

A pesar de estas críticas que ha sufrido la Academia con respecto a la entrega del Ariel y que de alguna manera sólo han trascendido durante ese breve espacio de tiempo desde que se registra la película para participar, hasta unos días después de la premiación y que sólo es un estallo de ese cúmulo de vanidades y egos que coexiste dentro de la comunidad cinematográfica, hay que reconocer que finalmente hace un esfuerzo por que de alguna manera se reconozca el trabajo de los que hacen cine en nuestro país, sin embargo haciendo una observación de lo que idealmente sería una Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas, tal y como lo indican sus objetivos principales en el momento de ser creada hay dos objetivos fundamentales que no ha logrado consolidar desde su creación, a pesar de la reestructuración que vivió en 1998, que son el promover el adelanto de las artes y ciencias cinematográficas y el de estimular la investigación en todo lo referente a las ciencias del cine,

¹⁹ Proceso, 1282. 27 de mayo del 2001. "Molesta que miembros de la Academia Compitan por el Ariel".

²⁰ Loc. Cit.

cuestiones que ahora a principios de milenio donde las cinematografía a pesar de sus más de 100 años de vida sigue estando latente en una país que no cuenta con una industria cinematográfica nacional, tienen que ser atendidas por los actuales miembros de la Academia y no sólo enfrascarse en un premio que siempre va herir o ensalzar susceptibilidades.

Lo ideal sería que a partir de estos momentos, donde en nuestro país se está viviendo una serie de cambios, que los académicos y la comunidad cinematográfica hicieran un llamado inteligente y coherente para que los estatutos o las formas de la actividad de la Academia cambien o se reestructuren en beneficio de la cinematografía nacional y no en beneficio de algunos. "Estamos dispuestos creo que a través de la Academia le hemos dado mucho énfasis al apoyo del cortometraje, del documental y al fomento de las óperas primas, este puede ser un buen principio", manifestó el actor Pedro Armendáriz Jr. Además aclaró "Una de las cosas que estamos viendo para el futuro es que tenemos que abrir el formato de la Academia para la televisión digital, como el video digital que está aquí y tenemos que empezar a considerar que no todo tiene que estar filmado en cine".

3.8. - Sociedad General de Escritores de México (Sogem).

La Sociedad General de Escritores de México (Sogem) es una sociedad de gestión colectiva de interés público constituida para proteger los derechos de autor de los escritores.

Fundada el 23 de agosto de 1976, gracias a la capacidad de convocatoria de José María Fernández Unsaín, que logró agrupar en una misma organización a las distintas sociedades autorales que eran independientes entre sí. La Sogem es heredera de una tradición de lucha iniciada en 1875 por Ignacio Ramírez, El Nigromante, e Ignacio Manuel Altamirano, creadores de la primera Sociedad Mutualista de Escritores en Latinoamérica, quienes apegados al ideario liberal llevaron a cabo una labor de conciliación en el campo de la cultura al convertir en colaboradores a los grandes intelectuales del último tercio del siglo XIX, con los cuales compartieron la aventura de proteger a la literatura y la industria nacional.

La Sogem busca en la actualidad fomentar la producción intelectual de sus socios cuidando que sus obras se difundan de manera correcta y apegada a derecho, teniendo como fundamento la libertad de expresión con la finalidad de mejorar la cultura nacional.

Pertencen a Sogem poetas, narradores, dramaturgos, escritores de cine, radio y televisión; escritores de publicaciones periódicas, investigadores técnicos, científicos sociales y en general, todos aquellos que generamos obra escrita, y que además hemos otorgado un poder notarial a esta Sociedad para que nos represente y nos defienda en todo lo relativo a nuestros derechos de autor.

El objetivo fundamental de la Sogem es lograr para todos sus afiliados los mejores beneficios económicos y sociales derivados de la reproducción, difusión comercial y explotación por cualquier medio de su obra escrita. Por lo mismo, cuando alguna persona o institución desea utilizar la obra de uno de nuestros autores, debe tramitar ante la Sogem la debida autorización y realizar ante ella el pago correspondiente a las regalías por el uso de la obra.

La Sogem forma parte de la Confederación Internacional de Sociedades de Autores y Compositores (CISAC), organismo internacional que agrupa a las principales Sociedades autorales de todo el mundo, con las cuales se establecen convenios de mutua colaboración para la defensa de los derechos de autor, tanto dentro como fuera de los territorios nacionales de cada uno de los países afiliados.

Los servicios que ofrece la Sogem a sus socios son: realizar por su conducto el registro de las obras ante el Instituto Nacional del Derecho de Autor, asesoría jurídica y fiscal en materia de derechos de autor, representar legalmente al autor ante los usuarios de sus obras, cobrar por su conducto las regalías que genere la explotación de sus obras. Beneficios sociales de acuerdo a la categoría de socio que le corresponda.¹

Instalaciones de la Sogem.

La Sogem cuenta con un edificio sede que se encuentra en la calle de José María Velasco #59, colonia San José Insurgentes, entre las avenidas Insurgentes y Revolución, a unos pasos del metro Barranca del Muerto. Allí se encuentran las oficinas administrativas: Presidencia, el departamento jurídico, contabilidad y los departamentos de televisión, teatro y cine, la coordinación de teatros, informática y la sala de consejo.

En el edificio sede se localiza el teatro Wilberto Cantón que tiene una capacidad para 368 espectadores y es un espacio que se utiliza exclusivamente para el montaje de obras de autores nacionales.

La Sociedad de Escritores Mexicanos tiene una biblioteca, la cual cuenta con cerca de 14,000 libretos de obras de teatro y casi 5,000 guiones cinematográficos, en su mayoría, inéditos. También cuenta con una videoteca que tiene registradas más de 9,000 títulos de la cinematografía nacional como internacional y que cualquier persona puede consultar en su sala.

En Coyoacán, en la calle de Eleuterio Méndez #11, esquina con Héroes del 47, en la Colonia Churubusco Coyoacán, la Sogem tiene el Centro Cultural "José María Fernández Unsain". Ahí

¹ Sociedad General de Escritores Mexicanos. Página web <http://www.sogem.org.mx>.

se encuentra la Escuela de escritores que ofrece un diplomado de dos años en Creación Literaria, así como una diversidad de cursos libres. También, al interior de este conjunto cultural se localizan los teatros Coyoacán, con una capacidad de 159 espectadores y el Foro "Rodolfo Usigli", para 190 espectadores. Estos dos espacios escénicos, al igual que el "Wilberto Cantón" están destinados para el montaje de obras de autores nacionales, y también para la presentación de libros de sus afiliados, lecturas dramatizadas, conferencias, cursos y talleres.

La Sociedad General de Escritores Mexicanos se compone de un consejo directivo formado por un presidente, y los directores de las cinco ramas que la integran y se conforma actualmente de la siguiente manera:

Víctor Hugo Rascón Banda Presidente, Jorge Fons, Director de la Rama de Cine; Xavier Robles Director Adjunto de la Rama de Cine; Bernardo Ruiz, Director de la Rama de Literatura; Marissa Garrido, Directora de la Rama de Radio; Hugo Argüelles, Director de la Rama de Teatro; Mauricio Kleiff Director de la Rama de Televisión.*

El Cine y la Sociedad General de Escritores Mexicanos.

La Sogem como se menciona anteriormente está integrada por cinco ramas que envuelven a casi todos los medios de expresión que existen en nuestro país, y como un organismo que vela por los derechos de autor en todas sus manifestaciones, no pudo dejar a un lado a la cinematografía y desde su creación se ha preocupado en todo a lo que concierne a la cultura filmica del país como medio de expresión de una cultura nacional.

Con más de 5000 películas en su catálogo, la rama de cine de la Sogem, la cual estuvo representada durante el periodo 2000 – 2002 en el Consejo directivo por Víctor Ugalde y Sergio Molina. Agrupa a los autores nacionales y extranjeros radicados en México, que han dejado su tinta plasmada en imágenes para dar entretenimiento, cultura e identidad a nuestro país por más de cien años. Pasando por los más prestigiados en la época de oro del cine nacional, como Pedro de Urmidalas, Alejandro Galindo, Mauricio Magdaleno, Emilio "Indio" Fernández, hasta

* Este Consejo directivo cambió recientemente en Agosto del 2002, y quien fuera director de la rama de cine, Víctor Ugalde, ahora funge como Secretario Ejecutivo del Fidecine.

los escritores con películas de reciente producción, como José Antonio Serrano, o Salvador Carrasco, por mencionar algunos.

Uno de los tres grandes objetivos de Sogem, narra en entrevista, el escritor Víctor Ugalde, director de la rama de cine durante el periodo (2000-2002) es representar, en primer lugar, a los escritores y cobrar sus regalías por la ejecución pública, otro es el de promover la obra de sus socios y el tercero es de capacitar. "Nosotros cumplimos con capacitar, darles la teoría, pero los guionistas se hacen escribiendo y se superan viendo sus trabajos en la pantalla, ante la poca producción y ante lo no rentable que es la actividad de guionista de cine, los guionistas se trasladan a donde está el dinero, entonces casi todos nuestros mejores guionistas tarde o temprano terminan en la televisión, en este momento"².

Como bien lo narra el también cineasta, la Sogem dentro de una de sus funciones principales es la de promover y resguardar los derechos de autor de cada uno de sus agremiados, por tal motivo, la Sogem tiene como tarea primordial la de conocer, en todas sus dimensiones, la legislación mexicana en cuanto a los derechos de autor se refiere y por consiguiente vigilar que las leyes se cumplan para el bien de sus agremiados.

Legislación mexicana alrededor del cine y los derechos de autor.

En la década de los 80 en nuestro país se producían un promedio de 100 películas y de videohomes al año. Sólo diez años después el tratado de libre comercio que nos avasalló en los errores administrativos y políticos de las autoridades mexicanas, inversionistas e industriales, que sumados a una ley cinematográfica emitida en 1992, propiciaron que las grandes fuerzas del mercado apabullaran al cine mexicano. Se tocó fondo de 1996 al 1998, apenas se produjeron 12 películas anuales en promedio. Produciendo el desmantelamiento de la infraestructura que permitía la existencia de esta industria cultural.

La publicación de la nueva ley federal de cinematografía, ocurrida el 6 de enero de 1999, contiene elementos que permitieron prever una franca recuperación, ya que modificaron el ordenamiento de 1992. Entre los puntos que destacaron están:

² Víctor Ugalde, Escritor y cineasta. Entrevista personal, 17 de abril del 02.

- a) Art. 18. Se determina que la explotación mercantil de películas se entiende cuando existe un beneficio económico (en forma directa o indirecta) y considera al autor partícipe de estos beneficios.
- b) Art. 19 Posibilita la exhibición del cine mexicano al reservarle el 10% del tiempo total de exhibición. Garantizando su estreno dentro de los seis meses siguientes al ser inscrita al registro público correspondiente.
- c) Art. 21 La exhibición pública de una película no deberá ser objeto de mutilación, censura o cortes por parte del distribuidor o exhibidor.

Es aquí, en los términos de la ley, donde el departamento jurídico de la rama de cine de Sogem busca dentro de la normatividad la defensa de los derechos de sus socios, pero para que éstos puedan ejercer sus derechos a través de la Sogem, la Ley Federal de derechos de autor, argumenta Víctor Ugalde, indica que es necesario la firma de un poder notarial a favor de esta sociedad como lo marca en su artículo 197, que a la letra dice: "Los miembros de una sociedad de Gestión Colectiva cuando opten por que la sociedad sea la que realice los cobros a su nombre deberán otorgar un poder general para pleitos y cobranzas".

Sogem y los guionistas de cine.

Más allá de una defensa de los derechos de autor, la Sogem ha colaborado con el cine nacional también en la preparación y profesionalización de los escritores de cine, por esa razón cuenta con un Banco de guiones cinematográficos creado en 1986, cuyo objetivo fue promover y premiar las obras de calidad. A lo largo de su existencia, ha aprobado más de 54 guiones cinematográficos.

Cerrado en 1996 debido a problemas económicos, fue restituido en el 2001 ante las demandas de escritores. Durante ese año, el Banco, bajo el mando de Sogem y junto con Imcine, La sociedad de directores de cine y la sección de autores del Sindicato de Trabajadores de la Producción cinematográfica (STPC) organizaron el primer concurso de guiones de esta década, de los cuales fueron elegidos 9 de entre 54 para su posible filmación.

Actualmente, el Banco Cinematográfico se encuentra descapitalizado, "acabamos de hacer la última entrega de los premios del concurso de guiones de este año (2002), entregamos alrededor de 300 mil pesos entre 9 escritores y los lectores. Es un Banco que trabaja para estimular a los escritores nuevos viejos, regulares, etc. Y siempre que le metemos dinero es para darlo a fondo perdido, es un estímulo para que el escritor nos entregue una obra y pueda pagar la renta y dedicarse dos o tres meses a escribir una nueva obra, incentivamos la creación con una especie de beca que surge de las arcas de Sogem. Ese Banco siempre tiene nuevas ideas, lanza guiones y cada año me veo en la penosa necesidad de pasar la charola ante los que se dejen, para relanzarlo e impulsar a otros diez u otros 15 guiones, lo ideal sería que Sogem estuviera en bonanza como antes, que el Banco tuviera más financiamiento, pero ante la caída del poder adquisitivo del país, la caída de la producción cinematográfica, Sogem ve reducido sus ingresos".³

A decir de Alejandro Licona, coordinador del Bando de guiones, para que un proyecto, donde se estimule la escritura del guión funcione, se requeriría juntar por lo menos un medio millón de pesos.⁴

No obstante que, por el momento, los recursos se agotaron, tanto Sogem como las otras tres instituciones que han apoyado al concurso de guiones, planean seguir apoyando el proyecto e, incluso se maneja la posibilidad de recurrir a empresas patrocinadoras.

³ Ibid.

⁴ El Universal, sección de cultura, 09 de febrero del 2002, página 3.

¿Existen algunos requisitos para que un guión ingrese al Banco?

Hubo uno durante el 2001, comenta Víctor Ugalde, pero este año ya no, en realidad tu tienes que presentarte con tu guión, registrarte y esperar el dictamen de los jurados quienes decidirán si el guión es bueno, es decir que está bien escrito, aunque no estamos hablando de la viabilidad de filmarse... Aquí tienes que entregar un guión de largometraje totalmente terminado, porque antes nos entregaban sinopsis, y eran muy buenas las sinopsis que seleccionábamos, pero el problema estaba que cuando nos entregaban a guión, el guión que me entregaban era muy deficiente, entonces decidimos cambiar el sistema: tráenos un guión bueno, y nosotros te damos un dinero para que escribas otro guión bueno.

Cabe mencionar que los guiones que son elegidos por el comité de selección, Sogem los promueve, sin embargo por la falta de empresas productoras que no siempre se interesa por el guión, desafortunadamente estos se ven en la necesidad de quedarse en "stand by".

Es por eso que la Sogem cuenta con un acervo de aproximadamente 4600 guiones, filmados en su mayoría, que cualquier persona puede consultar en su biblioteca.

Sogem sigue haciendo esfuerzos por estimular la escritura de guiones de largo y cortometrajes, pero no puede dar dinero debido a que no cuenta con fondos ni apoyos económicos para hacerlo, por esa razón ha inventado concursos como el 'Concurso de Largometraje del Banco de Guiones', 'La expresión en corto en Guanajuato', e instituyó ahora un concurso bilateral con Estados Unidos que acaba de ganar Enrique Rentería, el cual el premio es tratar de filmar la película. Por otro lado, tiene 7 escuelas dentro de la República mexicana donde se imparten cursos y talleres sobre la escritura de guión. "Para ponerle un poquito de sabor al caldo urge cambiar la situación de los guionistas, porque los guionistas, afortunadamente, han sido los que han generado los cambios en la industria cinematográfica desde los años 50 a la fecha, ya que de ellos partieron las ideas para la reforma en la Ley."⁵

⁵ Víctor Ugalde, Op. Cit.

A pesar de todas las incidencias por las que cualquier sociedad pasa, la Sociedad General de Escritores Mexicanos presidida actualmente por Víctor Hugo Rascón Banda quien en el 2002 fue ratificado para seguir al frente de este organismo, ha logrado por un lado, superar los problemas financieros que padeció en los tres últimos años y por otro, ganar algunas batallas en cuanto se refiere al cine "Después de todo un año de negociaciones con tres de las cuatro grandes distribuidoras, firmó los primeros convenios y en el mes de diciembre de 1999 recibieron los primeros cheques que, aunque simbólicos y mínimos, nos indican que ya vamos a poder cobrar todas las películas que han sido exhibidas en los últimos tres años en México". "El gran reto será volver a cobrar de manera regular el cine que hacen los mexicanos, aunque sean 15 películas, pues en total son 30 las que se han exhibido y han evadido el derecho, más las extranjeras que estoy obligado a cobrar porque la Sogem tiene convenios de reciprocidad con sus similares en Francia, España, Alemania y Japón, entre otras y debe enviar las regalías así como ellos hacen lo propio con el cine mexicano que se exhibe en esos países." Comentó el actual presidente.⁶

Es indudable negar la importancia que ha tenido a través de los años la Sociedad General de Escritores Mexicanos como un salvoconducto para defender no sólo los derechos de autor, sino también como promotora de una cultura nacional que no debe dejar de existir.

⁶ El Universal Jueves 23 de diciembre de 1999 Cultura, página 1

Capítulo 4

La mirada empresarial

"El negocio de la producción de películas es maravilloso, pero es impredecible, nadie tiene la fórmula..."

*Francisco González Copean**

4.1: Empresas productoras

La producción cinematográfica mexicana en los últimos años ha disminuido de manera alarmante, en parte debido a las terribles crisis económicas por las que ha atravesado el país, lo cual provocó un panorama poco alentador para el cine durante los años noventa al iniciar la década, con un descenso abismal de los 104 filmes producidos en 1990, a las 14 películas que se produjeron en 1995, 16 en 1996, 14 en 1997, 15 en 1998 y terminar así la década con 6 largometrajes filmados en 1999, año en el que la producción de películas nacionales fue más bajo, como se puede apreciar.

Sin embargo, el panorama de la producción de películas mexicanas para principio de milenio no ha cambiado mucho en comparación con la década de los noventa, ya que durante los años 2000 y 2001 se filmaron 24 y 14 largometrajes respectivamente. A pesar de ser una cantidad reducida comparada con los años ochenta o con la producción de otros países, como Francia, España, dejando a un lado Estados Unidos, por obvias razones, el cine mexicano ha mejorado en muchos aspectos como en la diversidad de historias que se narran, en la calidad de la imagen y el sonido, lo que ha originado que se eleven los costos de producción y con ello que se necesite una inversión notable de capital para realizar una película.

* Director y fundador de Estudio México Films, mejor conocida como Altavista Films. *Segundo encuentro de cine mexicano*, Cineteca Nacional, 20 de marzo del 2002.

La producción de cine en nuestro país se divide entre la realizada por el Estado a través de su productora, por así llamarlo, El Instituto Mexicano de Cinematografía, que desde su fundación a la fecha ha producido alrededor de 45 largometrajes” y la producida con capital privado invirtiendo dentro de la producción industrial, de forma independiente o bien en cooperativas.

Una forma mixta de producción es la llamada coproducción. Como el término lo indica las coproducciones son en el sentido amplio, la posibilidad de asociación voluntaria y legal de las partes. Tratándose de la producción cinematográfica, esta asociación es un convenio que pueden realizar las personas físicas o morales, nacionales o extranjeras, entre ellos, o con el Estado.

En 1985, había en México 152 compañías productoras de largometrajes, de las cuales 148 se ubicaban en el Distrito Federal. En 1997, las empresas productoras de largometrajes, inscritas en la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica y del Videograma (CANACINE), eran 89. Ahora, al inicio, no sólo de otra década sino de un nuevo milenio, el número de productoras de largometraje activas para el 2001 son 71.¹ El registro claramente ha disminuido. Por ejemplo, en el directorio de productores de la página web del Instituto Mexicano de Cinematografía, solamente se enlistan 47 empresas.

A pesar de este gran número de empresas productoras de cine que existen en México, actualmente podemos hablar de dos empresas privadas que están haciendo, de una manera constante, cine en nuestro país y son: Videocine-Televisa, por un lado y Altavista Films-OCESA, por otro.

Videocine- producción: productora dependiente del grupo Televisa, la cual normalmente sólo se dedicaba a la distribución de cine, sin embargo, después de la desaparición de Telecine en 1999, que durante los ochentas y parte de los noventas sustentara la producción de películas en nuestro país, decide incorporarse al área de la producción cinematográfica. Actualmente esta empresa, además de continuar en el negocio de la distribución de cine, se ha convertido en una de las principales alternativas para hacer películas en nuestro país. “A pesar de que Televisa es una empresa con una línea muy clara, en cine están bastante abiertos a

¹ Sobre este organismo se profundiza en el capítulo, referente a la mirada Institucional.

¹ Es importante mencionar que existen algunas productoras de largometraje que no se encuentran inscritas en Canacine, como el caso de Escarabajo Films, Bandidos Films, Resonancia Films, entre otras.

poder producir otro tipo de proyectos en donde no necesariamente son los socios mayoritarios... ya todos los productores están haciendo películas en co-producción, curiosamente, por lo menos en este momento, Videocine está mucho más abierta a filmar películas como *Piedras verdes* (Ángel Flores Torres, 2000) o apoyar cualquier tipo de proyecto como *Perfume de violetas* (Maryse Sistach, 2000) en el terreno de la distribución".²

Su alianza con compañías importantes ha dado resultados efectivos en el campo de la distribución (Warner Bros., New Line Cinema, Disney, y compañías productoras mexicanas incluyendo Imcine, Argos Cine, Altavista Films, Titán producciones entre otros). Además de producir películas a través de Videocine y Coyoacán Films (fundado con Warner Bros, en Agosto del 2000).

Altavista Films: A principios de 2000, el estreno de *Todo el poder* se convirtió en el primero de una cadena de éxitos para esta empresa, filial productora de la joven compañía Estudio México Films. Esta empresa, creada en abril de 1999, se abocó a la tarea de producir películas que, de acuerdo a su fundador Francisco González Copeán, buscan combinar calidad con éxito comercial, apostando a que el público mexicano pueda llegar a aficionarse de nuevo al cine producido en nuestro país.

La aventura, aparentemente arriesgada, ha rendido frutos. En menos de dos años, las producciones de Altavista Films, como *Todo el poder* (Fernando Sariñana, 1999) y *Amores perros* (Alejandro González Iñárritu, 2000) se convirtieron en las favoritas del público mexicano durante el año de su exhibición y han cosechado una buena cantidad de premios y reconocimientos, tanto en México como en otros países.

Haciendo una revisión de las 37 películas mexicanas que se exhibieron comercialmente, en el área metropolitana, durante el 2000 y 2001, alrededor de 25 compañías productoras fueron las que se hicieron cargo de la producción de éstos largometrajes, entre los que destacan 6 producidos y coproducidos por Altavista Films y 4 de Videocine-Coyoacán Films. El resto fueron realizadas en su mayoría por empresas productoras pequeñas o llamadas independientes en coproducción con Imcine. Algunas de ellas son Titán Producciones, Artifice Producciones, Bandido Films, Tiempo y Tono Films, Resonancia Films, Mirador Films, Escarabajo Films y Argos, cine.

² Arturo Ayala Morgain, Coordinador de producción de Videocine-producción. Entrevista personal. Enero, 2003.

4.1.1. -Productores Independientes

La producción independiente se gesta en la medida en que ésta es independiente de algo. Se supone que las películas independientes, en términos generales son las películas que no son, por un lado producidas en su totalidad por el Estado o realizadas en Estudio, es decir, que no las hizo Videocine o que no las hizo Altavista Films; ya que en este país, de acuerdo, con Héctor Ortega, director de la productora Tiempo y Tono Films, son los únicos que se pueden considerar como Estudios. "Todos los demás que hagan películas son independientes. Si le piden dinero al Estado o a su mamá o se la roban de un Banco, son independientes porque no pertenecen a una estructura de una productora".³

Sin embargo, en el sentido estricto de cómo se produce una película nacional, actualmente, se debería de hablar de cine dependiente. Si echamos un vistazo a todas las películas mexicanas que se exhibieron comercialmente durante el 2000 y 2001, fueron proyectos promovidos por productores independientes, los cuales por lo general son los propios directores cinematográficos que forman una pequeña empresa de producción para llevar a cabo la realización de una película, misma que casi siempre es, en parte financiada por el Estado o por otras productoras. "Lo que está pasando es que los productores independientes (chicos) se están volviendo como especies de satélites de los grupos grandes como Altavista Films o Videocine, ya que para hacer una película te tienes que ir a ver o a Warner-Videocine o Altavista – Nuvisión o al Estado, porque el Estado en su papel de apoyo, se vuelve realmente un productor, actúa como un socio productor, no es dinero que te dan, tienes que reembolsarlo. Entonces estos productores que nos consideramos independientes, realmente nos volvemos dependientes, no somos empleados, pero para hacer una película dependemos de los otros".⁴

³ Héctor Ortega, director de la Empresa Tiempo y Tono Films quien llevara al cabo la producción del film *De la calle* (Gerardo Tort, 2000). Entrevista personal 5 de junio del 2002.

⁴ Ernesto Rimoch, Director de Artífices Producciones y presidente de la Asociación Mexicana de Productores Independientes (AMPI). Entrevista personal, Junio del 2002. Desde el 4 de Junio del 2002 hay una mesa directiva nueva encabezada por Francisco Copean, presidente de Altavista Films

Con el fin de agrupar a los productores independientes, es decir, a los productores que no entraban dentro del contexto de las grandes empresas productoras sobrevivientes de la llamada "época de oro", que tenían preocupaciones para ser un interlocutor ante las instancias gubernamentales y no gubernamentales del sector producción de México, nace en 1997 justo en la época en que inicia el proceso de las modificaciones de la Ley cinematográfica, La Asociación Mexicana de Productores Independientes (AMPI). Su primer presidente fue Jorge Sánchez y el cine mexicano que se ha producido en estos últimos años, se ha hecho en su mayoría por productores y directores que están en dentro de la asociación. "Hemos hecho el nuevo cine mexicano. También hemos colaborado con otras instancias, sindicatos, directores; dando apoyo a María Rojo durante el proceso a la reforma de la Ley cinematográfica de 1998 lo cual llevó a la creación del Fidecine.⁵

Así mismo en 1997, los creadores o productores cinematográficos y audiovisuales de Ibero América, es decir España, Portugal, América Latina, incluyendo Brasil, se unieron para instaurar la Federación Iberoamericana de Productores (FIFCA). Esta federación trabajó en su primera etapa para la creación del Fondo Ibermedia el cual es un fondo intergubernamental de los países Iberoamericanos para las producciones Iberoamericanas. Su fin es, por un lado, apoyar a la producción de películas de habla hispana y por otro, tratar de ver que es lo que puede hacer el cine Iberoamericano para lograr una mayor difusión, una mejor promoción y distribución.

Si bien existe un notable número de empresas productoras de cine en nuestro país, y de acuerdo al número de películas nacionales que se han realizado en estos últimos años, es indudable que no todas estas empresas se dedican a producir única y exclusivamente largometrajes, por lo que para que subsista una productora de cine actualmente tiene que sobrevivir de otras cosas. "El cine nacional es una industria que está subsidiada en buena parte por la industria de los comerciales. Varios de los productores independientes su carta fuerte para vivir o para tener dinero, son los comerciales u otro trabajo, no es el cine el que te mantiene. Es muy difícil que una película mexicana recupere y haga negocio de su inversión en los tiempos en los que debería hacerlo cualquier inversión. En términos de negocio, es más conveniente poner un mini-súper que hacer una película. Realmente el cine es caro, es un negocio de alto riesgo que no tiene apoyos".⁶

⁵ **Ibid.**

⁶ Héctor Ortega, Loc. Cit.

Otro de los caminos de subsistencia, que toma una empresa productora de cine en nuestro país, es el de comprar derechos de películas extranjeras para traerlas a exhibir a México, como el caso de Estudio México, Altavista-Nuvisión, quien tiene un financiamiento para la producción de sus películas, en otros casos co-producen, y además tienen a Nuvisión, su distribuidora, la cual se encarga de comprar esos materiales en el extranjero para traerlos al país. "Todo eso se vuelve una canasta, sin embargo es un grupo grande, bien estructurado. Los productores pequeños, en cambio a veces dan servicios para las producciones, y a veces de plano se va el personal y te quedas solo en la oficina".⁷

4.1.2. -Coproducción

Realizar películas con mayores exigencias en cuanto a técnica, actores, locaciones, vestuario, escenografía, entre otras cosas más, y que sean más atractivas para un público acostumbrado a las producciones extranjeras, sobre todo norteamericanas; requiere por lo menos una inversión de dos millones de dólares, cantidad que en la actualidad, difícilmente podría aportar un solo productor o empresa productora nacional, y esto obliga a concertar co-producciones, incluso a nivel internacional. En una coproducción dos o varias empresas mexicanas y/o extranjeras se unen para financiar un proyecto filmico. Juntas eligen reparto, escenarios, equipo tanto humano como técnico, las vías de distribución y exhibición, y se dividen las ganancias de forma proporcional a la inversión de cada una.

En México es la forma más común de producir, y casi siempre quienes co-producen son: el Estado a través de Imcine, las compañías productoras, las Cooperativas, los Estudios Churubusco, los gobiernos de los Estados donde se filma, las Secretarías, las Universidades, las escuelas de cine, las empresas de renta de equipo cinematográfico, los sindicatos y los Institutos de cultura y canales de televisión de otros países, principalmente Colombia, Cuba Canadá España y Francia.

Durante los años setenta en nuestro país, en el periodo de Luis Echeverría, el Estado tomó las riendas de la producción cinematográfica, y la mayoría de las películas que se hacían en ese tiempo eran producidas totalmente por el gobierno a través del Banco Nacional

Cinematográfico, sin embargo, al desaparecer éste, la situación cambió, si bien el Estado no dejó de producir, si disminuyó la producción de películas bajo su tutela.

La transformación del cine mexicano en estos últimos años ha sido lenta, sin embargo a partir del año 88/89 se impulsa una política diferente en la que el Estado ya no es más un productor único y directo, sino que se anima una política de coproducción en la que el Estado es siempre un productor asociado con productores privados o independientes para la fabricación de las películas.⁸

Actualmente, la coproducción, ya sea con el Estado o entre empresas privadas es el eje a través del cual se va operando en la industria o semi-industria del cine mexicano. Como ya cada vez es mucho más caro hacer cine, antes se hablaba de que una película costaba tres millones de pesos, hoy estamos hablando de entre los 12 y 14 millones de pesos, entonces, cualquier productora que quiera meterse al cine, el día de hoy, es muy difícil que por su propio peso logre absorber el costo total de una producción y es más factible que busque a un co-productor; aún Televisa que tiene una estructura, tiene la consigna de que a Videocine no se le autorice una película en donde solamente Videocine sea el único productor, sino que se le está insistiendo a Videocine que consiga co-productores para todas las películas, y si se ven los créditos de las películas que Videocine ha hecho en los últimos dos años, Videocine ya no va sólo ya Videocine tiene un co-productor, está Argos, Altavista Films, Plural Entertainment en España e inclusive el Estado a través de Imcine ... Para que Televisa acepte cargar con el peso de una producción, Videocine tiene que convencer a la empresa de que efectivamente les va ir bien con una película si le entran con todo, eso hoy en día ya es difícil.⁹

⁷ Ernesto Rimoch, Loc. Cit.

⁸ Jorge Sánchez, entrevista revista Telemundo No. 54, 1 de agosto del 2000

⁹ Coordinador de producción de la empresa Videocine y además ha sido gerente de producción y productor ejecutivo en *Salón México* y *Días de combate*, respectivamente. Entrevista personal. Enero, 2003

4.1.3. - Cooperativas

Las personas que colaboran en una producción por cooperativas, se asocian con el interés común de realizar una película, trabajar en ella, adquirir experiencia en su especialidad y obtener beneficio económico. Las cooperativas de producción se forman con un mínimo de once socios, todos poseen igualdad de derechos y responsabilidades, y todos, excepto los técnicos, contribuyen con su sueldo o hacen su aportación en especie. El beneficio obtenido con la exhibición de la película se reparte proporcionalmente dependiendo de la participación de cada uno. Las cooperativas poseen el personal y el equipo de trabajo necesario para la producción de cualquier tipo de proyecto, y también cuenta con los recursos financieros para participar como productoras o co-productoras.

Son casi 50 películas, documentales, videohomes y comerciales los que marcan la experiencia de estas organizaciones. "Las películas realizadas bajo este sistema te permite hacer películas buenas, económicas, con facilidad de recuperación, además el capital que obtenemos de hacer comerciales, videohomes y documentales, lo ahorramos y lo invertimos en un proyecto de largometraje".¹⁰

El propósito de las cooperativas de producción es ser dueñas de su trabajo y obtener independencia creativa. A través del tiempo, han logrado romper los intereses de los sindicatos, ya que trabajan con las personas que quieren y no con los que éstos imponen. "Muchos cineastas y fotógrafos que hoy son lo mejor del cine mexicano no hubieran podido filmar si las cooperativas de producción no hubieran existido, porque antes se tenía que ingresar a un sindicato, y sin importar el talento, se colocaba a la persona en el puesto más bajo, y con el paso de los años iba subiendo. Aunque con esto hemos tenido grandísimos problemas con los sindicatos, en una cooperativa no se necesita pertenecer a uno, y esto ha sido muy benéfico porque permitió la entrada de nuevos talentos al cine mexicano".¹¹

¹⁰ Oscar Blancarte, productor y director de cine, miembro de la Cooperativa de cine Séptimo Arte. Entrevista personal, julio del 2002

¹¹ *Ibid.*.

Las cooperativas de producción que existen actualmente y su año de fundación son: Río Mixcoac (1976), José Revueltas (1984), Séptimo Arte (1988), Olliyotl (1989), Salvador Toscano (1992), Quinto sol (1993) y Katarsis (1994). La Federación Regional de Sociedades Cooperativas de Producción y Servicios Cinematográficos y del Video (FECINE) agrupa a las cooperativas en México, y a ella se han asociado productores, directores, guionistas, editores, actores, escenógrafos, maquillistas, técnicos especializados (fotógrafos, ingenieros de sonido, eléctricos, tramoyistas) y demás. La Fecine les proporciona apoyo y crédito financiero, promueve las ventas de sus películas y videohomes, e impulsa la producción y la co-producción de las cooperativas con entidades interesadas.¹²

Muchos cineastas tienen grandes esperanzas en el sistema de producción mediante cooperativas, ya que a través de ellas algunas pequeñas empresas productoras han podido hacer películas, sin embargo, "el movimiento cooperativo cinematográfico del país no ha logrado establecer una distribuidora de películas específica para sus fines y ése es su gran talón de Aquiles. Para lograr la independencia en la producción es necesario obtener independencia en la distribución y exhibición".¹³

Costos de producción y recuperación

Los costos de la producción de una película han sufrido un aumento continuo en todos los países, además tomando en cuenta la tendencia en gastar más en la presentación de un film, lo que suele hacerlo más atractivo en los mercados actuales; la causa principal se encuentra en el progresivo desarrollo técnico, que obliga a utilizar dispositivos cada vez más amplios y a efectuar reorganizaciones técnicas muy costosas. En la producción de cine no es viable la fabricación masiva o en serie, aún cuando en empresas de producción simultánea sea posible reducir ciertos gastos mediante la estandarización de algunas labores y la racionalización del trabajo, distinguiéndose la formación de grupos fijos, especialmente derivados de los derechos autorales de la adaptación, sueldo de directores, actores y técnicos principales, así como de gastos de material (película virgen) material de construcción, alquiler de estudios y laboratorios, entre otras cosas más. Con la desaparición del Banco Nacional Cinematográfico, los

¹² Cervantes, Gabriela. Análisis de la Problemática del cine mexicano de los 90s. Universidad Anáhuac, México. Tesis 1998. p. 49.

¹³ Sergio Olhovich, director de cine y miembro del movimiento Cooperativista de productores de cine. Entrevista Personal 15 de mayo del 02.

productores privados se han visto en serios problemas para obtener su financiamiento. La inflación y la inestabilidad en los precios han metido en aprietos a los productores mexicanos y no han sido pocos los que han optado por abandonar el negocio del cine.

Los intereses bancarios al ser muy altos, han obligado a algunas empresas productoras a asociarse con otras similares o con el Estado con el fin de formar una coproducción y filmar una película.

También se da el caso en que algunas compañías productoras se asocian a una empresa distribuidora de la cual obtienen cierto financiamiento a cambio de algunas concesiones.

Asimismo, los productores pueden llegar a un arreglo con los actores que intervienen en la película para que en lugar de pagarles una determinada cantidad de dinero por su trabajo, obtengan un porcentaje de la explotación de la cinta cuando ésta se exhiba masivamente. Todo esto se hace debido al alto costo de una película mexicana que, salvo contadas excepciones, no cuesta menos de dos millones de dólares. El problema se agrava en la recuperación del capital invertido.

"El productor recupera cuando Dios quiere, es decir, quien sabe. Es difícil para un productor recuperar su dinero por muchas razones: primero porque el apoyo que te da el estado no es como el que te dan en otras partes del mundo. Por ejemplo, en otros países el Estado da un dinero si el proyecto es bueno, si entra un mínimo de personas a la sala a ver la película ya no se tiene que devolver ese dinero al Estado, pero si no entra ese mínimo, no te vuelve a dar dinero, Es una apuesta, pero son apoyos reales. En México, el dinero que da Imcine para las películas te lo cobra, entonces no es realmente ningún tipo de apoyo, es un socio y un socio caro, porque te vas a hacer socio del gobierno para toda la vida lo cual es espantoso, y no porque la gente que trabaja en el gobierno sea mala, sino porque hoy son unos y en tres años son otros, y en seis otros, y nunca hay una constante."¹⁴

¹⁴ Héctor ortega, Loc. Cit.

Además del ingreso en taquilla, al productor le queda aproximadamente el 20% del total recaudado. De dicha cantidad, el 80% forma parte del ingreso gravable en el cálculo del impuesto sobre la renta; dicho 80% se le resta aproximadamente el 70% que viene a ser el costo de la producción. Esto nos da una diferencia del 10%, de ésta última, corresponden aproximadamente el 5% de gastos de administración y oficina. La diferencia finalmente es del 5%, a este porcentaje se le aplica todavía un 52% de impuesto (42% del ISR –Impuesto Sobre la Renta- más 10% de utilidades a empleados).

Hay un esquema establecido a nivel mundial, no es privativo de México, en donde el dinero entra directamente a la exhibición y así se establece que hay un porcentaje para el exhibidor, uno porcentaje para el distribuidor y otro tanto para el productor.

En el caso particular de nuestro país, la distribución del peso por concepto de la venta de boletos en taquilla se reparte de la siguiente manera: el exhibidor se queda con el 60%, el distribuidor con un 25%; del 15% restante, le corresponde el 1.65% a derechos de autor, el 3% es para pagar los impuestos y finalmente el productor se queda con el 10.35%. "De ese 10.35% el Imcine (Estado) toma su parte, que fue la parte que invirtió como si fuera cualquier otro tipo de negociante, cuando se supone que es un apoyo de Imcine para el cine, así te lo venden... Pero finalmente no pueden apoyar, porque no hay un proyecto cultural del país y entonces no hay nada".¹⁵

Sin embargo, a pesar de que los productores son los últimos en recuperar el costo de la película en la exhibición en pantallas de cine, ellos, por lo regular son los propietarios de los derechos del film, lo cual les da la ventaja para explotar la película en otros medios como la televisión, video, cable o exhibición en el extranjero y ahí no hay ninguna intervención ni del distribuidor ni del exhibidor, sin embargo esto conlleva a una recuperación muy lenta de la inversión que puede durar varios años.

* Para que eso suceda tuvo que darse un buen equilibrio en lo invertido en publicidad y el número de copias con los ingresos totales de taquilla.

¹⁵ Héctor Ortega, Loc. Cit.

* Se requieren un mínimo de 800 mil espectadores, para que un productor pueda ver algo del dinero que invirtió.

La recuperación de la inversión de una película mexicana es uno de los problemas más graves de los cuales están consientes todos los productores de largometraje, ya que aunque efectivamente ha habido un cambio dramático del cine mexicano en los últimos 5 años, debido a que pasó del 1% del mercado al 9% según datos de Canacine, aún no se ha logrado posicionar en un mercado estable, si hablamos en términos de producto de compra y venta. "Tenemos éxitos como *Sexo, pudor y lágrimas* que es la segunda película más taquillera dentro del mercado en México y sin embargo las películas en su mayoría no se recuperan en el mercado, nada más se posicionan para continuar las ventanas en video, cable, televisión. Y en función de lo que hace una película en cartelera va a lograr ventas en las siguientes ventanas para su recuperación, pero si vemos el universo de películas mexicanas que se han hecho en los últimos 5 años, hay tres películas que han recuperado y quizás rebasado su inversión en cine y en otras ventas; Ni hablar de las demás películas que todavía no recuperan su costo".¹⁶

¹⁶ Ernesto Rimoch. Loc. Cit.

Se entiende por distribución cinematográfica a la actividad de intermediación cuyo fin es poner a disposición de los exhibidores o comercializadores las películas cinematográficas producidas en México o en el extranjero para su proyección, reproducción, exhibición o comercialización, en cualquier formato o medio conocido o por conocer¹⁰¹

4.2: Empresas Distribuidoras.

La distribución cinematográfica es el engranaje que impulsa al producto fílmico al último paso de la secuela industrial: el consumo. La distribución adquiere la concesión limitada de los derechos de explotación de una película, cediendo por su parte a los cines el derecho de proyección mediante el cobro de un alquiler. Este pago de alquiler, regularmente resulta de un porcentaje de taquilla, determinado por el distribuidor y el exhibidor.

En este sentido, una empresa distribuidora ofrece un contrato de distribución bajo ciertas características: número de copias a distribuir, ventanas en las que se va a distribuir (salas de cine, video, televisión libre, televisión de paga) y cuáles son las condiciones que marca el mercado en cuanto a las comisiones de distribución. En ese momento se entregan los materiales a estas compañías, las cuales se encargan de hacer el arte, el diseño y la promoción de las películas, tanto en los 'trailers' de las salas de cine como en la televisión y en el radio, la elaboración de materiales publicitarios como carteles, inserciones en prensa, entre otras cosas; y se empieza a manejar una campaña previa al lanzamiento de la película. También se determina un número de copias que se van a exhibir en las diferentes cadenas de exhibición, tanto en el Distrito Federal como en el territorio nacional. Es ahí donde empieza el proceso de distribución, cuando estas compañías llevan a cabo las condiciones y toda la estrategia que previamente han planeado para que esta película llegue a las salas.

Existen tres formas de distribuir una película mexicana:

- a) Distribución a las salas cinematográficas donde se exhibe la película
- b) La venta de la película a la televisión (abierta o restringida)
- c) La renta y venta de la película en video.

Cuando una película tiene éxito ésta logra recuperar su inversión en taquilla y el resto de las formas de distribución lo que generan son ganancias, pero en el caso contrario, cuando una

película no logra esta recuperación, lo hace a través de las demás formas de distribución. Se requieren un mínimo de 800 mil espectadores, para que un productor pueda ver algo del dinero que invirtió.

De las 112 distribuidoras de cine que en 1998 estaban afiliadas a CANACINE, ahora a principios de milenio sólo son 23 las que se encuentran inscritas en la Cámara, de las cuáles cinco son empresas mexicanas y el resto son de capital extranjero.

Las distribuidoras cinematográficas nacionales tienen un mercado muy limitado, ya que padecen del monopolio de tres empresas estadounidenses: Columbia-Buenavista-Tristar Films, Twentieth Century Fox y United Internacional Pictures (UIP) que actualmente controlan más del 90 por ciento del tiempo en pantalla. "Esto ha sido posible gracias al Tratado de Libre Comercio que eliminó todo proteccionismo al cine mexicano y permite la invasión indiscriminada de películas del vecino país del norte, que con su enorme maquinaria publicitaria ha podido dominar el mercado nacional. En México anteriormente el 75 por ciento del producto filmico era nacional, y se le daba más importancia que al producto extranjero, pero con la quiebra de la distribuidora estatal de Películas Nacionales, los circuitos de exhibición han llegado a ser casi 100% para las películas que distribuyen estas tres empresas norteamericanas que ahora han promovido amparos contra el artículo octavo de la ley cinematográfica con el fin de abrogar la prohibición del doblaje".²

Estas grandes distribuidoras o también llamadas 'mayors' pertenecen a la casa matriz establecida en su país y distribuyen las películas de las grandes productoras estadounidenses más importantes. Por lo tanto, cualquier película Hollywoodense inmediatamente encuentra un distribuidor que la maneje bien, porque sabe que esperar una semana es perder dinero. El cine estadounidense disfruta de las mayores ventajas que pueda ofrecer el mercado cinematográfico no sólo en nuestro país, sino en todo el mundo; es decir, se le asigna inmediata entrada a cartelera, un gran número de cines y las mejores salas, cosa que no pasa con las películas nacionales.

"Las películas mexicanas, por ser desplazadas por las extranjeras, tienen que esperar meses o incluso años para ser distribuidas. Para filmar una película uno puede conseguir que los amigos

¹ Artículo 16 de la Ley Federal de Cinematografía vigente.

² Sergio Olhovich, realizador cinematográfico, impulsor del movimiento cooperativista de producción cinematográfica en nuestro país, Entrevista personal, 15 de mayo del 2002.

trabajen sin cobrar, que alguien ponga el equipo, incluso que le regalen a uno el negativo, endeudarse, hacerla de alguna manera. El problema surge más tarde cuando por un lado no encuentras quién quiera distribuir tu película porque a muchas empresas no les interesa el cine nacional, o bien no puedes conseguir que esa película tenga la distribución adecuada”³

La única “mayors” que durante la década pasada estuvo interesada en distribuir películas mexicanas fue la UIP, algunas de las películas que distribuyó son: *Bienvenido Welcome, El Bulto, El jardín del edén, En el aire, En Medio de la nada, Hasta morir, La invención de cronos, La reina de la noche, Novia que te vea, Principio y fin, Sucesos distantes y Vagabunda*. Sin embargo, las otras dos empresas distribuidoras han empezado a difundir películas mexicanas beneficiándolas por la gran maquinaria publicitaria que tienen. Estos primeros intentos han tenido resultados muy positivos como en el caso de *La otra conquista* y *Sexo, pudor y lágrimas*, que fueron distribuidas por la 20th Century Fox. “Llegó un momento en que las distribuidoras internacionales empezaron a voltear hacia el cine mexicano porque ya se estaba produciendo cine con otro tipo de características, ya era un cine más interesante del que estábamos acostumbrados, antes el público estaba acostumbrado al cine de las ‘ficheras’, entre otros, con un corte mucho más popular, era un cine muy sencillo para el público y creo que hubo una transformación con un grupo de personas que se llegaron a interesar más en hacer otro tipo de cine, con mejor calidad y en ese momento todas las distribuidoras empezamos a voltear a ver la buena opción que podría ser el cine mexicano, y no podemos limitarnos a trabajar única y exclusivamente con las películas norteamericanas que producen nuestros estudios”.⁴

Por su parte, Buena Vista-Columbia-Tri Star ha optado por distribuir un cierto tipo de cine, un cine que podemos considerar de autor, no sólo nacional sino también de otros países.”Desde hace algunos años estamos conscientes que para completar la línea de trabajo y de proyectos que tenemos en la Compañía, faltaba estar participando más directamente en el cine mexicano, entonces empezamos a tomar diferentes películas como *Bajo California...* (Carlos Bolado, 1998), *Crónica de un desayuno* (Benjamín Cann, 2000), donde el objetivo no era hacer el gran negocio con estas películas, sino hacer que las películas tuvieran una salida a las salas cinematográficas, darles un lanzamiento como las películas merecían y finalmente acercarnos

³ Jorge Bolado, realizador, productor, editor, guionista y todas las demás actividades cinematográficas que su vida le permitan realizar. Durante el 2002 se estrenó comercialmente su primer largometraje: *Segundo Siglo*. Con solamente 4 copias. Entrevista personal, 20 de marzo del 2002.

⁴ Juan Carlos Lazo, Director de Mercadotecnia de Twentieth Century Fox de México. Entrevista personal, mayo del 2002.

al cine nacional. En el 2002 estrenaremos alrededor de 5 o 6 películas mexicanas dentro de las cuales ya hay como diferentes niveles de lanzamiento en cada una de ellas. Habrá películas de cine de autor, habrá otras películas que creemos que este año serán muy comerciales, dentro de las cuales hay 2 proyectos que estrenaremos con 350 copias cada una. Eso nos hace realmente entrar de lleno a otra parte de lo que es esta industria”.⁵

Empresa	Distribuye
Buena Vista-Columbia-Tri star	Hollywood Pictures, Touchstone, Sony, sus propias películas y algunas mexicanas
20 th Century Fox	Sus propias películas y algunas mexicanas
United International pictures (UIP)	Metro Goldwyn Mayer, Paramount, Universal, Dream Works, sus propias películas (Durante la década de los 90, fue la única empresa estadounidense que distribuyó cine mexicano)

Cabe destacar que estas empresas con capital estadounidense han logrado llevar más público a las salas cinematográficas. Al comienzo de los años noventa la asistencia se había reducido en forma dramática. Ahora, cada año, el número de espectadores aumenta regularmente.

“La transformación de cómo ha evolucionado tanto las salas de cine como la distribución de películas en México lo podemos medir por el grado de copias que se hacen actualmente. Cuando todavía existía la compañía Operadora de Teatros, por dar un ejemplo, *Superman*, se exhibió con 12 copias, el día de hoy, cualquier película que se considere como el trancazo de verano, sale con más de 400 copias y creo que al ritmo que vamos en unos días vamos a ver las películas lanzadas con 500 copias. La industria se está manejando con otros volúmenes, además se encuentra en el punto en el que quizás la transformación tecnológica nos alcance en un periodo muy breve”.⁶

Por otro lado, los criterios que consideran las empresas distribuidoras para tomar una película y promocionarla, son muy subjetivos, ya que van más allá de un análisis de mercado nacional con respecto a las posibles preferencias del público, debido a que en la mayoría de las ocasiones, los funcionarios se preguntan entre sí, si la cinta en cuestión es algo que les

⁵ Mauricio Duran, Director adjunto de Buena –Vista-Columbia-Tris Star de México. II Encuentro de cine mexicano. Cineteca Nacional 20 de marzo del 2002.

gustaría ver en pantalla, y de esta manera tomarla y proveerla de múltiples estrategias de marketing para su comercialización.

Si echamos un vistazo a las películas mexicanas que se exhibieron durante el periodo 2000-2001 podemos darnos cuenta que muchas de ellas fueron distribuidas por dos de estas tres empresas transnacionales, Columbia y Fox, (3 cada una), que desde el éxito que tuvo en taquilla el film *Sexo, pudor y lágrimas*, se ven más interesados por el producto nacional, sin embargo, en el mercado de la distribución de filmes mexicanos sigue estando bajo el dominio de las empresas mexicanas.

Películas mexicanas que se exhibieron en cartelera comercial durante el 2000.

Película	Compañía Productora	Distribución	Número de cines*
Todo el poder	Altavista Films,	Videocine	102
Asi es la vida	Imcine	Imcine	5
Bajo California..	Imcine/Producciones Sincronía C. Producciones.	Columbia	6
Un dulce olor a muerte	Mirador Films, Ivania Films, Lola Films, Imcine, Foprocine, Aleph Media	Videocine	34
La ley de Herodes	Bandidos Films	Gussi	73
La segunda Noche	Videocine	Videocine	72
Ave María	Imcine, Lestes Films, Manga Films	Videocine	35
El último profeta	Televincine	Videocine	30
El país de no pasa nada	Altavista Films / Imcine Foprocine, Filmanía, Cartel.	Videocine	58

⁶ Gerardo Salcedo, subdirector de la Cineteca. II Encuentro de cine mexicano, 20 de marzo del 2003.

A propósito de Buñuel		Imcine	2
Amores Perros	Altavista Films / Zeta Films	Imcine Videocine	101
Del Olvido al no me acuerdo	Imcine y Media Luna Producciones, S.A. de C.V.	Videocine	10
Rito Terminal	CUEC, Imcine, FOPROCINE, UNAM	Imcine	6
En un claroscuro de la luna	Telecine México/ TV Center Rusia.	Videocine	52
Por la libre	Altavista Films	Videocine	75
Crónica de un desayuno	Imcine/Escarabajo, Tabasco Films, Argos, Titán	Columbia	55
Entre la tarde y la noche	Imcine, Foprocine, Asociación Cooperativa de Cine Séptimo Arte.	Imcine	6

Películas mexicanas que se exhibieron en cartelera comercial durante el 2001

Película	Compañía Productora	Distribución	Número de cines*
Piedras Verdes	Video cine Imcine	Videocine	49
Sin dejar Huella	Imcine	Videocine	57
Demasiado Amor	Artífice Producciones, AITE Films, IVE, Canal Plus España, Abares Productions.	Columbia	55
El segundo Aire	Altavista Films	Videocine	74
Y tu mamá también	Anhelos Producciones	Fox	99
Su alteza serenísima	Imcine, Serenísima Films, Foprocine.	Imcine	7
Perfume de violetas	Imcine, Foprocine, producciones Tragaluz, Palmera Films, CCC, Filmoteca UNAM.	Videocine	85
Serafin	Coyoacan Films	Videocine	95
Atlético San pancho	Altavista Films	Videocine	87
La perdición de los hombres	Imcine, Gardenia Producciones Canal +, Wanda Visión y Fondo Nacional para C.A.	Arthaus Film	11

Inspiración	Ilusión Films	Gussi	51
Guerrero	Cinematografía Guerrero S.A. de C.V.	Gussi	30
Otaola...	Imcine, Foprocine y producciones	Imcine	4
De la Calle	Imcine, Tiempo y Tono Films, Foprocine, Zimat Consultores	Videocine	
Ángelus	Resonancia Avant Films	Gussi	20
De ida y vuelta	Imcine CCC, Foprocine, Estudios Churubusco Azteca	Arthaus Film	7
Panchito Rex, me voy...	Imcine, CCC, CONACULTA, Estudios Churubusco Azteca	Arthaus Film	12

Datos proporcionados por Canacine

4.2.1. - Empresas nacionales

1- Instituto Mexicano de Cinematografía (Imcine)

Durante mucho tiempo, Imcine se encargó de difundir películas propias y de otras distribuidoras, incluso de otros países. Y aunque hace tres años dejó esta actividad en manos de la iniciativa privada, actualmente continua con la promoción de los filmes nacionales como una forma de brindar apoyo a la cinematografía del país, por un lado toma en cuenta a películas que pueden tener cierto grado de comercialización y busca entonces, hacer alianza con alguna distribuidora (20th Century Fox, Warner Bros., por ejemplo) para que promuevan la cinta y su posterior comercialización en DVD, video, Tv. de paga y abierta. Por otro lado el Imcine cuenta con distribución directa para películas que representen más un cine de autor y que por ende no persiguen un fin comercial. La distribución en este caso se hace con pocas copias, y a través de espacios como el canal 22 y promoción en Tv. abierta gracias al tiempo aire que las televisoras deben destinar al gobierno.⁷

Es importante señalar que durante el 2000 y el 2001 se encargó de la distribución de 18 de las 37 películas mexicanas que se exhibieron comercialmente, muchas de ellas con el apoyo de empresas privadas.

2- Videocine

Esta empresa, filial de Televisa, es una de las distribuidoras nacionales más grandes y fuertes del país. Durante varios años ha distribuido películas mexicanas, especialmente las producidas por la desaparecida Televisine. Videocine tiene más de un 30% del mercado, distribuyendo más de 60 películas anuales (para independientes, Warner Bros, una de las "majors" de Estados Unidos y New Line Cinema). Respecto de filmes mexicanos Videocine distribuyó, entre otras, *La segunda noche* (producida por Videocine), *En un claroscuro de la Luna*, la muy aclamada, *Amores Perros* y *De la calle*.

⁷ Gerardo Salcedo, Loc. Cit.

3- Nu-Visión

De reciente creación, esta empresa pertenece al grupo Estudio México Films, compañía que controla también a Altavista y distribuye los filmes que esta empresa productora realiza. Altavista Films – Nuvisión se encuentra detrás del éxito de *Todo el poder* y *Amores Perros*.

4- Art Cinema

Esta distribuidora ha incursionado fundamentalmente en colocar películas para la televisión. Sin embargo, en algunas ocasiones entrega películas a salas cinematográficas. Un reciente ejemplo ha sido el éxito de *La ley de Herodes*.

Sigue el mismo corte comercial que otras empresas distribuidoras.

5- Latina

Esta empresa pretende, a diferencia de las anteriormente descritas, distribuir películas de mayor calidad artística tanto nacionales como extranjeras. Ha traído películas de otros países que por lo regular no habrían podido ser vistas en México o únicamente en las muestras internacionales que organiza la Cineteca Nacional. Sin embargo no ha podido despegar del todo, quizá porque exhibir películas de mayor calidad artística en las salas cinematográficas del país no es un asunto sencillo.

Costos de distribución.

La distribución de una película implica varios gastos, los aparatos para la elaboración de las copias, el pago de la publicidad y los requeridos en el trámite del envío de la cinta a la cadena exhibidora, sin embargo, desde 1999 los productores se han encargado de absorber los gastos de traslado de los filmes al interior de la República, lo que tradicionalmente hacían las empresas distribuidoras.

El distribuidor corre con el costo de las copias⁷ y la publicidad. Cada copia de un largometraje cuesta alrededor de 1,200 dls. (*La Ley de Herodes* se estrenó en 250 salas simultáneamente, y

⁷ Se entiende por copias procesadas las reproducciones de un negativo, duplicado, internegativo o matriz que servirán para proyectarse a través de un equipo y obtener la imagen con sensación de movimiento, con o sin sonido.

El País de no pasa nada en 100) por lo que si hacemos cuentas, los gastos para que una película se vea en más cines son muy elevados, y se incrementan más, dependiendo al tipo de promoción que se haga de los filmes. "Es un riesgo enorme el que se toma para distribuir una película. Nosotros tratamos de analizar 100% el mercado nacional para saber en qué fecha vamos a sacar la película, qué estrategia de mercadotecnia se va a hacer, y se ponen de alguna forma cierto estimado que se quiere lograr con toda la campaña. Realmente el esfuerzo detrás de una campaña publicitaria es enorme. Se hace la publicidad, promociones para que la gente vaya a verla y se consiga una recuperación óptima de acuerdo al número de copias que se hicieron"⁸

En ese sentido, los costos publicitarios llegan a ser tan elevados que a las distribuidoras nacionales prácticamente les es imposible llevar a cabo publicidad alguna, lo que da como resultado, que el público muchas veces no se entere de la existencia de una película mexicana en cartelera y por lo tanto, su fracaso en taquilla, aunque, algunas empresas mexicanas como Nuvisión, actualmente se han arriesgado a implementar enorme aparato de publicidad sobre las películas que producen por medio de Altavista Films, con el fin de interesar al público para que acudan a verla, cuestión que les resultó con *Todo el poder*, para ya no repetirse más.

La recuperación en la distribución se da a través de un porcentaje obtenido de los ingresos en taquilla por la exhibición de la película; el problema que enfrenta esta área de lo que sería una industria, es que en nuestros días la mayoría de las cintas que son distribuidas por compañías extranjeras, muchas veces no tienen garantizada desde el inicio una distribución y promoción adecuada en comparación al trato que se les da a los filmes norteamericanos. "Hace falta una distribuidora exclusiva para el cine nacional que garantice su óptima salida a los mercados de exhibición y por lo tanto una recuperación. Desgraciadamente aquí se genera una situación incongruente, esto es, en el mejor de los casos, si esta compañía existiera, no habría material suficiente para que operara debido a que el número de producciones mexicanas cada vez es más reducido"⁹

La copia para explotación mercantil es aquella que cuenta con imagen, sonido y subtítulos, en su caso que servirá para ser proyectada en una sala cinematográfica con fines comerciales o de lucro. Art. 39 párrafos II y III, de Reglamento de la Ley Federal de Cinematografía

⁸ Juan Carlos Lazo, Loc. Cit

⁹ Sergio Olhovich, Loc. Cit.

Las relaciones entre el distribuidor y el exhibidor, que prácticamente son el enlace comercial propiamente dicho, se entablan mediante una contratación, pues los exhibidores contratan verbalmente las películas a comisión o a precio fijo, condiciones que varían de acuerdo a la calidad de la película, la inclinación del público hacia ésta y la capacidad de programación de la empresa distribuidora.

En el Distrito Federal, la contratación se hace por comisión sobre la entrada de los cines, teniendo como base la duración en pantalla el "tope" de entrada bruta, que puede variar de acuerdo a la clasificación, si es de estreno o de segunda corrida.

Es costumbre entre los distribuidores y exhibidores fijar en el contrato de cada película, un mínimo de entradas que se deben alcanzar en el primer fin de semana de exhibición de la cinta, comúnmente llamado "tope", cuando una película alcanza el mínimo fijado, el exhibidor está obligado a seguir exhibiéndola indefinidamente mientras siga cubriendo el tope mínimo obligatorio semanal. De esta manera, el exhibidor no está obligado a pasar un film que le genere pérdidas y por otra parte, el distribuidor asegura la exhibición de su película. Sin embargo, la mayor parte de las películas nacionales, actualmente, apenas aguantan la semana de rigor, aunque ha habido sus grandes excepciones como *Todo el poder*, *Y tu mamá también*, *Amores perros* y *La segunda noche*, que permanecieron varias semanas, inclusive meses en cartelera.

“La exhibición pública es aquella que se realiza en salas cinematográficas, videosalas, transportes públicos o cualquier otro lugar abierto o cerrado en que pueda efectuarse la misma”

4.3: Empresas exhibidoras.

La exhibición cinematográfica es la última parte del proceso productivo, en donde la película alcanza el grado de artículo de consumo, equivaliendo a lo que en las demás ramas económicas es el comercio al por mayor. El producto, la obra cinematográfica al ser proyectada en la pantalla de un cine, cubre de esta manera la etapa del consumo del bien producido.

En la actualidad la mayor parte de las salas cinematográficas son dirigidas por empresas que cuentan, la mayoría, con capital fundamentalmente estadounidense. La sala tradicional grande, con un aforo de más de mil butacas, prácticamente ha desaparecido. Al comienzo de los noventa, con la promulgación de una nueva ley cinematográfica, la cadena de cines Operadora de Teatros, que exhibía principalmente cine mexicano, fue vendida a la iniciativa privada. Igualmente la distribuidora Películas Nacionales se cerró. Esto provocó una baja en la producción de películas en México y el cierre definitivo de más de la mitad de los cines en todo el país.

Hoy han cundido las salas pequeñas, 15 o 20 juntas dentro de centros comerciales, con excelente proyección y servicio, lo cual permite que el espectador escoja entre una programación variada la película de su agrado y en el horario que más le convenga. Las familias, incluso, se reparten en diferentes salas para que cada miembro pueda ver la película que prefiera. El boleto de entrada tiene en promedio un precio de 40 pesos, las palomitas cuestan 15 y el estacionamiento por dos horas, 25 pesos. Así pues, dos personas pagan 130 pesos por ver una película. Sin embargo, estos precios están al alcance de las clases media y alta, mas no de la mayoría de la población. Estos conjuntos de salas tipo se construyen por todo el país en barrios donde sus habitantes tienen buen poder adquisitivo. Actualmente existen casi tres mil salas cinematográficas en toda la República.

* Art. 30 Capitulo V de la Exhibición pública del Reglamento de la Ley Federal de Cinematografía vigente

Estos consorcios de salas son en su mayoría empresas con capital norteamericano y alrededor de 95 por ciento de la programación son películas de la industria de Hollywood.

Excepcionalmente exhiben películas mexicanas o de otro país. Aunque hay que señalar que tras los éxitos de taquilla registrados por *Sexo, pudor y lágrimas*, *Todo el poder* y *La ley de Herodes*, entre otras cintas nacionales, estos consorcios comenzaron a incluir al cine mexicano en sus programaciones, el cual se proyecta en varias salas por estreno, con un número de copias considerable.

Estas empresas de exhibición controlan juntas más de la mitad de las salas del país: Cinemark, Cinemex⁷, Cinepolis-Organización Ramírez (una de las más antiguas, pero que en su programación refleja una tendencia similar a la de las otras empresas), y otras.

Cadenas exhibidoras con mayor influencia en el país	Número de pantallas de cine en el país durante el 2001
Cinemark	229
Cinemex	296
Cinepolis-Organización Ramírez	143

⁷Datos proporcionados por Canacine.

Actualmente estas cadenas exhibidoras siguen creciendo vertiginosamente, dejando atrás a todas aquellas otras empresas de exhibición de cine con un número cada vez menor de pantallas, por ejemplo Cinepolis, de Organización Ramírez, cuenta ya con 840 salas aproximadamente⁸ y el propósito es llegar a las mil salas a finales del 2002 principios del 2003. Se tienen 100 salas actualmente en construcción¹⁰.

⁸ En junio del 2002 se concretó la venta de Grupo Cinemex, por 286 millones de dólares. Onex Corporation, de Canadá, y Oaktree Capital Management, de Estados Unidos, adquirieron 100% del Grupo. Cinemex controla 15% del mercado nacional y 47% de la zona metropolitana, con 349 salas en total. Con esa operación, Organización Ramírez y Multimedia Cinemas quedaron como las únicas dos grandes cadenas exhibidoras con capital mayoritariamente mexicano.

¹⁰ Ramón Ramírez Guzmán, Gerente de mercadotecnia e imagen corporativa de Cinépolis. II Encuentro de cine Mexicano, Cineteca Nacional, 20 de marzo del 2002.

4.3.1. -Salas mexicanas e independientes.

El resto de las salas de exhibición de películas se agrupa en pequeños conjuntos de provincia en varios estados de la República. Ocasionalmente descubrimos que en algunos lugares aun sobreviven, aquí y allá, salas de las antiguas, solitarias, llamadas "independientes" que de eso no tienen nada pues dependen totalmente de los exhibidores quienes en forma deshonesta les entregan copias en pésimo estado.

En la capital algunas de estas salas permanecen cerradas, otras han sido convertidas en bodegas y otras más exhiben material pornográfico. Últimamente varias organizaciones de cine, asociaciones de productores, sindicatos, cooperativas, sociedades autorales y otros han analizado la forma de adquirir junto con el gobierno del Distrito Federal cuatro de esos locales, dividirlos y remozarlos para colocar unas 15 pantallas con excelente proyección y sonido. Serían salas de estreno para películas mexicanas de calidad y de otras cinematografías extranjeras. Un intento para volver a formar paulatinamente una cadena de exhibición para el cine mexicano.

Salas de video.

Otro esfuerzo que vale la pena destacar ha sido la creación de pequeñas salas de cine con proyección de videos. Aunque la calidad de la imagen no es tan buena como la de cine, lo importante es disfrutar la auténtica independencia de programación que permite este sistema. Un ejemplo de esto es el conjunto de cuatro salas ubicado en Plaza Loreto, llamada Cinemania, y las salas de video en la Cineteca Nacional, Actividades Cinematográficas de la UNAM y el Politécnico.

Cineteca Nacional

Existe un incipiente circuito de arte creado con auspicio de la Cineteca Nacional que comprende las cuatro salas grandes de esta entidad cinematográfica y 16 salas en diversas partes del país. En la Cineteca se realizan reformas estructurales y tres de las cuatro salas serán divididas para albergar ocho recintos más pequeños, pero más funcionales.

Cine Clubes

En diversas instituciones del país persisten cine clubes que trabajan regularmente, como el Instituto Goethe, IFAL, Politécnico, UNAM (por conducto de la Dirección General de Actividades Cinematográficas) y en diversos institutos y universidades del país. En esos lugares se puede ver el cine más actual, independiente y de experimentación. No sólo largometrajes, sino también cortos y documentales.

Por su parte en cuanto a la exhibición, el movimiento cooperativo en el cine estudia la posibilidad de integrar un circuito de salas en toda la República. Esto propiciaría un aumento en la producción de películas al tener éstas salidas dignas de exhibición y posibilidad de recuperar la inversión. Este grupo podría unirse al de la Cineteca en formación. Un buen circuito de exhibición independiente propiciaría el restablecimiento de la industria cinematográfica mexicana con bases sólidas y permanentes¹¹.

Criterios de exhibición.

La exhibición en México está regida por políticas impuestas por la Secretaría de Gobernación referentes a la clasificación que realiza de las películas tanto mexicanas como extranjeras, también podemos decir que el público es regidor en cierta forma de la exhibición, ya que éste es el que acepta o no una película, considerando para ello, la cultura, gustos e ideología. Para el estreno de una película el exhibidor hace un estudio previo sobre ésta: que género de cine es, cómo se ha comportado en otros países si es que es una película extranjera, a que público va dirigida, entre otras cosas. Con base a esto, diseña la programación y se comienza a exhibir, posteriormente al finalizar su tiempo en pantalla, se le devuelve la copia al distribuidor.

Cada exhibidor una vez que haya proyectado una película en su sala, está obligado a presentar al distribuidor un reporte diario de los resultados obtenidos. En dicho reporte se detalla el nombre del cine, la dirección, el nombre de la película exhibida, las series de boletos vendidos durante la función, el importe del boleto, el total recibido y las deducciones (impuestos al gobierno, derechos de autor, entre otras cosas).

Sobre los ingresos netos en taquilla, el exhibidor paga al distribuidor un cierto porcentaje previamente acordado con éste (porcentaje que oscila en el 40% de cada peso que entra en

taquilla). El porcentaje varía dependiendo del tipo de la película (el porcentaje aumenta cuando el filme es muy taquillero), de las semanas de exhibición conforme avanzan, el porcentaje va cayendo.

"El proceso para que una cinta, nacional o extranjera pueda ser exhibida en nuestro país es el siguiente: Los "mayers" son los encargados de distribuir las películas a los complejos de cines, tal es el caso Cinemex, Cinemark y Cinépolis. Es decir, las empresas que les proporcionan las películas a las cadenas de cines son generalmente estadounidenses: Warner Brothers, Columbia Pictures y Twenty Century Fox. Las películas que llegan a nuestro país son, principalmente, producidas en Hollywood y por ende, nuestras pantallas cinematográficas nacionales están invadidas de cine norteamericano."¹²

A pesar de que en estos dos últimos años en los que inició una nueva era, en cine mexicano ha crecido, sobre todo en materia de exhibición, debido a que durante el 2000 y 2001 se exhibieron un total de 37 largometrajes, muchos de ellos, en un gran número de salas cinematográficas, como el caso de *Y tu mamá también*, que de acuerdo a datos de Canacine, se proyectó en 99 cines de la ciudad de México. Uno de los problemas que enfrenta la exhibición del cine nacional es que tiene que competir con el cine estadounidense que se ha gestado como la principal industria cinematográfica del mundo, todas las pantallas del cine nacional están controladas por los estadounidenses.

Para saber cuánto tiempo estará una cinta mexicana en cartelera, primero se realiza un estudio, en el que analizan qué posibilidades tiene dicho largometraje, después la gente, por medio de su visita a las salas, decide cuánto tiempo más estarán en exhibición. "La parte exhibidora está más sujeta a lo que hay en el mercado, es decir, sujeta a lo que las mismas distribuidoras ofrecen en materiales que previamente ya pasaron el filtro de lo que podría ser una película con posibilidades de éxito en taquilla. En Cinépolis estamos abiertos a todos los materiales que podamos exhibir, obviamente con la limitación de número de pantallas que tengamos en un conjunto. La ventaja de poseer conjuntos de 10 o 20 salas es que nos da la oportunidad de tener más opciones y títulos. Es muy difícil saber cómo va a reaccionar el público mexicano ante ciertas películas que se tienen."¹³

¹¹ *Nueva Izquierda* No. 3 Abril del 2000, Radiografía del cine mexicano, Sergio Olhovich, sección Cultural

¹² Sergio Olhovich, Realizador Cinematográfico. Entrevista personal 15 de mayo del 2002.

¹³ Ramón Ramírez Guzmán. Loc. Cit.

Anteriormente existía una ley que obligaba a las salas cinematográficas a exhibir un 50 % de cine mexicano, esa ley nunca funcionó puesto que los exhibidores se ampararon; en el sexenio de Echeverría se trató de poner vigente la ley, pero desafortunadamente no hubo producción de películas para llenar ese porcentaje.

En la pasada Ley cinematográfica de 1992, se determinaba que las salas cinematográficas deberían exhibir hasta diciembre de 1993, el 30% de cine mexicano obligatorio, ese 30% se iba a reducir en 1994 a un 25, después una cantidad menor hasta quedar en cero, de esta manera quedó totalmente desprotegido el cine nacional al nivel de exhibición. Esta situación, agregando la crisis en materia de producción por la que estaba atravesando el cine mexicano, a finales de los 90, obligó a la comunidad cinematográfica del país a congregarse para presentar un proyecto de ley que finalmente fue aprobado en diciembre de 1999.

En materia de exhibición, el artículo 44 del Reglamento de la Ley Federal de Cinematografía vigente establece que los exhibidores reservarán el diez por ciento del tiempo total de exhibición a la proyección de películas nacionales, así mismo menciona que los exhibidores que cuenten con hasta cinco pantallas de cine en un municipio, o hasta diez en todo el Distrito Federal, estarán obligados a estrenar un mínimo de 5 nacionales por año. "Sin embargo a pesar de lo dispuesto en este reglamento las condiciones actuales de la exhibición de cine mexicano no han variado mucho, debido a que por un lado, no todas las películas nacionales tienen la suerte de salir al mercado con un número elevado de copias comparadas con las películas norteamericanas, y por otro lado, si no cumplen con el tope mínimo de audiencia, las sacan de las salas de exhibición y no tienen la oportunidad de recuperarse en taquillas. Finalmente, aunque el cine mexicano sí tiene la posibilidad de exhibirse, aún se encuentra desprotegido".¹⁴

Los exhibidores por su parte, se defienden de esta situación, afirmando dar apoyo a la proyección del cine nacional, pero debido a la poca producción que hay, no pueden cumplir cabalmente con lo establecido ya que se topan constantemente a la falta del producto mexicano para exhibirlo. "Cinemex trata de dar mucho apoyo al cine mexicano, estamos muy interesados en que el cine se exhiba. Tratamos de darle un trato preferencial por encima del cine comercial que viene normalmente de Estados Unidos o de otros países. Como todo, finalmente la

permanencia de una película obedece a que la gente la quiera seguir viendo, porque el tiempo en pantalla en exhibición depende de que el público entre a verla y eso es lo que hace que una película permanezca en cartelera; sin embargo, por el hecho de ser películas mexicanas tratamos de mantenerlas, darles una o dos semanas más, cosa que no hubiéramos hecho si las películas vinieran de otro país. Hay un trato preferencial por ser material nacional, además por otro lado nos enfrentamos a un mercado muy reducido de películas nacionales porque hay muy poca producción".¹⁵

Finalmente, uno de los puntos a favor que tiene el cine mexicano de principios de milenio y que ha originado que se vea como un producto explotable para su exhibición comercial al nivel de las producciones Hollywoodenses, "es que ya dejó de seguir el esquema del cine de Hollywood, están creando sus propios nichos, historias totalmente diferentes a las que de alguna manera nos tiene acostumbrado el cine de Estados Unidos y han encontrado un nicho en donde la ventaja es que hay una manera más fácil de que la gente se relacione o se sienta identificada con los personajes. Ese ha sido uno de los éxitos que ha tenido el cine mexicano hoy en día, el de dejar atrás el tabú o la imagen que se tenía del cine de 'ficheras' o del cine de acción de los hermanos Almada, además de mejorar su manufactura. De alguna manera ha evolucionado y ha ido también de la mano de lo que es el mercado de exhibición."¹⁶

¹⁴ Ernesto Rimoch, realizador cinematográfico y director de Artifice Producciones, Entrevista personal, Junio del 2002

¹⁵ Oswaldo González Moreno, Gerente de programación de Cinemex. Entrevista personal 16 de enero el 2003

¹⁶ Ramón Ramírez Guzmán, Loc. Cit.

4.4: Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica (Canacine).

En la década de los cuarenta se formaron en nuestro país la mayor parte de la Cámaras Industriales. Esto se debió sobre todo, al impulso industrializador de la época que ocasionó el surgimiento de numerosa empresas.

El objetivo principal que motivó la creación de las cámaras industriales era confirmar que las nuevas industrias estuvieran representadas por un organismo cúpula, que sirviera de intermediario a las autoridades y que defendieran sus intereses empresariales.

El cine mexicano en ese tiempo pasaba por sus mejores momentos, con una producción aproximada de 70 películas anuales, lo cual ocasionó que se impulsara una industria cinematográfica nacional, cuestión por la cual, el 28 de octubre de 1942, un grupo de 37 empresarios de la Industria Cinematográfica, solicitaron a la entonces Secretaría de la Economía Nacional, autorización para construir la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica.

La comisión organizadora la integraron 21 productores de películas y 34 industrias conexas, haciendo un total de 55 empresas que reconocían la necesidad urgente de crear un organismo representativo de los intereses de la industria cinematográfica.

La solicitud de autorización se acompañó de los primeros Estatutos, con un total de 104 artículos y los requisitos de la Ley se cumplieron en su totalidad.

Posteriormente y una vez hecha la petición ante la Secretaría de la Economía Nacional, con fecha de 26 de Noviembre de 1942, autorizó la constitución y funcionamiento de la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica, la cual quedó integrada por los siguientes sectores industriales:

- I. Empresas productoras de cine
- II. Distribuidoras de películas
- III. Talleres, estudios y laboratorios cinematográficos
- IV. Exhibidores de películas en toda la República.

En 1942, la Industria Cinematográfica en su totalidad estaba formada por 110 cines y 73 empresas agremiadas a la Asociación de Productores y Distribuidores de Películas, haciendo un total de 183, número elevado para esos años.

El 26 de Octubre de 1994, la Secretaría de Comercio y Fomento Industrial, autorizó a Canacine agregar a su razón social la palabra Videograma, con lo que a partir de esa fecha, también se autorizó a esta Cámara incluir como socios a las personas físicas o morales dedicadas a la producción, reproducción y distribución de película en video de largo y corto metraje, en las distintas formas de Videograma.

Para Alfredo Nava Garduño, presidente de Canacine de 1996 al 2002, el objetivo fundamental de la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica y del Videograma es el de representar a todos los industriales de estas dos ramas en las cuestiones comerciales. Aunque, para él es de suma importancia considerar dentro de los miembros de la Cámara a otro sector, que si bien no corresponde al ámbito empresarial, sí es parte fundamental de la industria cinematográfica, "el sector social que se ha dado en llamar a la comunidad cinematográfica, ya que tanto los industriales como este sector, deben de unir sus fuerzas para abogar por un resurgimiento de la industria cinematográfica del país la cual, definitivamente existe y cada uno de los sectores que conforman la Cámara ha estado trabajando durante muchos años y es un eslabón de una cadena productiva que año con año esta produciendo."¹⁷

Actualmente, según datos proporcionados por Canacine, la Cámara cuenta con 2439 socios que se desglosan de la siguiente manera:

- 57 Productores de largometraje.
- 38 Productores de cortometraje.
- 23 Distribuidores de largometraje.
- 4 Laboratorios de largometraje.
- 16 Talleres cinematográficos.
- 01 Agencia de Publicidad.
- 07 Salas de doblaje.
- 01 Estudio cinematográfico.

¹⁷ C.P. Alfredo Nava Garduño, Presidente de la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica. Entrevista personal. 22 de mayo del 2002

01 Sala de subtítulaje de video.

03 Video-salas

34 Productores de video.

10 Reproductores de video.

27 Distribuidores de Video.

02 Videoclubes.

04 Socios cooperadores

2260 Salas cinematográficas en todo el país, de las cuales 512 se encuentran en el Distrito Federal⁷

Así mismo, las empresas asociadas a Canacine están clasificadas dentro nueve secciones: Sección de productores de películas mexicanas, sección de distribuidores de películas mexicanas, sección de exhibidores en el interior de la República, sección de distribuidores de películas extranjeras, sección de laboratorios, estudios y talleres, sección de cortometraje y sección de productores, reproductores y distribuidores de Videogramas, las cuales se reúnen una vez al mes en forma ordinaria para tratar asuntos que competen a cada una de ellas.

Aquí es importante explicar que los socios cooperadores no integran alguna de las ocho secciones antes mencionadas, sino que sólo son empresas que se unieron a Canacine con el fin de tener un medio para ofrecer su material a las empresas productoras, cuestión por la cual han llegado a formar una nueva sección que se le da el nombre de proveedores y entre las cuatro empresas que la conforman está Kodak y Fujifilm, por mencionar algunas.

Por otro lado, algunos de los servicios que ofrece la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica, son el "taquillómetro", estadísticas donde se presenta información de las películas que lograron tener mayor número de espectadores durante los días de su estreno comercial, así como de todo el tiempo que duran en cartelera, y estadísticas e información sobre el cine nacional que proporciona a investigadores y público en general a través de su Departamento de Información y Estadística creado desde la fundación de la Cámara.

⁷ En cuanto al número de salas cinematográficas, la Cámara toma en cuenta el número de pantallas de cine que tienen en total todos los complejos cinematográficos que pertenecen a Canacine y entre los cuales se encuentran Cinemex, Cinépolis, Cinemark, Cinemas Ramirez, Cinemas Lumier, por mencionar algunos de los más importantes. Aunque hay que destacar también que existen empresas exhibidoras de cine que no pertenecen a la Cámara como el caso de Cinemas Plaza Condesa, entre otros.

El apoyo de la industria a la producción y sector social.

Ante los cambios que exige la cinematografía nacional actualmente al verse inmersa en el proceso de Globalización en el que nuestro país ya se encuentra inserto, la Cámara Nacional de la industria cinematográfica, durante el 2000 y el 2001 tuvo reuniones del Comité Bilateral México - Estados Unidos para el Fomento Filmico, realizadas conjuntamente con el sector social y la delegación norteamericana con el fin de crear espacios para discutir, analizar y tratar de encontrar soluciones a las diversas problemáticas en las que se encuentran las industrias cinematográficas de ambos países, soluciones que hasta la fecha no han sido benéficas para una industria que todavía no repunta porque la producción en estos últimos años ha sido muy escasa,

La industria cinematográfica, asevera el ahora expresidente de Canacine, es enfocada, por todo el mundo, en el sector de la producción donde ha habido una baja tremenda en los últimos años, sin embargo considerando que el cine mexicano viene repuntando poco a poco con las producciones nacionales que se han sacado en estos últimos años y que han generado un interés en el público mexicano, tales como *La ley de Herodes*, *Amores Perros*, *Y tu mamá también*, entre otras. "Lo interesante de esas películas que aunque son menor en cantidad, su rentabilidad es mayor, por eso se habla de que en la medida de que se vaya haciendo cine y ese cine sea más rentable".¹⁸

Así, Canacine en este momento apuesta más por la rentabilidad de los productos que ya están en el mercado y por exhibición y distribución del cine extranjero, en particular del norteamericano, que ha sido el cine que ha sustentado a una industria que sólo se mueve en los terrenos de la distribución y de la exhibición del cine yanqui, razón por la cual es factible considerar que hay un eslabón "herido" que mantiene a la cadena de la industria nacional fracturada, el eslabón de la producción que en estos momentos se encuentra estancada, debido por un lado, a los altos costos que conlleva realizar un film y por otro a la lenta recuperación de quienes invierten en el mismo, ya que los primeros en recibir las ganancias de una película que llega a las pantallas de cine, son los exhibidores.

¹⁸ C.P. Alfredo Nava Garduño, Loc. Cit.

Hay un esquema establecido a escala mundial, que no es privativo de México, en donde el dinero entra directamente a la exhibición y así se establece que hay un porcentaje para el distribuidor y un porcentaje para el exhibidor, otro tanto para el productor. "Ahí depende mucho de la calidad del producto para que se recupere más... Los productores se quejan mucho de que son los últimos en recuperar, pero ellos tienen los derechos de todas las ventajas llámese televisión, video, cable, todos los medios conocidos y por conocerse. Muchos productores actuales ya no producen porque viven de la generación de recursos de todas esas películas. Si es cierto que el productor es el último que recupera el costo de su película, pero después la tiene a perpetuidad para poder hacer lo que quiera hacer con ella y ahí no hay ninguna intervención ni del distribuidor ni del exhibidor. Hay que ser muy claro de las inversiones que hacen los exhibidores para tener las salas que tenemos ahora y que apenas se están amortizando, y también las inversiones que hacen los distribuidores para sacar adelante la película. Nada más que se ve con una óptica muy cerrada de ser los últimos"¹⁹.

Sin embargo, haciendo un recuento de las 57 empresas productoras que pertenecen a Canacine actualmente, sólo el 10 % de ellas ha logrado producir una película en estos dos últimos años, sin mencionar desde luego las tantas otras productoras que no se encuentran inscritas en la Cámara, y que por lo regular son empresas que forman los propios realizadores de las películas para poder levantar su proyecto que generalmente no consiguen vender a una productora grande o simplemente por el gusto de hacer una película sin tener que otorgar concesiones. Además, cabe señalar que durante el 2000 estaban inscritas a la Cámara 68 productores de largometrajes, cantidad que se ha venido reduciendo a través de los años. Caso contrario, ha habido un incremento de empresas distribuidoras y de salas cinematográficas, sólo basta checar estadísticas que maneja el Centro de información de Canacine.

En lo que se refiere al cine mexicano, durante el 2000 y el 2001, aumentó en comparación con los años pasados, debido a que algunas empresas distribuidoras se interesaron por el material nacional.

Antes de que se hiciera la Ley federal de cinematografía y de que se aprobara, narra el Contador Público Alfredo Nava, "tuvimos aquí en la Cámara una reunión con los productores

donde les firmamos un convenio en el cual se comprometían los exhibidores en exhibir todo el material mexicano que se produjera y para darle apoyo desde el punto de vista publicitario, se firmó el convenio, algunos cuantos se obligaron a él y ahora que han salido las películas mexicanas se les está dando el mejor trato o igual que cualquier película extranjera, de ahí el éxito de estas películas de *Sexo, pudor y lágrimas*, *Amores perros* e *Y tu mamá también* entre otras: porque se les ha dado el mismo apoyo a pesar de que algunos se han quejado y finalmente quien decide si se va a ver una película o no es el exhibidor, sino el público”.

El tiempo que permanece una película en cartelera.

Todas las películas, en todas partes, tiene que llegar a cierto tope, que es precisamente los gastos mínimos que debe de cubrir el cine y que está convenido normalmente entre productores, distribuidores y exhibidores o si no, por lo menos está establecido en el punto de equilibrio de los gastos; es decir, si una película, ya sea mexicana, francesa, norteamericana, no hace ese cupo mínimo durante los días viernes, sábado y domingo, no puede continuar en cartelera porque son topes establecidos para todos en general, esto significa que la película no va a recuperar y entonces perdería las salas cinematográficas también, y en muchos casos se dá. “A las cintas nacionales se les trata como a cualquier película con los porcentajes por igual. A esto ya depende de la suerte de las películas mexicanas en función de la comercialidad. Aquí, lo que se buscaba por parte del sector de producción, era que las películas mexicanas aunque no hicieran su tope, permanecieran”.²⁰

¿Cómo podría apoyar la industria al sector producción?

“Simplemente dándoles la confianza a los productores de que su película va a ser exhibida y con las copias que ellos quieren, en las mejores salas, desde el punto de vista de salida que ellos tengan. Se han hecho algunos intentos, algunas empresas distribuidoras ha apoyado con algunos anticipos a cuenta de participaciones de algunas películas, en algunos casos no han sido los mejores resultados, pero básicamente ahí se podrán hacer algunos contratos. Ahí el

¹⁹ Ibid..

²⁰ Alfredo Nava, Loc. Cit

productor es el que tendrá que presentar un buen proyecto, tocar puertas como se ha hecho a través de la historia de todo el cine...”²¹

La Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica está íntimamente ligada a lo que es la producción y en la medida en que la producción aporte a la cultura, ésta en un futuro se convertirá en uno de los sectores fundamentales, no sólo de la industria, sino de la sociedad en general, y para que esto suceda, una de las tareas primordiales en las que tendrá que avocarse la Cámara es el de convencer a sus agremiados en invertir y apostar más en la producción de películas nacionales, para que ese eslabón 'fracturado' se restablezca y complete una cadena que todavía no tiene la fuerza suficiente para sustentar no sólo una industria, sino una cultura filmica.

A pesar de todas las problemáticas a las que se enfrenta una industria cinematográfica fracturada como la nuestra, Alfredo Nava²² se muestra optimista ya que cree que realmente va reactivación de la industria cinematográfica nacional. “Estoy muy optimista en que repunte la industria en lo que se refiere a producción, luego veremos en su momento, si es necesario la creación de una distribuidora de películas mexicanas para que se vaya conformando ese eslabón de lo que es una industria nacional”.

²¹ Ibid.

²² En Septiembre del 2002, cambió la mesa directiva de Canacine y Miguel Ángel Dávila Guzmán, quien encabeza el Grupo Cinemex, quedó como presidente del Consejo Directivo de Canacine, sustituyendo a Alfredo Nava.

4.5: Sindicatos y Servicios.

En la industria cinematográfica mexicana hay dos vertientes de producción profesional sindicalizada. Estas uniones están protegidas por las leyes mexicanas para realizar películas profesionales de largo y cortometraje.

El Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC) y el Sindicato de trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC) son los únicos sindicatos de trabajadores cinematográficos que existen en nuestro país y los dos tiene su sede en la ciudad de México. Ambos gozan de amplio reconocimiento a nivel nacional e internacional.

Al momento de dar inicio a la preparación de un proyecto y antes de comprometerse con cualquier persona o técnico, la empresa productora o la que el director haya formado para la realización de la película, podrá contratar con cualquiera de los dos sindicatos, las personas que laborarán en la película, sobre todo si piensa utilizar a los Estudios Churubusco. El titular del contrato colectivo de los Estudios Churubusco es el STPC y el titular de los extintos Estudios América, es la sección 49 del STIC.

También será necesario firmar un contrato por separado con la Asociación Nacional de Actores (ANDA) ya que su consentimiento es necesario para obtener un permiso temporal de trabajo (FM3) para actores extranjeros o bien para los nacionales. En todos los casos es necesario, tratar con al menos dos sindicatos: ANDA-STPC o ANDA-STIC para llevar a cabo un proyecto.

4.5.1. -El Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica de la República Mexicana (STPC).

Se formó en 1949 tras la escisión de varios sectores pertenecientes a la sección 49 del STIC. Hoy el STPC está integrado por cinco secciones: Directores, Autores y adaptadores de cine, Actores, Filarmónicos y Técnicos y Manuales. Durante algún tiempo estuvo la sección de Compositores; sin embargo, desde hace varios años por no tener actividades, ésta desapareció y sus miembros han sido cooptados por la Sociedad de Compositores. Todas estas secciones forman parte del sector de la producción de la industria y su finalidad es la prestación de servicios a la producción de películas.

Aunque el STPC no pertenece a la CTM, sí es miembro del Congreso del Trabajo, y por lo tanto también se encuentra bajo el dominio de un sistema que controla a la clase trabajadora desde organizaciones cupulares corporativistas. Las diversas secciones que lo componen son autónomas entre sí, y ello permite que cada una tenga sus propios planteamientos políticos. directores, autores y adaptadores de cine, y filarmónicos son más democráticas en su organización interna y abiertas al cambio, según lo explica el cineasta Alfredo Egurrola, actual Secretario General de la sección de directores del STPC, debido a que estas secciones "son, supuestamente, las partes inteligentes de la producción cinematográfica y las que por lo menos detentan la calidad intelectual de una película. Ahora autores ha logrado tener una gran apertura y la prueba es que ha aumentado su número de escritores. Está creciendo como órgano interno del sindicato y directores va a crecer también porque ha dejado de ejercer esa política de puertas cerradas, que predominó durante muchos años, de no dejar entrar a los directores que querían debutar".²³

La sección de Actores, por su parte, y que también es una sección importante en el sentido de la contratación de las personas que actuarán en un film, está incrustada en otra organización sindical que es la Asociación Nacional de Actores (ANANDA), la cual también tiene una estructura muy definida y totalmente organizada en lo que respecta a la protección laboral de sus agremiados; en tanto que la sección de Técnicos y Manuales que resulta ser, según el cineasta

²³ A partir de abril del 2002, hay nuevos responsables en las cinco secciones que componen este sindicato: Asociación Nacional de Actores (ANANDA) Juan Imperio; Directores, Alfredo Egurrola; Técnicos y Manuales, David Negrete; Filarmónicos: Otilio Acevedo; Autores: Marcela Fernández Violante, quién además es la secretaria general del Comité Central del STPC.

Sergio Olhovich, "la más cerrada y anticuada, debido a que responde a una directiva cupular y represiva",²⁴ está integrada por trabajadores especializados en las distintas ramas de fotografía, edición, asistencia, producción, arte, escenografía, electricistas, tramoyistas, alumbreadores, maquillistas y muchos otros que le han dado renombre a la planta de trabajadores cinematográficos.

Cada una de las secciones del STPC cuenta a su vez con un sindicato independiente, autónomo en su régimen interno y es su economía; manteniendo entre sí dualidad como sección y como sindicato, algo difícil de entender dentro del esquema del sindicalismo mexicano.

Procedimiento para solicitar servicios.

- El productor deberá notificar por escrito al Comité Central del STPC su intención de filmar en la República Mexicana con personal de esta organización un mes antes del inicio del rodaje. El sindicato le proporcionará los tabuladores de los diferentes puestos, así como de los horarios del rodaje y la lista de las unidades de rodaje disponibles para ello. Antes de la crisis de nuestro cine, este sindicato no permitía seleccionar la unidad de rodaje ni los elementos que la componían. Afortunadamente ahora, se pueden pedir los elementos más preparados y profesionales según las necesidades del proyecto.
- En caso de que el escritor de la historia no pertenezca a la sección de autores, el guionista deberá hacer su solicitud y pagar la cuota de inscripción, y la empresa deberá cubrir las prestaciones sociales para que goce de la protección y beneficio del contrato colectivo de trabajo y sus estatutos.
- Firma del contrato colectivo entre la empresa y el STPC.
- La empresa deberá presentar para su clasificación el guión cinematográfico. La Asociación Nacional de Actores (ANDA) realiza la clasificación de personajes que aparecen en el guión y establece diferentes categorías, mismas que se determinan por la importancia y duración del personaje dentro del desarrollo de la historia, además de considerar el número y extenso de los diálogos. Existen las siguientes clasificaciones: personajes estelares, primeras partes, segundas partes, terceras partes y bits. Todos los actores que se contraten deberán pertenecer a la ANDA o, en caso contrario, pagar

²³ Entrevista personal 08 de abril del 2002

²⁴ Entrevista personal, 15 de mayo del 02

desplazamientos, los cuales nunca pueden ser más del 20% de trabajadores activos contratados para la película.

- En caso de que el director no pertenezca a la sección de directores del STPC, deberá llenar su solicitud y pagar la cuota de inscripción y las cuotas sindicales. La empresa por su parte deberá cubrir las prestaciones sociales
- Selección y pedimento del personal requerido de cada una de las secciones, cuando menos con una semana de anticipación al inicio del rodaje.
- Depósito de las garantías de pago solicitadas por cada una de las secciones.
- Pago de las cuotas y de los desplazamientos, en caso de que existieran, a las diferentes secciones del STPC. Se considera desplazamiento cuando hay la necesidad de contratar a un actor o técnico no sindicalizado, en cuyo caso la empresa debe cubrir una cuota de desplazamiento, la cual será del 100% del salario correspondiente a la posición del trabajador desplazado, más impuestos, cuotas y beneficios sociales.
- En caso de no requerir los servicios de músicos de esta sección para la grabación de la película, deberán pagar una cuota de paso y las prestaciones sociales correspondientes.
- En el caso de los técnicos, existen listados de personal mínimo obligatorio que debe ser contratado para una producción. Contratar personal no sindicalizado en cualquiera de esas posiciones da lugar a pago por desplazamiento. En caso de que su sindicato no cuente entre sus afiliados con alguno de los especialistas solicitados por el productor, éste podrá contratar a dicho personal sin pago por desplazamiento.
- En promedio, por cada peso pagado a un elemento sindicalizado del rodaje, se tiene que cubrir treinta centavos para el sindicato por los siguientes conceptos: cuota fija por película para gastos administrativos, fondo de retiro, gastos educacionales, Seguro Social, Infonavit y SAR.
- El sindicato designará a un delegado para cada película cuya función principal es la de vigilar el cumplimiento de lo pactado.
- La empresa solicitará un médico al sindicato durante la preparación, rodaje y entrega del equipo, proporcionando además un botiquín de primeros auxilios y medicinas.
- La empresa se obliga a pagar puntualmente los sueldos semanales cada viernes dentro de las horas de rodaje.
- La empresa debe entregar al delegado las cuotas y las prestaciones correspondientes.

- La empresa se compromete con el sindicato a descontar de los sueldos de los trabajadores las cuotas sindicales, estatutarias, ordinarias, extraordinarias que el sindicato acuerde con sus agremiados.
- Las jornadas pueden ser diurna o nocturna, con interrupción de una hora para comer o cenar. Los sábados serán de las 8 a las 3pm. En caso de que se requiera recorrer el llamado, se puede hacer arreglos con el delegado sindical.
- Los trabajadores gozarán de un mínimo de 11 horas de descanso entre una jornada y otra. Cuando por necesidades de rodaje, los trabajadores se vean precisados a laborar o viajar durante los días de descanso obligatorio, se les pagarán horas extras.
- Para los trabajos en el Estudio, la empresa está obligada a proporcionar a los trabajadores un alimento o una cantidad determinada, acordada entre la empresa y el sindicato al momento de la contratación. Para los trabajos en locación, la empresa tendrá que proporcionar habitación, transportación, lavandería y alimentación o su equivalente en moneda nacional.²⁵

Actualmente en el STPC hay cerca de 5000 actores como miembros, mil 200 técnicos y manuales, 35 directores, 60 autores y 70 filarmónicos.

Este sindicato que tenía fama de ser muy cerrado y de no permitir que elementos nuevos desplazaran sus miembros sindicalizados, así como de imponer plantillas de trabajadores vastas, costosas y muchas de las veces innecesarias, ha adoptado, en estos últimos años, una política de modernización y apertura acorde a las necesidades del productor, sin embargo a pesar de esto, hay una gran reserva por parte de algunos cineastas a creer en las figuras sindicales, lo cual, argumenta Marcela Fernández Violante, Secretaria General del STPC, se debe a una gran falta de comunicación y acercamiento al órgano gremial.²⁶

Por otro lado, es importante mencionar, que a pesar de la inexistencia de una industria nacional cinematográfica en nuestro país, el sindicato ha sobrevivido, a través de estos últimos años, gracias, por un lado a las regalías que recibe de la explotación de las 59 películas mexicanas, las cuales son de su propiedad y de las cuotas de sus agremiados, además de que se ha mantenido como una fuerza moral, de gran peso dentro de la comunidad cinematográfica, premisa, que es reforzada por la labor que ha realizado el STPC, a través de Marcela

²⁵ Datos proporcionados por el STPC.

²⁶ Proceso, 1327, 7 de abril del 2002, Espectáculos. P. 74.

Fernández Violante, su actual secretaria general desde 1997, en lo que respecta a la aprobación de la vigente Ley Federal de Cinematografía.

4.5.2. -Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica de la República Mexicana (STIC)

Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica de la República Mexicana (STIC). Fundada a mediados de la década de 1930, esta asociación sindical es la más antigua del país. En sus inicios aglutinaba a todos los trabajadores de la industria cinematográfica, pero desde 1952, a causa de un laudo presidencial, reúne únicamente a quienes se desempeñan en los sectores de distribución, exhibición y servicios. Los trabajadores de la producción se separaron en 1949 y formaron otro sindicato, el STPC. Sin embargo, la sección 49, inicialmente dedicada sólo a la producción de cortometrajes, en la actualidad y desde hace ya varios años, da servicios de producción también a películas de largometraje. Este sindicato está afiliado a la Confederación de Trabajadores de México (CTM), y por lo tanto responde al esquema cupular corporativo de la misma.

El STIC agrupa a todos los empleados que se dedican al cine. Sus afiliados van desde los técnicos necesarios para realizar una película hasta la empleada que vende los dulces, pasando por empleados de la distribución, proyccionistas, boleteros, pegadores de publicidad, entre otros.

En los últimos años este sindicato ha perdido por lo menos la mitad de sus fuentes de trabajo tras la aparición de los megaproyectos de multisalas como los complejos de Cinemark, Cinemex, Cinepolis y otros, los cuales han formado sus propios sindicatos con la autorización de la Secretaría del Trabajo y Previsión Social.

La sección 49 del STIC agrupa a todos los técnicos que se necesitan para filmar una película.

Procedimiento para solicitar servicios

- El productor deberá notificar por escrito al comité ejecutivo de la sección 49 su intención de filmar en la República Mexicana con algunos de sus elementos.
- Firmar contrato colectivo entre la empresa y el sindicato.
- Firmar contrato colectivo entre la empresa y la ANDA (véase el punto cuatro del STPC).
- Selección y procedimiento de personal requerido, cuando menos con 20 días de anticipación a la fecha del rodaje.
- En su solicitud el productor deberá de especificar la fecha de iniciación del rodaje, comprometiéndose a pagar desde ese momento. En caso de no iniciar el rodaje en la fecha señalada, la empresa pagará tres días completos a la unidad para que ésta quede libre y tenga oportunidad de contratarse con otra producción.
- Al firmar contrato colectivo con el STIC, la empresa se obliga a contratar sólo miembros del sindicato, de acuerdo con el listado del personal mínimo necesario para la producción que será de 22 elementos. A su vez el sindicato acepta autorizar como miembros de paso a técnicos nacionales o extranjeros cuando el sindicato no pueda prestar el servicio correspondiente.
- El sindicato designará a un delegado para cada película cuya función principal es vigilar el cumplimiento de lo pactado.
- La empresa solicitará un médico al sindicato durante la preparación, rodaje y entrega del equipo, proporcionando además un botiquín de primeros auxilios y medicinas.
- La empresa se obliga a pagar puntualmente los sueldos semanales cada viernes dentro de las horas de rodaje.
- La empresa debe entregar al delegado las cuotas y las prestaciones correspondientes.
- La empresa se compromete con el sindicato a descontar de los sueldos de los trabajadores las cuotas sindicales, estatutarias, ordinarias, extraordinarias que el sindicato acuerde con sus agremiados.
- La empresa y el sindicato contratarán bajo el sistema de 48 horas semanales para los trabajos de construcción y 62 horas semanales para el grupo de rodaje.
- Las jornadas pueden ser diurnas, de 11 horas y nocturna, de 9 horas, con interrupción de una hora para comer o cenar. Los sábados serán de las 8 a las 3pm. En caso de que se requiera recorrer el llamado, se puede hacer arreglos con el delegado sindical.

- Los trabajadores gozarán de un mínimo de 11 horas de descanso entre una jornada y otra. Cuando por necesidades de rodaje, los trabajadores se vean precisados a laborar o viajar durante los días de descanso obligatorio, se les pagarán horas extras.
- Para los trabajos en el Estudio, la empresa está obligada a proporcionar a los trabajadores un alimento o una cantidad determinada, la cual será acordada entre la empresa y el sindicato al momento de la contratación. Para los trabajos en locación, la empresa tendrá que proporcionar habitación, transportación, lavandería y alimentación o su equivalente en moneda nacional.
- Se deberá cumplir con el pago de todas u cada una de las prestaciones sociales, sindicales y aquellas que marca la Ley Federal del Trabajo, como son: cuota fija por película para gastos administrativos, fondo de retiro, gastos educacionales, Seguro Social, Infonavit y SAR.
- En promedio, por cada peso que se le paga al trabajador hay que agregar entre 14 y 18 centavos para cubrir los conceptos indicados en el punto anterior.²⁷

El staff técnico no puede ser contratado para trabajar en películas o series de televisión si el contrato con cualquiera de los dos sindicatos de la industria no ha sido firmado. Una vez que haya tomado la decisión de trabajar con el STIC o el STPC, tenga en mente que ambas partes (productores-sindicatos), para filmar en nuestro país, el siguiente paso será negociar con proveedores de servicios. La contratación de personal y la renta de equipo dependerá del tamaño del proyecto y de la capacidad de negociación de los representantes de la producción.

A pesar de que ahora los sindicatos ya no significan tantos problemas para realizar una película, si existe un trámite de negociación en el cual hay que entrarle como productor, lo que lleva meses de trabajo.²⁸ Para el cineasta Sergio Olhovich, tanto el STPC como el STIC requieren urgentemente de una reorganización interna que los impulse de nuevo a ser organizaciones modernas y a la altura de nuestro tiempo. Deben convertirse en auténticos sindicatos independientes, limpios y ser verdaderos representantes de los trabajadores técnicos, artistas e intelectuales del cine mexicano, que impulse el surgimiento de una industria nacional cinematográfica.²⁹

²⁷ Datos proporcionados por el STIC

²⁸ Leopoldo Laborde, realizador cinematográfico- "La producción del cine mexicano", Mesa redonda. II Encuentro de cine mexicano. Cineteca Nacional, 19 de marzo del 2002.

²⁹ Entrevista personal 15 de mayo del 2002.

4.5.3.- Comisión Nacional de Filmaciones - México (CONAFILM)

Creada en 1995, esta comisión cubre ya la necesidad imperiosa de ayudar a los productores y cineastas en general, nacionales y extranjeros, a la búsqueda de locaciones, servicios de producción, trámites de permisos de filmación ante sindicatos y entidades gubernamentales, importación y exportación temporal de equipos, alojamientos, servicios alimenticios y liga con comisiones locales en casi toda la República.

Esta comisión colabora de manera especial para la realización de producciones extranjeras en nuestro país. El servicio es gratuito, e incluso varios estados ofrecen todo tipo de facilidades con tal de atraer las filmaciones a su territorio. La derrama de dinero que arroja una película entre la población es considerable, especialmente si se trata de dólares.

Es importante destacar que cada producción genera miles de empleos para los ciudadanos, quienes además reciben capacitación y algunos se especializan en las diversas actividades del quehacer cinematográfico.

Finalmente, el prestigio que representa el rodaje de una película para fomentar el turismo en la región es otra razón poderosa para atraer filmaciones.

Estados como Durango, Morelos, Hidalgo, Tlaxcala y Veracruz tradicionalmente han sido escenarios para el rodaje de cientos de películas, tanto nacionales como extranjeras. Los desiertos, mares, montañas, volcanes, ríos lagos, selvas, llanos, manglares y nieves eternas, así como la riqueza cultural, étnica, histórica y artística de nuestras ciudades y pueblos permiten ofrecer locaciones muy atractivas para productores y directores de todo el mundo. Pocos países cuentan con pirámides, sitios arqueológicos, monumentos coloniales de tal magnitud, y con edificios y construcciones modernistas tan impresionantes como los que existen en México, razón por la cual, la función primordial de esta Comisión es la de promover todos estos recursos naturales con los que cuenta nuestro país, así como los recursos humanos de gente profesional en el ámbito de la producción audiovisual para la realización películas comerciales, series, documentales, entre otros en México y así generar divisas.

La Comisión Nacional de Filmaciones es una empresa filial de Imcine y trabaja con recursos federales que provienen de este Instituto, además tiene el apoyo de la Secretaría de Turismo.

Actualmente es miembro activo de la Asociación Internacional de Comisiones de Filmaciones (AFCI).

Servicios que proporciona.

*** Información de la infraestructura con la que cuenta la industria de cine y televisión.**

Equipos de Filmación de Cine y videos

Actores

Personal Técnico y Creativo

Compañías de Renta de Equipo

Sindicatos, Cooperativas y Asociaciones

Compañías de Producción

Compañías de Servicios

Instalaciones, etc.

*** Información y orientación para la búsqueda de locaciones en todo el país.**

Comisiones Estatales de Filmaciones

Contacto con los Gobiernos Federales y Estatales

Búsqueda de Locaciones

Banco de Imágenes de Locaciones

*** Información sobre aspectos legales.**

Legislación Mexicana

Acuerdos de Coproducción

Seguros

Leyes de Derecho de Autor

Procedimientos Aduanales

Permisos de Trabajo

Impuestos y Aspectos Fiscales

Procedimientos para obtener permisos del Gobierno, etc.

- **Servicio como enlace entre los departamentos del Gobierno Federal, de los Gobiernos Estatales y las Compañías de Producción.**

*Asesoría en procedimientos para cualquier permiso

***Ayuda para obtener dichos permisos**

Hay que resaltar que lo único que la Comisión Nacional de Filmaciones - México solicita de los productores nacionales y extranjeros, a cambio de todos los servicios que ofrece es:

* Crédito en pantalla para la Comisión Nacional de Filmaciones - México, así como para las comisiones Estatales de Filmaciones que hayan participado en el proyecto.

* Al finalizar la producción donar una copia en video del trabajo realizado (cortometraje, video, comercial, detrás de las cámaras, documental, etc.); una lista del personal Técnico, Creativo y de Producción; Fotografías y material publicitario de la producción.

* La Comisión pone a su servicio una base de datos veraz y confiable, por lo cual solicita la información del total de la derrama económica generada en nuestro país y de ser posible en rubros de hospedaje, alimentación, etc., así como por Estados, donde se llevó a cabo la realización de la producción.

* Contar con un Banco de Imágenes actualizado es por demás importante para cualquier productor, por lo mismo solicitamos que cuando se lleve a efecto un levantamiento de imágenes, se done una copia a la Comisión. Esto redundará en su propio beneficio.

Capítulo 5

La mirada del espectador

<i>La crítica es...</i>	<i>una extensión por escrito de la película...</i>	<i>Gustavo García*</i>
	<i>un trabajo paralelo de enfrentamiento...</i>	<i>José Felipe Coria**</i>
	<i>desde reseñistas hasta lectores...</i>	<i>Rafael Aviña***</i>
	<i>una respuesta al cine...</i>	<i>Carlos Bonfil****</i>
	<i>una reflexión sobre el cine...</i>	<i>Tomás Pérez Turrent*****</i>
	<i>un juego muy amargo...</i>	<i>Felipe Cazals*****</i>
	<i>no existe...</i>	<i>Jorge Ayala Blanco*****</i>

5.1: Críticos.

El cine, llamado el arte del siglo XX, en cien años de existencia y desde sus orígenes, ha despertado gran interés por comprenderlo, por gozarlo, por analizarlo. Se puede decir que para ello hay tantas ópticas como espectadores, tantos análisis como métodos.

Una de las formas de abordar al fenómeno cinematográfico es la crítica. Intentar su estudio entraña una dificultad parecida a la del análisis del cine: no existe un método único para crítica cinematográfica porque esta es un ejercicio que implica necesariamente la puesta en práctica de la subjetividad que se define, evidentemente, por la formación intelectual y profesional de quien escribe, es fruto de su entorno y de su circunstancia personal. De hecho, puede decirse que el crítico es un espectador que maneja información privilegiada y la dirige a cierto público.

* Crítico e investigador de cine. Conduce "la Cartelera", programa semanal de canal 11. Colabora con críticas de cine en varios medios impresos como Letras libres, y en varios espacios radiofónicos. Entrevista personal, 7 de marzo del 2002.

** Crítico, investigador de cine y profesor del CUEC, escribe críticas cinematográficas para el diario El financiero. Entrevista personal 13 de Marzo del 2002.

*** Crítico e investigador cinematográfico. Colabora en el diario Reforma. Entrevista personal 7 de Junio del 2002.

**** Crítico de cine del diario "La Jornada". Entrevista personal. 27 de marzo 2002.

***** Crítico del diario Universal y guionista de cine. Entrevista personal 9 de marzo del 2002

Realizador cinematográfico. Algunos de sus largometrajes son: *Canoa*, 1975, *El apando* 1976 y *Las poquianchis* 1977, *Su alteza Serenísima* 2000. Reforma 31 de marzo del 2000. sección Gente.

***** Crítico, investigador de cine y profesor del CUEC. Entrevista personal 3 de abril del 2002.

Carlos Bonfil, concibe a la crítica como el ejercicio diario de un cinéfilo. "Yo cinéfilo me comunico con otro cinéfilo también, es decir, si se parte de que vas a escribir para todo el público, es tan demagógico como el artista que quiere llegar al mayor número de eventos posibles... El trabajo de un buen crítico es una inestimable colaboración para el progreso del arte, y un servicio fundamental a la opinión pública."²

La labor del crítico es, primordialmente, la de consejero o asesor del espectador porque la función del crítico es sencillamente juzgar, sacando a la luz cuanto de bueno y malo tenga la obra criticada. Pero al mismo tiempo que asesor, el crítico es representante del público. Es un espectador de excepción que procura presenciar lo antes posible la proyección del film para poder informar de su calidad a los demás posibles espectadores.

Aunque en idioma español se denomina crítico de cine a todo el que escribe reseñas, tanto en la prensa diaria como en las revistas periódicas, de las películas que se estrenan, hay una distinción en esta labor que el idioma inglés puntualiza bajo las denominaciones de 'critic' y 'reviewer'.

Un 'reviewer' (comentarista o reseñista) es sencillamente, el que escribe ensayos de naturaleza crítica para alguna publicación a fin de orientar a los lectores, proporcionándoles su criterio personal para seleccionar un entretenimiento que valga la pena. Se limita a relatar sus propias reacciones entre las películas, intentando ser lo más justo y objetivo posible a la luz de unas razonables normas de calidad, aunque naturalmente determinado por sus propios gustos.

El crítico es el guardián de la conciencia artística. Si el comentarista se dirige al público, el crítico entabla diálogo con el realizador y sus colaboradores. En su papel de erudito observador del séptimo arte, evalúa las producciones cinematográficas y dirige su ponderada opinión a estimular la calidad y evitar el desacierto. Su responsabilidad fundamental es hacia el arte y el progreso. En cierto modo enjuicia las películas con base de lo que él hubiera hecho en el puesto del realizador.³

² Carlos Bonfil, Loc. Cit.

³ DEL POZO Mariano, El Cine y su crítica. Universidad de Navarra, S.A. Pamplona – España 1970 pp. 15.

Estas dos modalidades de opinión respecto al cine suelen ir condicionadas por el carácter de las publicaciones en las que aparecen. El trabajo del comentarista es típico de la prensa diaria, mientras que el crítico suele trabajar también en revistas semanales o mensuales, y concretamente en las dedicadas en especial al arte cinematográfico. Inclusive en nuestro país es común actualmente encontrar a un crítico trabajando no sólo en prensa sino también en la radio y en la televisión, como Gustavo García, por mencionar alguno, que además de conducir un programa radiofónico dedicado al cine, también colabora en varios medios impresos y en algunos programas de televisión dando su punto de vista sobre algunas películas como en el programa *La Cartelera* de canal 11. Esta diferencia viene condicionada también porque en la prensa diaria se necesita sólo una reseña rápida para orientación al lector, mientras que en los semanarios y revistas especializadas se suele hacer un estudio más profundo y detallado de los filmes.

Antecedentes de la crítica en México.

En las primeras décadas del cine mexicano, la crítica se caracterizó por ser notas informativas y de estilo descriptivo que aparecían en los diarios. Estos documentos plagados de comentarios y noticias sobre aspectos del cine mexicano, son la memoria y fuente más importante sobre los inicios y la etapa del desarrollo del cine mexicano que se tiene.

Durante los años 20 no sólo eran periodistas y comentaristas que escribían sobre cine, sino que también algunos de los escritores más destacados del país se añadieron a esta labor. "Por su parte la crítica evoluciona de ser puramente informativa a una que sería imaginativa y literaria, incluso se puede decir que en las décadas de 1930, 1940 y 1950 la crítica cinematográfica estuvo en gran medida representada por intelectuales y escritores".⁴

Fue durante la década de 1960 cuando se marcó un cambio definitivo en la crítica cinematográfica. La influencia del análisis que cuestionaba ciertas realidades, así como la legitimidad del estudio del cine mexicano como disciplina académica dio como resultado una crítica profesional que no sólo comentara sobre la actividad cinematográfica, sino ofreciera un análisis de autor. En esos años se reúne un notable grupo de intelectuales y fundan una revista

⁴ GARCÍA Gustavo y Marciel R. David.- *El cine Mexicano a través de la crítica*. Dirección General de Cinematografía UNAM / Imcine / Universidad Autónoma de Cd. Juárez, Septiembre del 2001, página 12.

titulada *Nuevo Cine mexicano*, Carlos Monsiváis contribuye con ensayos que ubican al cine mexicano en su contexto social, cultural y político. Emilio García Riera empieza sistemáticamente a documentar el desarrollo del cine nacional. Su esfuerzo daría fruto a la obra pionera de varios tomos: *Historia documental del cine mexicano*. Jorge Ayala Blanco publica un estudio clásico *La Aventura del cine mexicano*, subsecuentemente en diversos trabajos enfoca el tema de la ideología, las tendencias y las características del cine mexicano en toda su historia, hasta nuestros días.⁵

Al distanciarse estos críticos forman las primeras dos escuelas de crítica de cine mexicano. Desde sus inicios hasta la fecha, sus diferencias son agudas tanto en estudio como en contenido de sus críticas, al grado de que con el tiempo se engendró una fuerte rivalidad y hasta una relación antagonica entre los dos grupos.

Durante los años setenta, aparecen otras revistas de crítica de cine mexicano como *Primer plano*. La de más trascendencia fue la publicada por el Fondo de Cultura Económica, con el nombre *Otro cine*. Por su parte, los suplementos culturales de varios periódicos y revistas aportan críticas cinematográficas, reseñas y notas importantes sobre lo que ocurre con el cine nacional. El más influyente en esa época fue el suplemento de la revista *¡Siempre!*, "México en la cultura", coordinado por Carlos Monsiváis.

Otro hecho que ayudó a fomentar la crítica fue el desarrollo del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) de la UNAM, en el cual se empezaron a dictar cursos y conferencias sobre la crítica cinematográfica.

En diversas carreras en la UNAM y la Universidad Iberoamericana se empiezan a ofrecer cursos sobre cine en disciplinas como sociología, ciencias políticas, periodismo y comunicación; incluso varios críticos en la actualidad son de esas primeras generaciones de alumnos universitarios como: Gustavo García, Andrés de Luna, Leonardo García Tsao, Rafael Aviña.

⁵ Idem, página 13.

Publicaciones especializadas.

Durante los años ochenta hubo mucha actividad y desarrollo de la crítica ante todo por los miembros de los dos grupos: el de Emilio García Riera y el de Jorge Ayala Blanco. Del primero fundan la revista *Dicine*, publicación bimestral, que tuvo una larga trayectoria de artículos de fondo, reseñas de estrenos, entrevistas y crónicas de festivales y eventos que se leen en sus casi 100 números. *Dicine* apoya y se mantiene cerca del cine estatal, sus artículos son breves, incluye entrevistas con los realizadores mexicanos y extranjeros y logra sobrevivir por varios años.

Con diferente propuesta surge, también durante esos años la revista especializada *Intolerancia*, que se caracterizó por números temáticos, artículos más extensos de método e interpretación independiente.

Otro acontecimiento de trascendencia es la fundación del Centro de Investigaciones Cinematográficas de Guadalajara por Emilio García Riera y otros investigadores. Se establece un programa de investigación y publicaciones sobre diversos aspectos del cine mexicano.

Durante los años noventa apareció otra revista especializada en cine donde abordaba críticas sobre la cinematografía nacional e internacional: *Nitrato de Plata* fundada por José María Espinaza. Paralelamente a este suceso se observó un notable 'boom' de estudio y crítica de cine mexicano en libros, revistas, notas, reseñas y entrevistas con miembros del cine del mundo y del cine mexicano.⁶

Con referencia a la crítica publicada en periódicos, el también guionista Tomás Pérez Turrent comenta: "En México se ha ganado mucho en los últimos años, desde que la crítica empezó a ser aceptada en los diarios, porque anteriormente sólo se hacía la crítica de cine en suplementos culturales y al principio, unos años antes solamente en un suplemento cultural que se llamó *México en la cultura* que dirigía Fernando Benítez, pero el que se hayan abierto las páginas de los diarios, fue en verdad un gran adelanto."⁷

⁶ Ibid. Página 14.

⁷ Tomás Pérez Turrent. Loc. Cit.

Actualmente, en la prensa mexicana, podemos encontrar de manera continua un gran número de notas, artículos, reseñas y entrevistas a personalidades del cine, sin embargo un análisis o estudio profundo de alguna película o acontecimientos en torno a la cinematografía tanto mundial como nacional no es muy común encontrarlo; sólo en ciertos espacios, que reservan algunos diarios y revistas para este fin y en los cuales intervienen críticos e investigadores que cargan a cuestas una larga trayectoria y un prestigio, como Jorge Ayala Blanco, Tomás Pérez Turrent, Nelson Carro, Emilio García Riera, Gustavo García, entre otros.

La profesionalización

La mayoría de las personas que escriben actualmente crítica cinematográfica no cuentan con una formación especializada y delimitada que les permita ejercer el oficio bajo parámetros previamente establecidos. Su formación profesional es un interesante indicativo de ello: Nelson Carro y Ayala Blanco son ingenieros químicos, Tomás Pérez Turrent y José Felipe Coria son cineastas formados, el primero en el extranjero y el segundo en el CUEC, Andrés de Luna es sociólogo y Rafael Aviña así como Gustavo García son egresados de escuelas de Ciencias de la Comunicación, por mencionar algunos.

Lo anterior permite establecer una interrogante fundamental ¿cuál es la formación profesional que debe tener un crítico?

Existen ciertos elementos que los críticos comparten como la convención que significa la escritura y sus reglas así como el conocimiento de métodos para escribir ensayos y artículos de opinión. Después el manejo de la cultura cinematográfica (historia, lenguaje filmico y terminología especializada, estudio de corrientes, géneros, filmografía de directores y actores, así como la más ardua tibia cinematográfica). Posteriormente viene el manejo de cualquier otro elemento cultural y complementario que el crítico tenga a la mano.

De igual manera existen ciertos parámetros para definir las características que distinguen a la crítica de cine de textos afines a ella, si partimos de la idea de que la crítica de cine es un texto que expone, sustenta y argumenta el punto de vista de un autor sobre determinada obra filmica. Sin embargo, desde sus inicios, la crítica de cine ha presentado un problema de definición y especialización tal y como lo argumentan algunos críticos entrevistados para el presente escrito.

Cuando menos en nuestro país, no existe una escuela que forme a un crítico de cine. Sin embargo, éste sabe dónde puede formarse: los cine-clubes (durante años la principal escuela no sólo en México, sino en países como Francia, donde la cinemateca cobró la sustancial importancia para la formación de la crítica contemporánea), los cines de segunda o tercera corrida (extintos actualmente), la lectura y revisión de literatura especializada que hasta hace un par de décadas era prácticamente inexistente y en la que se propicia, ante todo, una interacción entre críticos.

Si la formación profesional en estos especialistas es aparentemente incompatible con el ejercicio de la crítica, ello no es un impedimento para practicarla, sino una manera de enriquecer sus visiones sobre el cine.

Sin embargo a pesar de que la mayoría de los críticos coinciden en que no hay una formación académica específica para un crítico, es indudable que actualmente existe dentro del campo del periodismo un número de personas especializadas para abordar el estudio del cine, aunque, señala Rafael Aviña, es totalmente reducido. "Tu puedes hablar de 5 personas especializadas en este país y es una desgracia que así sea, pero así es; incluso uno quisiera que hubiera una nueva generación de críticos, es importante, pero de pronto no hay como un interés en revisar lo anterior. Yo no digo que lo anterior sea mejor o no, pero es importante porque es la base. Cómo puedes hablar de una película como "Amores Perros" si no has visto *Los olvidados*, es un ejemplo muy elemental *De la calle* Tienes que hablar de *Nosotros los pobres*".

En general, el crítico de cine tiene como principales características el gusto por el cine, el conocimiento de las reglas de escritura y de la cultura cinematográfica.

Las aportaciones

Es innegable que la crítica mexicana ha hecho valiosas aportaciones para una mejor apreciación del cine mexicano. Dicha crítica como es de esperarse ha variado por épocas, perspectivas, método y propósito aún así es valioso e importante.

Tomás Pérez Turrent argumenta que la crítica cinematográfica aporta una reflexión sobre una película desde el punto de vista técnico, artístico y argumental, "los cineastas no tienen tiempo de reflexionar sobre lo que hacen y además a ver si se les quita lo vanidosos o lo ególatras".

Para Andrés de Luna lo que debe aportar la crítica cinematográfica es una lectura, una lectura razonable, inteligente, la cual no se da, debido a que se depende de muchos intereses de la mercadotecnia. "Se ha modificado gran parte la crítica, las lecturas son muy parciales, son muy superfluas, hay una cultura cinematográfica detrás de todo esto, sin embargo, todavía hay un grupo compacto que está ejerciendo esta crítica más inteligente, basada en un análisis serio."⁸

Por su parte, José Felipe Coria y Gustavo García creen que la crítica ha aportado muy poco y esto se ve reflejado en el número de publicaciones que se editan sobre el estudio del cine, debido a que los libros que hay sobre este arte, han aportado más que una memoria del cine nacional en donde se recuerda qué películas fueron y cuáles fueron las más significativas de todos los periodos, lo cual es demostrativa, pero demasiado escueta.

La falta de publicaciones nuevas y serias de revistas de cine ha provocado que en efecto, la crítica cinematográfica en México no sea muy reconocida, como sí lo es en Estados Unidos o en Francia. "El crítico está consciente de que su voz no va a pesar mucho, de que podrá decir 20 mil veces de que *Gotzila* es una película mala, eso no va a restarle ni siquiera 10 espectadores a la película porque la campaña publicitaria va a ahogar una por una cada una de tus palabras. El papel del crítico en nuestro país es muy distinto al de cualquier otra nación del mundo. En Francia son unas estrellas los críticos, En Estados Unidos los críticos del 'Newyork Times' o del 'News Week' es estar en los cuernos de la Luna porque hacen temblar a

⁸ Andrés de Luna Crítico de cine de la Revista *¡Por fin!* Suplemento semanal del El Universal. Entrevista personal, 14 de marzo del 2002.

Hollywood, ya que tiembla ante la reseña de estos críticos, si el 'News Week' dice que cierta película es una cochinateda, es una catástrofe para Hollywood. Acá les valemos, en fin..."⁹

El papel de la crítica sobre todo el papel de la crítica periodística es fundamentalmente jugar un papel de intermediario entre la película y el espectador, es la principal función. Es un intermediario que no es necesariamente imprescindible, pero que puede ser útil, útil en muchos sentidos al espectador, Nelson Carro, por su parte, no cree que la función de la crítica sea llevar gente a las salas, más bien está seguro de que esa es una idea totalmente equivocada, pero lo que sí puede hacer la crítica es ayudar a la comprensión o difusión de las películas.

¿Se vive de la crítica?

Aunque actualmente hay una gran proliferación de personas que escriben sobre cine, si el crítico, es un crítico especializado puede tener bastantes oportunidades de trabajo tanto en los medios de comunicación, como en la investigación y la docencia. Sin embargo para Rafael Aviña generalmente la crítica está muy desprestigiada, porque es como hablar de un escritor de tercera. "Al crítico de cine se le ve así, o como un cineasta frustrado, un escritor que no puede hablar con metáforas porque el cine no es de metáforas es de imágenes; que de alguna manera estas imágenes te pueden crear una metáfora, lo mismo tiene que hacer el crítico de cine, tu tienes que trabajar con elementos intangibles y hacerlos tangibles, un crítico no te ilumina o te explica, eso es algo ya pasado de moda o creo que el crítico precisamente lo que debe hacer es motivarte a ver la película, que con la crítica te emociones y te motives a ir a ver una película, si eso no logras al leerlo o al escucharlo en la radio o al verlo en la Tv, el trabajo de ese crítico no funciona, no sirve para nada."

Para muchos críticos que tienen una trayectoria y un prestigio, vivir de escribir sobre cine ha sido resultado de su entorno cotidiano, además de redituable, debido a que por un lado existen muy pocas personas que en realidad se dedican a la investigación y al estudio de este medio de comunicación y por otro a que lamentablemente no existe una escuela que forme a un crítico, lo que conlleva a la falta de profesionalización y a la formación de nuevos cuadros de investigadores y estudiosos de la materia.

⁹ Carlos Bonfil. Loc. Cit.

La práctica del oficio de crítico cinematográfico, en nuestro país es por un lado efímera y temporal si consideramos la crítica de cine como un género periodístico. Sólo vale el día de hoy y la crítica de cine no podrá abordar de la misma manera el día de mañana determinado filme, porque responde cien por cien a los parámetros culturales, estéticos y sociales de determinada época; el cine, es como su crítica, evidentemente reflejo de una época, documenta la realidad en determinado momento y en determinada circunstancia.

El crítico ante nuestro cine tiene la obligación de cuestionarlo, hacerle preguntas al cine mexicano. A sacudir en la medida de lo posible las certidumbres que algunos cineastas los quieren sacudir en el propio público y aportar a través del mismo trabajo los modelos o las alternativas que el cine mexicano pueda seguir para mejorar para tener un lenguaje mucho más estimulante. Definitivamente un crítico no puede dar lecciones, pero si puede compartir el gusto que tiene por un proyecto como el de *Amores perros* o *Bajo California*, por ejemplo. Al fin y al cabo un crítico es también una especie de intermediario entre el cine y el espectador.

“Los críticos son una especie de intermediario, el crítico es finalmente un espectador, de alguna manera privilegiado y especializado, entonces como cualquier espectador ve la película, la disfruta, la padece, y entonces lo que hace es pues tratar de analizar de alguna manera, de buscar algunos elementos o algunas herramientas que sirvan justamente para compartir su visión con los lectores”,¹⁰

¹⁰ Nelson Carro, entrevista personal 11 de abril del 2002.

5.2. - Público

No sin altibajos, el cine llegó para quedarse a nuestro país en 1896. Los espacios de exhibición fueron cambiando: improvisados salones, jacalones, carpas e incluso paredes de edificios, cedieron el paso, a partir del segundo tercio del siglo, a las salas monumentales, los cines de barrio y los autocinemas. El crecimiento del público de cine se dio a la par de la expansión de la ciudad de México y la llegada masiva de migrantes de provincia. El auge fue impulsado también por el uso diversificado del espacio urbano y las estructuras barriales que enmarcaban el creciente consumo de películas en sus salas de exhibición. En estos años, acudir al cine formaba parte de un abanico de prácticas en las que se desenvolvía la intensa vida pública de la urbe en calles, plazas, cafés, restaurantes, carpas, circos, cantinas, cabarets, teatros, cines y salones de baile.

Las salas individuales en los pueblos y pequeñas ciudades desaparecieron y ahora 85 por ciento de la población no asiste al cine desde hace ya varios años. Tres son las razones; primero: porque simplemente no hay salas de cine ni en los pueblos del país ni en los barrios populares de las ciudades; segundo: porque para la mayoría de las personas, los precios de taquilla de esos cines no están al alcance de sus bolsillos; la tercera razón es de índole social: ninguna familia de escasos recursos financieros se atrevería a entrar a una sala cinematográfica de "gente bien". A lo mejor ni los dejan entrar... Esta gente ha cambiado el cine por la televisión. Precisamente el público natural para las películas mexicanas.¹¹

Cuando a mediados de siglo llegó la televisión a los hogares, dando lugar al inicio de la recomposición de los circuitos audiovisuales, se presentó una de las crisis más significativas de la exhibición cinematográfica a nivel mundial, que se dejó sentir en la ciudad de México. Los capitalinos se recluyeron de manera paulatina en sus casas, presas de un entretenimiento que se ofrecía a domicilio.¹²

¹¹ Enrique E. Sánchez Ruiz: Profesor e investigador de la Universidad de Guadalajara, Revista mexicana de comunicación No. 72, Nov- Dic. 2001.

¹² *Ibid.*.

Las salas de cine no murieron, sino que resurgieron con nuevos bríos. De 1995 a 1999 el número de salas casi se triplicó (de 211 ascendieron a 591),² y los espectadores pasaron de 28 millones a 46,830,000, según datos de la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica y del Videograma (Canacine). Este proceso ocurrió también a nivel nacional, ya que en el mismo período los espectadores pasaron de 62 a 130 millones (cifra aún inferior a la de 1990), según registra la Canacine.

Espectadores en la república mexicana y en la zona metropolitana de la ciudad de México.

Año	República mexicana	Zona Metropolitana Cd. México
1990	197 millones	54 millones
1991	170 millones	44 millones
1992	134 millones	37 millones
1993	103 millones	31 millones
1994	82 millones	30 millones
1995	62 millones	28 millones
1996	80.4 millones	34 millones
1997	95 millones	41 millones
1998	104 millones	46 millones
1999	130 millones	46.8 millones

Fuente: Canacine

Ante los registros que ha venido realizando la CANACINE, con respecto a los espectadores de cine, según los cuales la costumbre de asistir al cine, en estos últimos años, ante el comienzo de una nueva era, ha venido decreciendo entre la población, no sólo de la ciudad capital sino también de diversas ciudades de provincia. Sólo basta con observar los datos que arroja con respecto a la asistencia del público a las salas cinematográficas y a las recaudaciones que se han tenido, a lo largo de éstos tres últimos años

Año	Recaudación Mexicanas	Espectadores Mexicanas	Recaudación Extranjeras	Espectadores Extranjeras	Total Recaudación	Total Espectadores
2000	167,267,497	167,267,497	6,075,625	1,181,769,459	42,099,757	1,349,036,955
2001	158,543,711	5,669,695	1,456,254,723	50,087,134	1,614,798,434	55,756,829
2002	182,603,435	6,068,788	1,647,838,377	53,211,001	1,830,441,812	59,279,789

Datos: Distrito Federal y Área Metropolitana
Fuente: Canacine

A partir de los datos de exhibición, que se han arrojado actualmente, se conoce cómo en México evolucionan las preferencias en el consumo de cine. Si antes el público mexicano gustaba de las películas de Hollywood, parece que ahora le encantan. Desde luego que hay diferencias en lo que la gente ve de la cinematografía; en esto influyen diversos factores: nivel socioeconómico, edad, educación, ubicación geográfica, etcétera.

Si observamos los datos arrojados por algunos estudios de públicos cinematográficos, Al parecer, en los últimos años la demanda por ver cine se ha acomodado a lo que ofrecen las pantallas cinematográficas, en particular en términos de las películas que la gente prefiere y las que efectivamente ve; pues no hay de dónde escoger más lo que existe en cartelera comercial, claro si hablamos de un público que solo pretende entretenerse, porque también existen otros circuitos de exhibición para el público que busca algo más que una simple distracción.

Películas que al público cinematográfico le gusta ver más.

Categoría	Porcentaje
Acción	56%
Suspense	31%
Comedia	30%
Ciencia-ficción	29%
Terror	27%
Infantiles	20%
Drama	18%

Películas mexicanas	16%
Películas extranjeras	16%
Históricas	13%
Musicales	7%
Eróticas / Adultos	2%
Otras	3%
Ninguna en particular	1%

No suman 100 por ciento porque se aceptaron varias respuestas

DATOS: Encuesta sobre Consumo Cultural y Medios de Comunicación, Reforma, 10 de abril del 2000

Sin embargo, prácticamente en los datos expuestos, un amplio sector expresó su interés por ver tanto cine extranjero como mexicano. Una minoría, entre una décima y una quinta parte, prefería la cinematografía nacional. En este sentido, Néstor García Canclini argumenta, en su análisis sobre los nuevos espectadores: "Podemos suponer que las preferencias mayoritarias por las películas estadounidenses y el dominio abrumador de ídolos de esta nacionalidad revelados por la encuesta (Kevin Costner, Arnold Schwarzeneger, Tom Cruise, Sylvester Stallone, Mel Gibson, etcétera) están determinados por ese sesgo en la oferta y la falta de películas de otras nacionalidades."¹³

Un dato interesante, durante el año 2001, 12 películas mexicanas lograron, el 14% del Box-Office (que es número de espectadores e ingreso en taquilla a nivel nacional). En esos meses entraron a las salas 110 millones de espectadores, 20 millones lo hicieron para ver cine mexicano. Cuestión insólita que no se había dado desde la época donde se producían más de 100 películas al año, y que además es imposible que lo logren otras cinematografías, sin contar con la norteamericana; por ejemplo, en España producen entre 70 y 80 películas por año, y logran un 16% del Box- Office. En Francia producen 160 cintas por año que consiguen el 36% de la taquilla total. Las cifras muestran que el interés y el gusto por el cine mexicano es un hecho que ahora ha venido menguando; basta observar los datos arrojados por Canacine.

¹³ Néstor García Canclini, "Notas para posibles conclusiones", en N. García Canclini (coord.), Los nuevos espectadores. Cine, televisión y video en México, pp. 331-332.

Películas mexicanas más taquilleras

2002

Película	Ingreso	Espectadores
El crimen del padre amaro	63,441,063	2,083,241
Amar te duele	34,111,698	1,098,343
la habitacion azul	28,792,382	973,424
El tigre de santa julia	27,207,783	915,768
Vivir mata	15,728,287	510,161

2001

Película	Ingreso	Espectadores
Y tu mama también	41,571,669	1,441,884
El segundo aire	26,500,919	913,013
perfume de violetas. nadie te oye	19,513,426	692,017
De la calle	15,025,556	549,524
El espinazo del diablo	14,600,491	507,215

2000

Película	Ingreso	Espectadores
Amores perros	46,350,768	1,718,685
Todo el poder	29,560,361	1,017,708
La segunda noche	27,216,811	1,083,365
La ley de herodes	19,608,253	698,399
Por la libre	19,125,782	668,522
Crónica de un desayuno	6,773,053	234,066

Datos en la ciudad de México. Ingresos en pesos
Fuente: Canacine

En este sentido, de acuerdo con la novena encuesta anual de Consumo Cultural y Medios, publicada por Reforma en abril del 2003, Entre el cine de otros países, incluyendo el que actualmente se realiza en México, y el de la época dorada, los entrevistados tuvieron una opinión más favorable sobre los filmes mexicanos de esos años. Según los resultados, el 85 por ciento así lo expresó.

El segundo lugar en opiniones favorables lo ocupó el cine de Estados Unidos, con un 71 por ciento de respuestas y, en un tercer sitio, se coloca el cine mexicano contemporáneo, con un 67%.

Aun así, el 72 por ciento expresó que el cine nacional ha mejorado en los últimos cinco años; en cambio, el 21% cree que ha empeorado.

La encuesta registró un ligero incremento en la proporción de personas que asisten al cine; mientras que en el 2002, el 65 por ciento acudía a las salas con alguna frecuencia, ahora el 70 por ciento explica que lo hace, sólo el 30 por ciento se declara totalmente 'anticinéfilo'. "La gran mayoría de los espectadores prefiere asistir a la exhibición de cintas de Estados Unidos o de Europa y, en cambio, muestra una baja disposición a ver películas realizadas en nuestro país".¹⁴

A sí mismo, datos proporcionados por Canacine arrojan que, en nuestro país, la mayor cantidad de gente que acude al cine son jóvenes estudiantes, de entre 21 y 25 años de edad, solteros, con escolaridad media superior, o profesionistas. Además señala que quienes acuden a las salas, por lo menos una vez a la semana, son los de la clase alta, y por supuesto, los que menos van al cine, de la clase baja. Y esto se debe, en mayor parte, a la nueva estructura de las salas cinematográficas donde el precio para ver una película es alto, debido a las "sofisticadas" instalaciones que además de contar con las últimas tecnologías de exhibición, ofrecen una oferta de películas en un solo lugar y en un recinto cómodo.

En ese sentido, según algunos estudios, ir al cine no es casi nunca un acto individual ante un film, sino una compleja interacción social, un paseo con amigos, familiares o la pareja, con rituales, que requieren condiciones físicas y comunicacionales placenteras.¹⁵

¹⁴ HUIJARA, Leticia, *Encuesta: Añoran el viejo cine mexicano*, en Reforma 4 de Abril del 2003, Sección Cultural.

¹⁵ AGUIRRE Sotelo Sandra y Saavedra Michel, Jesús, *El cine mexicano: La visión del espectador*, Tesis Universidad Iberoamericana de León, León Guanajuato 1999.

Para poder clasificar a los espectadores de cine, es útil tomar en cuenta los factores reconocidos en la sociología de la cultura como organizadores de los consumos artísticos. Las investigaciones efectuadas en México, y en otros países sobre públicos de arte demuestran que la frecuencia de visita a centros culturales, la intensidad de la vinculación con las artes más reconocidas y la capacidad de apropiarse de más significados en las obras, aumentan a medida que se hace de nivel económico y educativo.

No obstante, se encontró que incluso dentro de un grupo "cultivado", los aspectos recreativos y comerciales tienen un gran peso, sobre todo si se compara con ese público especializado que es el de los críticos. Aún para quienes encuentran placer en observar las problemáticas sociales o personales que exponen algunas películas, la simple observación indica que ir al cine es importante también como oportunidad de interacción y diálogo con amigos, para comer palomitas, relajarse y divertirse.

La posibilidad del espectador para asistir al cine tiene relación directa con determinadas condiciones familiares: dadas las dimensiones de la ciudad y los tiempos de traslado, asistir a espectáculos supone disponer de varias horas libres y posibilidades de delegar el cuidado de los hijos en caso de haberlos.

De acuerdo con estos estudios, al parecer, las posibilidades de acudir al cine son mayores para los hombres y mujeres entre los 20 y 40 años de edad, sin descendencia o con hijos mayores. No parece indispensable poseer un automóvil, pues la distribución de las salas en las que se exhiben las cintas, permite llegar a ellas fácilmente por medio de transporte público.

Los públicos asistentes son diversos según las salas cinematográficas; su variedad se define por la zona en la que se ubican y por sus características.

Aunque suene paradójico, los datos hablan por sí solos, es indudable que en los últimos años el gusto por acudir al cine ha incrementado, ante una oferta de salas cinematográficas que proliferan por toda la ciudad y ante una oferta masiva de cine norteamericano que asfixia irremediablemente a la poca producción de cine nacional, a pesar de que las recaudaciones monetarias para el cine mexicano son muy bajas.

En la ciudad de México hay muy buena oferta cultural muy variada que va creando estímulos para el público de la televisión, para el público del cine y una especie de exigencia que va gestándose poco a poco.

De acuerdo con Tomás Pérez Turrent, la invasión absolutamente masiva y sin compasión de las películas "gringas" ha moldeado los gustos del público. "El cine mexicano está de todas maneras mejor protegido en México, nada más que no sale de México"¹⁶. Las pocas películas que han ganado dinero son distribuidas por compañías americanas, ya que éstas tienen la infraestructura, las vías y los canales para promocionarlas y exhibirlas, de esta manera le dan cabida al cine mexicano y a la industria y siguen siendo los amos.

La mayoría de los estudios que se han realizado sobre el consumo de cine nacional, han concluido en que "el cine mexicano se ha convertido en un fenómeno que enfrenta el dominio casi unánime de Hollywood y la explotación de un público cautivo, donde también se vive el declive del enfoque culturalista ante las películas, en favor de la idolatría del espectáculo".¹⁷

Sin embargo, son muy pocas las investigaciones que aportan un análisis sustancial sobre los gustos y preferencias del público, con respecto al cine mexicano en particular y sus respectivas causas, cuestión desde luego que no es tan fácil explorar, debido a la complejidad de esa enorme masa polifacética e incierta que es el público.

El público mexicano, comenta el crítico de cine, Carlos Bonfil tiene por lo general una cultura televisiva, pero con todo, no se trata de saber hasta que punto está preparado culturalmente, sino hasta que punto está o deja de estar condicionado para ver cierto tipo de cine. "Lo que sucede es que el público mexicano está teniendo un mayor número de estímulos por parte del cine extranjero que nos llega, por parte de la televisión, donde ve series por cable que no tienen nada que ver con los temas que aborda el cine mexicano. Las temáticas son otras, por eso no logra atrapar al espectador".¹⁸

A pesar de todos los esfuerzos que realizan quienes hacen cine en México, no se ha logrado formar un público al que le importe la existencia de un cine nacional. A ese público se le ha

¹⁶ Entrevista personal. 9 de marzo del 2002.

¹⁷ Encuesta / Cine y Video: Percepciones filmicas y liturgias domésticas. Reforma, 12 de marzo de 1999. Sección Cultural

mantenido en la ignorancia de los problemas que hace tan difícil realizar un buen cine en nuestro país, y del esfuerzo enorme que hay atrás de cada película mexicana importante. "A ese público habría que hacerle ver, por todos los medios posibles, que las buenas películas mexicanas (que no son pocas, aunque la mayoría de los mexicanos las conozca sólo de oídas) son buenas a pesar de muchísimos obstáculos, a pesar del desamparo de las instituciones, crítica, productores, exhibidores... Tal vez así se interesaría en conocerlo y, al conocerlo, estoy segura, acabaría por amarlo".¹⁸

El cine es un poderoso medio de comunicación masiva y, como tal, transmisor de ideología, por tanto, el país que acepta no poseer uno propio, entra a la dependencia ideológica que va de la mano de la dependencia económica. El espectador no es realmente libre de escoger sus programas, como se pretende, si el 75 u 80 %, cuando no el 100 % de las carteleras de la ciudad les ofrecen filmes de una sola procedencia.

¹⁸ Entrevista personal Entrevista personal. 9 de marzo del 2002.

¹⁹ HUIJARA, Leticia. Encuesta: Añoran el viejo cine mexicano, en Reforma 4 de Abril del 2003, Sección Cultural.

Conclusiones

Durante el 2000 y el 2001, el cine mexicano tuvo más presencia en carteleras comerciales del país y en otras partes del mundo, que durante años anteriores. En el extranjero, México es visto como un país protagónico de América Latina donde surgen nuevos cineastas, sin embargo, hacia adentro, en los terrenos de la actividad filmica nacional, existen problemas estructurales muy complejos donde sólo algunos sectores de la cinematografía se ven beneficiados.

El sector creativo, como bien lo expresaron sus voces, es el menos beneficiado de la cinematografía nacional, a pesar de contar con una buena camada de creadores y técnicos, conocedores del oficio cinematográfico; no obstante, se afianza, con mayor fuerza, a la odisea de filmar una película, a pesar de las pocas y casi nulas ganancias que genera el cine mexicano.

Por lo general en México, dado la poca producción de películas, y considerando que el tiempo promedio para levantar un proyecto cinematográfico es de tres a cuatro años, la mayoría de los creadores filmicos no viven del cine, es decir, necesitan de otra actividad que les genere ganancias monetarias y además les permita desarrollar los conocimientos y las técnicas filmicas. De ahí que cineastas nuevos y consagrados tengan la necesidad de emplearse en comerciales, campañas publicitarias, telenovelas y documentales para tener ingresos económicos que les permitan vivir holgadamente. Hacer cine en México, no es un negocio redituable.

Así mismo, el creador, en nuestro país, es por lo general el detonante de un proyecto filmico, él, es quien lo lleva a cabo a pesar de los obstáculos que se presenten, desde conseguir los recursos para financiar la película, hasta buscar los canales de distribución para exhibirla. Si se observan los créditos de las películas mexicanas que durante los dos últimos años de han exhibido comercialmente, en la mayoría de los casos, el realizador filmico aparece no sólo como director, sino también como guionista, editor, productor y hasta a veces como distribuidor. Esto, también trae como consecuencia que no se generen fuentes de empleo para otros creadores filmicos, ya que una sola persona ocupa varias áreas de la producción, ejecutando actividades que otros pueden realizar. Una industria es una cadena de muchos eslabones

donde cada uno tiene un papel fundamental, por tanto, desde este punto de vista, el cine que se hace actualmente en México no se engloba en una.

Sin embargo, la travesía que significa llevar a cabo un proyecto cinematográfico en nuestro país, hasta sus últimas consecuencias (exhibirlo) no es el único "talón de Aquiles" de los creadores cinematográficos, en la mayoría de los casos, "la hoguera de vanidades y egos" donde se desplazan, les impide, por otro lado, tener visiones más amplias con respecto al cine nacional y no permite consolidar una producción de películas constante. Se empecinan, en realizar proyectos totalmente personales que por lo regular es difícil que tengan una aceptación masiva al momento de ser exhibidas en pantalla, porque no conciben las películas desde un punto de vista comercial y se olvidan, a veces, del espectador. No toman en cuenta que el cine, además de ser un arte, también es un medio de expresión que puede entretener y generar dinero. Esta mentalidad, desafortunadamente, se origina desde las escuelas de cine, donde por lo general se preparan los futuros cineastas.

En este sentido los nuevos y viejos cineastas, deben considerar que para reactivar una industria y fomentar una cultura cinematográfica nacional, es necesario ver todas las expectativas que se pueden generar en el cine y con el cine, y atreverse a dejar los egos a un lado para explorar proyectos con propuestas que además de ser artísticas también sean comerciales. Ojalá los realizadores logren constituirse en una comunidad, y así, presentar trabajos que sean más estimulantes para el espectador, que no tengan que estar necesariamente encaminados a su propia concepción del cine. Con lo anterior, no se quiere decir que sólo se le apueste al cine como en mero producto comercial, también debe de existir un espacio donde se lleven todas esas propuestas cinematográficas con fines artísticos y experimentales que equilibre la concepción del cine como forma de expresión y como industria.

Por otro lado, el desarrollo tecnológico, símbolo de nuestra era, ha avanzado de tal forma que el cine, como industria, ha ido transformando sus herramientas tanto en los campos del sonido, de la edición y de la imagen. Así mismo, las empresas fabricantes de negativo se dieron la tarea de mejorar la película: se volvió más sensible, los colores se hicieron más brillantes, o menos, a consideración del fotógrafo, la producción de cuadro se modificó, en los laboratorios se les dieron nuevos tratamientos, se ocupó cada uno de los milímetros del fotograma para insertarle el sonido y como consecuencia de esto, sus costos se elevaron y las posibilidades de filmar descendieron...

Ante este panorama, el arribo del cine digital ha tomado por sorpresa a algunos cineastas que creían que el celuloide reinaría por siempre. El cine digital, se convierte, en esta nueva era, en una alternativa viable y económica para acceder a la producción de películas, debido a sus bajos costos y a la fácil manipulación de la cámara de video al permitir la realización de varias tomas sin tener que desperdiciar cinta, sin embargo no es todavía del todo aceptado por la mayoría de los creadores ya que, argumentan, la calidad de una película digital no es igual a la del cine.

No obstante, con técnicas digitales o con celuloide, y a pesar del desamparo casi total de las instituciones, de las empresas productoras, distribuidoras y exhibidoras, el sector creativo se empeña en seguir realizando películas, aunque esto signifique invertir ahora, para recuperar dentro de cinco o seis años.

Es así, como actualmente en México se produce más para no dejar morir una cinematografía, que para formar una corriente cinematográfica que aporte nuevas propuestas filmicas o reactivar una industria. La mayoría de las películas generadas en estos últimos años, son proyectos aislados, producto del gran esfuerzo de un grupo de cineastas que todavía le apuestan al cine como un medio de expresión viable para exponer sus preocupaciones artísticas, y en ocasiones, comerciales.

Por otro lado, las instituciones encargadas de apoyar al cine mexicano, son vistas, por la mayoría de los creadores cinematográficos, con recelo y desconfianza, al no otorgar apoyos reales para la cinematografía nacional que se sumerge en constantes crisis.

Instituciones que subsisten, en su mayoría, bajo subsidio del gobierno y que más allá de brindar alternativas viables para reactivar una industria nacional filmica, casi inexistente, y de fomentar una cultura cinematográfica en el país, son generadoras de grandes vicios, los cuales se ven reflejados en la producción, exhibición, distribución y en la premiación del cine nacional; vicios que vienen arrastrando desde varias décadas atrás, sustentados o modificados por las nuevas presencias que llegan a tener un cargo público, que, a pesar de las buenas intenciones de acabar con el aparato burocrático que sólo beneficia a unos cuantos, terminan siendo parte de él.

Esto, desde luego genera fracturas, entre el sector creativo y el institucional, donde el primero busca a toda costa, generar proyectos cinematográficos en donde explore su capacidad creativa y técnica, y así mismo, obtenga una ganancia monetaria que le permita subsistir en una incipiente industria dominada por los sectores de distribución y exhibición del cine "gringo", mientras las instituciones, por su lado, buscan conseguir recursos para, de acuerdo a sus alcances, satisfacer las necesidades y exigencias de la comunidad cinematográfica del país, las cuales, desafortunadamente para el cine nacional, no son cubiertas, no sólo por carencia de presupuesto, si no, por la carencia de un compromiso real con el cine.

En el caso de la Secretaría de Gobernación, que tiene bajo su jurisdicción a la Dirección de Cinematografía, el cine es manejado como un trámite; "algo burocrático", no como arte, ni como una industria sólida la cual puede generar grandes divisas; la prueba está en los funcionarios regentes de la cinematografía del país (para nada cineastas); la mayoría de ellos son sólo eso: funcionarios públicos que no tiene relación alguna con el cine y sus necesidades, por tanto no se sensibilizan en otorgarle un grado de importancia a este medio de expresión que también forma parte de la cultura nacional.

El problema radica en que el gobierno actual del presidente Fox, no se interesa en las cuestiones culturales del país y qué decir del cine, al cual lo tiene en el más absoluto de los abandonos, al resistirse a otorgarle al Fondo de Inversión y Estímulos al Cine (Fidecine) la cantidad anual, que por ley le corresponde, para reactivar la producción de cine mexicano, y qué decir del Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad (Foprocine), puesto en marcha en 1998 con un presupuesto de 135 millones de pesos, y que a la fecha no ha vuelto a recibir un sólo quinto de financiamiento. Este fondo ha apoyado la producción de 44 películas, logrando aportar a la Secretaría de Hacienda alrededor de 296 millones de pesos por concepto de pagos de IVA e ISR, duplicando con ello la inversión inicial, sin embargo ese dinero se fue al gasto público y nunca se reinvertió para la producción de cine.

Por su parte, las escuelas de cine, no sólo forman toda una nueva camada de cineastas encaminados a transitar por la odisea de la producción cinematográfica nacional, además, ahora son un gran semillero de trabajadores de la industria audiovisual. Las aportaciones de las escuelas de cine han sido muy importantes; pero, ¿Para qué formar cuadros de técnicos y cineastas en una industria desfalleciente o casi inexistente?

Desde el punto de vista empresarial, el surgimiento de algunas compañías productoras interesadas en invertir en la realización de películas nacionales como Altavista Films y Argos, por mencionar algunas; han propiciado una incipiente producción de filmes nacionales sin el apoyo del Estado, sin embargo, dada las condiciones en las que se recupera la inversión en cine, en nuestro país, la participación constante de la iniciativa privada ha ido disminuyendo.

Y aunque suene increíble, esto es debido a un sistema poco equitativo, donde el productor apenas se queda con 10.35% de cada peso por concepto de la venta de boletos en taquilla, el 25% le corresponde al distribuidor, el 60% al exhibidor, y el resto es para derechos de autor e impuestos 1.65% y 3.00%, respectivamente.

Ante esta realidad, la producción de películas nacionales ha ido decreciendo de una manera alarmante, de 27 películas filmadas en el 2000, hemos llegado de 17 en el 2001 y 14 en el 2002, de acuerdo con datos de Canacine, de las cuales la mayoría han sido concebidas en co-producción con el Estado. Lo cual ha provocado que no exista una industria nacional de cine y el mercado laboral sea muy limitado para los creadores.

En este sentido, uno de los problemas principales de nuestra cinematografía es que el gobierno no la considera como una industria cultural, sino al contrario, la coloca dentro de la rama de los servicios al crear la Comisión Nacional de Filmaciones (CONAFILM), organismo encargado de ofrecer la infraestructura y los servicios necesarios a las producciones filmicas realizadas en el país, sin intervenir o apoyar directamente en la producción nacional filmica. Si la Secretaría de Economía le diera a la cinematografía mexicana el rango de industria cultural, los productores podrían recurrir a los diferentes mecanismos de apoyo como los que reciben por ejemplo, las empresas del sector textil o de la construcción; o bien podría recurrir a la Banca de Desarrollo, o a la Banca Nacional Financiera, que apoya a la pequeña y mediana industria o el Banco de Comercio Exterior, pues nuestro cine es, hoy por hoy, un producto explotable que ha tenido buen cobijo en el extranjero.

Un ejemplo, de cómo si funciona la participación del Estado y la iniciativa privada en el cine, no los da la cinematografía norteamericana, la cual, si recibe de su gobierno y de algunas empresas, fuertes apoyos monetarios, esto arroja como resultado, la cinematografía más poderosa del mundo la cual produce, en el caso concreto de Hollywood, alrededor de 500 películas al año.

Sería bueno también, de acuerdo con las propuestas de los cineastas, hacer una revaloración sobre la política fiscal que rige a la cinematografía, con el fin de otorgar incentivos a los productores interesados en invertir en un proyecto cinematográfico y así asegurar su recuperación. Quizás crear fideicomisos para otorgar significativos deducibles de impuestos a quienes inviertan en cine, o bien no pagarse éstos en caso de que la película no recupere su inversión en cartelera comercial.

Por otro lado, hace falta que la televisión se involucre con mayor intensidad, en la producción de películas, como lo hacen en España, en Francia o en Inglaterra, donde algunos canales son coproductores de los filmes. En México los canales de televisión no se interesan en la producción de cine.

Respecto a la crítica cinematográfica, la práctica de este oficio en nuestro país es, por un lado, efímera y temporal, si consideramos la crítica de cine como un género periodístico. Sólo vale el día de hoy y no podrá abordar de la misma manera el día de mañana determinado filme, porque responde cien por cien a los parámetros culturales, estéticos y sociales de determinada época; el cine, es como su crítica, evidentemente reflejo de una época, documenta la realidad en determinado momento y en determinada circunstancia.

Independientemente de concebir a la crítica cinematográfica como una generadora de análisis, investigación o una reflexión del cine, como diría Tomás Pérez Turrent, se puede observar que todavía falta mucho camino por recorrer en el área de la crítica y la investigación, no sólo sobre el cine como arte (su técnica, su lenguaje), sino también como fenómeno cultural y social. Lamentablemente, las pocas publicaciones mexicanas especializadas en cine y que hablaban de una manera analítica y profunda sobre el panorama de nuestra cinematografía, (Dicine, Pantalla e Intermedios) han desaparecido a lo largo del tiempo debido a los escasos apoyos que recibieron por parte de las instituciones de gobierno dedicadas a fomentar la cultura de nuestro país, en específico la cuestión cinematográfica, y a la iniciativa privada que se niega a invertir en proyectos de ésta índole, apostándoles a los que les reditúa grandes ganancias; por lo que sólo nos quedan aquellas que de una manera superficial tratan la problemática del cine nacional, enfocándose, primordialmente, a la promoción de películas estadounidenses como el caso de Somos, Cine premier y Cinemanía; que son revistas no especializadas en cine, ya que únicamente nos dan un panorama de las películas que se exhibe y se exhibirán en

cartelera comercial. Actualmente, el CUEC edita Estudios Cinematográficos, una revista trimestral enfocada en publicar cuestiones de cine desde el punto de vista técnico y académico, la cual se presenta como una alternativa para quienes quieren conocer cuestiones más profundas sobre este medio de comunicación, o bien ciertas publicaciones de ésta índole que generan los académicos de la Universidad de Guadalajara.

Como disciplina de estudio, el cine mexicano es una de las vertientes más ricas y vastas que puede ofrecer imágenes valiosas de la cultura mexicana, y del cual todavía hay mucho por estudiar y analizar, sólo falta que haya más personas, realmente comprometidas con su papel de cronistas e historiadores del cine.

En cuanto a las preferencias del público nacional con respecto al cine mexicano, tiene en gran medida que ver con la oferta cinematográfica ofrecidas en las salas de cine. Una oferta minimizada por el poderío filmico norteamericano y la baja producción de películas nacionales.

La oferta en las pantallas cinematográficas es resultado de los diferentes grupos cinematográficos (producción, distribución y exhibición), que no necesariamente comparten objetivos e intereses. Así, los exhibidores tratan de maximizar las ganancias y minimizar los riesgos, razón por la cual, no se comprometen con la producción cinematográfica nacional, pues tienen una fuente asegurada de mercancías probadas en el mercado-mundo: las películas hollywoodenses. Los intereses de los distribuidores en México están más cercanos a los de exhibidores que a los de productores nacionales, pues las principales empresas distribuidoras existentes actualmente en nuestro país, son filiales de las 'majors' estadounidenses. Mientras las pocas empresas distribuidoras mexicanas, subsisten gracias a la comercialización de películas extranjeras.

Ahora bien, una o dos películas que resultan exitosas cada determinado tiempo no es como para echar las campanas al vuelo o hablar de industria cinematográfica. El mentado slogan del "*nuevo cine mexicano*" resulta a estas alturas avinagrado y poco adecuado para referirse a una serie de películas que entre sí no tienen un mínimo común denominador. Nuestro cine en la actualidad, así como lo argumentaron la mayoría de los entrevistados, no tiene un sólo rasgo que lo unifique, que le dé una carta de naturalización y lo haga reconocible en todo el mundo. No hay un estilo dentro del cine mexicano, sólo películas concebidas y filmadas en situaciones adversas.

Mientras el país siga en crisis y el gobierno no visualice al cine como parte importante de la cultura nacional, y lo proteja de cualquier convenio comercial y político, el panorama del cine mexicano seguirá siendo incierto, quedan ahí las ganas y la emoción de los cineastas. La gente que quiere hacer cine, no para, pide prestado, vende su casa, y hasta su "alma al diablo" para hacer una película. Es así como se hace el cine en nuestro país; las historias se trabajan años y años y finalmente acaban por filmarse en algún momento de la vida del cineasta.

Ante este panorama, poco alentador, el cine mexicano, vive durante los primeros años del nuevo milenio, como bien dijera Andy Warhol, sus 15 minutos de fama, para sumergirse después, en sus tres cuartos de hora de infamia y decadencia. Proceso de altibajos constantes registrados desde hace varias décadas que amenaza con continuar en el futuro, a menos que todos los sectores de la cinematografía nacional, unifiquen criterios y verdaderamente busquen alternativas viables donde se beneficie a todos los sectores del quehacer fílmico, y así, de esta manera sacar al cine mexicano de su abismo.

Bibliografía.

- AGUIRRE Sotelo Sandra y Saavedra Michel, Jesús, El cine mexicano: La visión del espectador, Tesis Universidad Iberoamericana de León, León Guanajuato 1999.
- Academia de Ciencias y Artes Cinematográficas, Estatutos, 27 de agosto de 1998.
- A. Tudor, Cine y comunicación social, Gustavo Gili, Barcelona, España, 1974.
- AYALA Blanco, Jorge. La Aventura del Cine mexicano, México, Era, 1968.
- AYALA Blanco, Jorge, La búsqueda del cine mexicano, México Posada 1968.
- AYALA Blanco, Jorge, La condición del cine mexicano, México, Posada, 1986.
- AYALA Blanco, Jorge, La disolución del cine mexicano, México, Grijalbo, 1991.
- AYALA Blanco, Jorge, La eficacia del cine mexicano, México. Grijalbo, 1996.
- ALEMAN Vázquez, Juan Carlos, "La industria cinematográfica mexicana en los proyectos de la Nación", México, UNAM, Facultad de Economía, Tesis 1991.
- AMADOR, Luisa y Ayala Blanco Jorge, Cartelera cinematográfica (1970-1979), UNAM, 1982.
- BAENA, Paz Guillermina, Instrumentos de Investigación. MÉXICO, Editores Mexicanos Unidos, S.A.
- BARNACHANO, Carlos El cine, arte e industria, Barcelona, Salvat, 1974.
- BARBACHANO, Ponce, Miguel, "Críticas", México, Cineteca Nacional, 1989.
- BARRIGA, Chávez, Ezequiel, "El cine independiente en México", México, UNAM, F.C.P. y S., Tesis, 1985.

BERNSTEIN, Steven, Producción Cinematográfica, Alambra Mexicana, México 1994.

BRONGO, Jorge, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, México, UNAM, 1972.

CANACINE, Exposición y análisis de la problemática actual en la industria cinematográfica, México, Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica.

CÁRDENAS Rentería, Elsa, El cine experimental en México, México, UNAM, FCP y S, Tesis, 1987.

CARDERO, Ana María, Diccionario de términos Cinematográficos usados en México, México, UNAM, ENEP-Acatlán, 1989.

CERTUCHE, Llano, Mercedes, Encuentro de comunicación Social: capítulo: "El cine mexicano, antecedentes y perspectivas", RTC, Ciudad Juárez, 1990.

CASTAÑEDA, Contreras, Marco, "Distinto amanecer: El cine mexicano después del tercer Concurso de cine experimental (1986-1992)", México, UNAM, ENEP-Acatlán, Tesis, 1998.

CASTANEDO, Cervantes Javier, Tres momentos de la Enseñanza de Cine en México, "Una visión Histórica a través de sus protagonistas", Universidad Anáhuac, Tesis, 1998.

CERVANTES Gabriela, Análisis de la Problemática del cine mexicano de los 90s, Universidad Anáhuac, México, Tesis 1998. p.

CONACULTA. Imcine, Cinema México: Producciones 1998-2001, México, CONACULTA, Imcine, 2001.

CIUK, Perla, Diccionario de directores del cine mexicano, México, CONACULTA, Cineteca Nacional, 2000.

COSTA, Antonio en Saber ver al cine, Ed. Piados Mexicana, 1era edición 1991, México, Página 22.

DÁVALOS Orozco, Federico, Albores del cine mexicano, México, Clío, 1996.

DEL POZO Mariano, El Cine y su crítica. Universidad de Navarra, S.A. Pamplona – España 1970. pp. 15.

FERNÁNDEZ Violante, Marcela, Hojas de Cine: Capítulo: "El cine Universitario", Volumen II, México, SEP, UNAM, 1988.

GARCÍA, Canclini Néstor, "Los nuevos espectadores. Cine, televisión y video en México, Imcine, CONACULTA, México 1999.

GARCÍA, Duran Julio, "El cine independiente Mexicano", México, UNAM, ENEP-Acatlán, Tesis, 1986.

GARCIA, Gustavo y Rafael Aviña, Época de oro del cine mexicano, México, Clío, 1997.

GARCIA, Gustavo y José Felipe Coria, Nuevo cine mexicano, México, Clío, 1997.

GARCÍA, Gustavo y Marciel R. David, El cine Mexicano a través de la crítica, Dirección General de Cinematografía UNAM / Imcine / Universidad Autónoma de Cd. Juárez, Septiembre del 2001.

GARCIA Riera, Emilio, Breve historia del cine mexicano (1987-1997), México, CONACULTA-IMCINE, 1998.

GARCIA Riera, Emilio y Fernando Macotela, La Guía del cine mexicano: de la pantalla grande a la televisión (1919-1984), México, Patria, 1984.

García Tsao, Leonardo, Cómo acercarse a... al cine, CONACULTA, Editorial Limusa, México sexta edición 2001. páginas 18 y 19.

GONZLEZ Casanova, Manuel, Las vistas, una época del cine mexicano, México, INEHRM-Museo casa de Carranza, 1992.

Guía del productor, Tomo I, La Industria Audiovisual, página 1.

CONACULTA, Imcine, Informe de labores 2001 y 2000.

JACOSTE, Quezada José G., El productor cinematográfico. Síntesis, Madrid, 1996.

Ley Federal de Cinematografía, publicada en el Diario Oficial de la Federación el 29 de diciembre de 1992. Texto vigente que incluye la última reforma aplicada el 5 de enero de 1999.

LOMBARDO Toledano, Vicente, "Cine, arte y sociedad", UNAM, 1989

MARCEL, Martín, El lenguaje cinematográfico, Gedisa, S.A. Barcelona, España, 1996.

MARTINEZ de Velasco, Patricia, Directoras de cine, proyección de un mundo oscuro, México, IMCINE-CONEICC, 1991.

MEDINA Escamilla, Estrella, "Luis Carlos Carrera, un joven en la nueva generación del cine mexicano y sus aportaciones a través de su película Sin remitente" México, Universidad del Tepeyac, Tesis, 1996.

MITRY, Jean, Estética y Psicología del cine, Tomo II, Las formas, España, Siglo XXI, 1963.

NÚÑEZ, Nora Judith, Los críticos de cine en periódicos y revistas de la ciudad de México, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM, Tesina, 1997.

PALMA Cruz, Enrique, "El cine mexicano de los 80: agudización de su crisis", México, UNAM, FCP y S., Tesis, 1990.

PÉREZ, Turrent Tomás, hojas de cine. Capítulo: "Existe un cine independiente en México", Volumen II, México, SEP-UNAM, 1988.

POLONIATO, Alicia, Cine y Comunicación, México, Trillas, 1980.

POSADA, V. Pablo Humberto, Apreciación del Cine, Prentice Hall México, 1997.

PROGRAMA NACIONAL DE CULTURA 2001-2006.

REYES, Alfonso y Martín Ruiz Guzmán, "Fósforo, crónicas cinematográficas", México, Imcine, 2000.

SAMPIERI, Hernández Roberto, Fernández Collado Carlos y Pilar Lucio. Metodología de la Investigación, Mc Graw Hill Interamericana de México, S.A. de C.V. 1991.

SÁNCHEZ, Francisco, Crónica antiolemne del cine mexicano, México, Universidad Veracruzana, 1989.

SÁNCHEZ, Francisco, Océano de películas, México, CONACULTA, Cineteca Nacional, 1999

SÁNCHEZ Juárez, Ángela, "Un acercamiento al nuevo cine mexicano", México, UNAM, ENEP-Acatlán, Tesis, 1995

SÁNCHEZ Ruiz Enrique, El cine mexicano y la globalización: contracción, concentración e intercambio desigual en horizontes del segundo siglo", Investigación pedagógica del cine mexicano, latinoamericano y chicano, Universidad de Guadalajara – Imcine, 1998.

TOVAR, Juan, Linares Marco Julio et... ¿Es el guión cinematográfico una disciplina literaria?, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, Coordinación de Difusión Cultural UNAM, 1ª ed. 1989.

V. PUDOVKIN, S. Eisenstein, A. Douchenko, El gionismo y su oficio, Escuela internacional de cine y Tv. de San Antonio de los Baños, Cuba, 1987.

HEMEROGRAFÍA

Imcine Informa. Boletín de prensa No. 27, 19 de diciembre del 2001.

CANACINE, "Información y Estadística de 1998 – 2001", Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica.

Departamento de la Dirección General de Actividades Cinematográficas de la UNAM, Folleto informativo del <http://serpiente.dgsca.unam.mx/filmoteca>.

Dirección General de Información y Difusión de RTC. Boletín de Prensa, Junio del 2001.

Canacine en acción, boletín Informativo, Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica y del Videograma.

Toma 01, Diciembre del 2002. (Nueva Administración)

Toma 87, Agosto-Septiembre, 2001.

Toma 86, Junio-Julio, 200.

Toma 84, Febrero – Marzo. 2001

Toma 83, Enero, 2001.

El Universal:

13 de marzo del 2002.

09 de febrero del 2002.

05 de noviembre de 2001

12 de octubre del 2001.

12 de Septiembre del 2001.

09 de julio de 2001.

10 de junio de 2001.

29 de Marzo, 2001.

16 de septiembre de 2000.

23 de diciembre de 1999.

20 de Diciembre de 1999.

14 de diciembre de 1998.

Estudios Cinematográficos, Publicación trimestral del CUEC, Difusión Cultural UNAM.

- No. 23, Junio a diciembre del 2002
- No. 22. Enero – mayo, 2002.
- No. 20, Febrero – julio 2001.
- No. 18, marzo – mayo, 2000.
- No. 17, noviembre de 1999 a enero del 2000.
- No. 16, mayo – julio, 1999.
- No. 14, Octubre – Diciembre, 1998.
- No. 12, Abril – junio, 1998.
- No. 10, Octubre – diciembre, 1997.
- No. 8, Mayo – julio, 1997.
- No. 7, Octubre-diciembre, 1997.
- No. 6, Junio- Agosto, 1996.
- No. 5, Marzo a mayo, 1996.
- No. 4, Otoño de 1995.
- No. 3, Verano de 1995.

Folleto informativo del Departamento de la Dirección General de Actividades Cinematográficas de la UNAM. – <http://serpiente.dgsca.unam.mx/filmoteca>.

Intermedios No. 54, diciembre 1992. "*El cine mexicano y sus perspectivas*".

Milenio, Revista

24 de Julio del 2001.

14 de mayo del 2001.

Nitrato de Plata No. 8 Noviembre – Diciembre, 1997.

NOVEDADES, sección de espectáculos, 21 de diciembre del 2001

Nueva Izquierda No. 3 Abril del 2000.

Pantalla No 5, 1991.

Proceso, Publicación semanal,

No. 1327, 7 de abril del 2002.
No. 1295, 26 de agosto del 2001.
No. 1284, 10 de junio del 2001.
No. 1282. 27 de mayo del 2001.
No. 1265, Enero del 2001.
No. 1255, 19 de noviembre 2000.
No. 1254, 12 de Noviembre, 2000.
No. 1215, 13 de Febrero, 2000.

Reforma,

4 de Abril el 2003.
20 de octubre del 2002.
19 de mayo del 2002.
10 de Abril, 2002.
24 de diciembre, 2001.
23 de diciembre, 2001.
15 de diciembre, 2001.
9 de mayo del 2001
17 de Abril, 2001
15 de diciembre del 2000.
22 de Marzo, 2000.
12 de Marzo, 1999.
3 de julio, 1997.

Revista Mexicana de Comunicación,

No. 72, Noviembre - Diciembre. 2001
No. 68, Marzo - Abril del 2001.
No.56, Octubre – Diciembre, 1998.

Revista Telemundo: No. 56 el 01 de diciembre del 2000.

No. 54 el 01 de agosto 2000.

No. 51 de diciembre de 1999.

Tiempo Libre, 20 al 26 de diciembre del 2001.

Entrevistas

Acosta, Magdalena. Directora de la Cineteca Nacional, Entrevista realizada en las Oficinas de Cineteca Nacional, 10 de abril del 2002.

Aguirre, Salvador. Realizador de la cinta *De Ida y Vuelta*, La Condesa Cd. de México, 15 abril del 2002.

Alcázar, Damián, actor en su haber tiene una larga lista de cortometrajes y largometrajes nacionales y extranjeros, y luego de cinco nominaciones y dos 'Arieles' por coactuaciones, ha recibido el premio al mejor actor en la XII entrega de los 'Arieles' (1999) por su participación en *Bajo California, el límite del tiempo*, ópera prima de Carlos Bolado. Entrevista realizada vía Internet, Mayo del 2002.

Altamirano, Ana Lilia. Gerente de promoción de Videocine, Oficinas Videocine, Col. del Carmen, Coyoacan, enero del 2003.

Álvarez Sánchez, Lucía, compositora mexicana. Hizo la música para 5 largometrajes con Ripstein: *El imperio de la Fortuna, Mentiras piadosas, La mujer del puerto. Principio y Fin y la reina de la noche; El callejón de los milagros* de Jorge Fons, y por último *Cuento de Hadas para dormir cocodrilos*, de Ignacio Ortiz. Escuela Nacional de Música, Coyoacan Cd. de México, Enero del 2003.

Arriaga, Jordán Guillermo, Guionista de la Película *Amores perros* (Alejandro González Iñárritu, 2000) y escritor de la novela "Un dulce olor a muerte". Las Águilas Cd., de México, Noviembre del 2002.

Armendáriz, Jr Pedro. Actor y secretario general de la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas. Oficinas de la Academia... División del Norte 2463, 3er piso, 09 de mayo del 2002.

Aviña, Rafael. Crítico e investigador cinematográfico. Colabora en el diario Reforma. Café del Centro Nacional de las Artes, 7 de Junio del 2002.

Ayala, Blanco Jorge, Crítico de cine y profesor del CUEC. Entrevista realizada en las instalaciones del CUEC, Abril del 2002.

Ayala Morgaín Arturo, Coordinador de producción de Videocine-producción. Ha sido gerente de producción y productor ejecutivo en *Salón México* y *Días de combate*, respectivamente. Oficinas de Videocine, Enero 2003.

Barjau, Sigfrido. Editor cinematográfico. Coyoacan Cd. de México, Septiembre del 2002.

Bauche, Vanesa. Actriz proveniente del teatro con una larga lista de largometrajes, entre los que se cuentan, *Piedras verdes, Amores perros* y *De la calle*, por mencionar algunos. Es una

de las fundadoras de "Movimiento Cultural Techo Blanco" en cual se conforma por actores, cineastas y videoastas, entre otros, con el fin de promover y apoyar las expresiones artísticas del país. Cineteca Nacional, 18 de marzo del 2002.

Bichir, Bruno. Actor. Foro Shakespeare La Condesa Cd. de México 07 de mayo del 2002.

Blancarte, Oscar. Productor y director de cine, miembro de la Cooperativa de cine Séptimo Arte, realizador del film *Entre la tarde y la noche*, entre otras. Domicilio particular, Julio del 2002.

Bolado, Muñoz Carlos. Realizador, editor y guionista, Dirige su primer largometraje el 1998, titulado *Bajo California, el límite del tiempo*, el cual ganó el Gran Premio de la Crítica Internacional en la XIV Muestra de Cine Mexicano en Guadalajara y siete 'Arieles' en el 2000, Muestra de Cine Mexicano en Guadalajara 2002.

Bolado, Muñoz Jorge. Realizador, productor, editor, guionista y todas las demás actividades cinematográficas que su vida le permitan realizar. Durante el 2002 se estrenó comercialmente su primer largometraje: *Segundo Siglo*. Con solamente 4 copias. Cineteca Nacional, 20 de marzo del 2002.

Bonfil, Carlos. Crítico de cine del diario "*La Jornada*". Domicilio particular, 27 de marzo 2002.

Bracho, Diana. Actriz y actual presidenta de la Academia Mexicana de Ciencias y artes Cinematográficas, domicilio particular, 27 de marzo del 2002.

Broch, Brigit directora de arte de *Amores perros* de Alejandro Gonzáles Iñárritu, *Bandidos* de Luis Estrada y *Moulin rouge* de Baz Luhrmann, entre otras. Vía telefónica, 22 de septiembre del 2002.

Castro, Ángeles. Directora del Centro de Capacitación Cinematográfica. Instalaciones del CCC, 12 de marzo del 2002.

Carro, Nelson. Crítico de cine de la revista 'Tiempo libre'. Domicilio particular, 11 de abril del 2002.

Cocio Díaz, Guillermo, director de arte de *Bajo California, el límite del tiempo* e *Y tu mamá también*. Domicilio particular, 5 de junio del 2002.

Contreras, Claudio, 'Pache'. Director de arte. Entrevista realizada via Internet, Julio del 2002.

Coria, José Felipe. Crítico, investigador de cine y profesor del CUEC, colaborador del diario 'El financiero'. Instalaciones del CUEC, 13 de Marzo del 2002.

De Aguiñaga, Mario, director de Estudios Churubusco Azteca. Oficinas DE los Estudios Churubusco, 01 de noviembre del 2002.

De Luna, Andrés. Crítico de cine de la Revista *¡Por fin!* Suplemento semanal del El Universal. Domicilio particular, 14 de marzo del 2002.

De la Rosa, Arturo, cinefotógrafo egresado del CUEC. Hizo *De todos modos Juan te llamas* de Marcela Violante, *Crónica de familia* de Diego López. *Elisa antes del fin del mundo*, *La otra conquista*. *Entre la tarde y la noche* de Oscar Blancarte Y *El país de no pasa nada*, de Mari Carmen de Lara. Domicilio particular, 10 de julio del 2002.

Denti, Jerónimo, cinefotógrafo De ida y vuelta de Salvador Aguirre. Domicilio particular, 10 de septiembre del 2002.

Duran, Mauricio. Director adjunto de Buena –Vista-Columbia-Tris Star de México. II Encuentro de cine mexicano, Cineteca Nacional, 20 de marzo del 2002.

Egurrola, Alfredo realizador cinematográfico y secretario general de la sección de directores del STPC. Oficinas de Sección de directores del STPC, Félix Parra 130, 8 de abril el 2002.

Estrada, Luis realizador cinematográfico de *la Ley de Herodes*, entre otras. Oficinas de Bandidos Films, Estudios Churubusco, 11 de junio del 2002.

Figuroa, Oscar, Editor de *Morir en le Golfo*, y *Mirolava*, de Alejandro Pelayo. *Intimidad* de Dana Rodbert, *Dos crímenes*, de Roberto Sneider. *Dulces Compañías* y *Entre la tarde y la noche* de Oscar Blancarte, *Corazones rotos*, *Santo-Luzbel*, *Cilantro y Perejil*, *El tigre de Santa Julia*, y *El crimen del padre Amaro* de Carlos Carrera. Coyoacan Cd. de México, 12 de noviembre del 2002.

Fons, Jorge. Realizador de *El callejón de los milagros* y *Rojo amanecer*, entre otros filmes. Presidente de la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas hasta julio del 2002. Entrevista realizada durante la XLIV entrega de premios 'Ariel'. Mayo del 2002.

García, Gustavo. Crítico e investigador de cine. Conduce "la Cartelera", programa semanal de canal 11, Colabora con críticas de cine en varios medios impresos como Letras libres, y en varios espacios radiofónicos. Mixcoac, Cd. de México, 7 de marzo del 2002.

Giménez, Cacho Daniel. Actor. Cineteca Nacional, Septiembre del 2002.

González Copéan Francisco. Director y fundador de Estudio México Films, mejor conocida como Altavista Films. Actualmente es presidente de la Asociación Mexicana de Productores Independientes. II Encuentro de cine mexicano, Cineteca Nacional, 20 de marzo del 2002.

González Moreno, Oswaldo. Gerente de programación de Cinemex. Oficinas de Cinemex. Boulevard Manuel Ávila Camacho No. 40, 16 de enero el 2003.

González Reyna, Alberto, trabajó como diseñador de sets y supervisor de construcción en *La máscara del Zorro*. Como Diseñador de Producción ha trabajado en catorce cintas, incluyendo los largometrajes *An existential affair*, *Remaking Silverman* y *Don't try this at home*. Como Director de Arte en las películas *Tremors III*, *Psycho beach party* y en un buen número de comerciales y videos musicales tanto en México como en los Estados Unidos. Es profesor en la

Columbia en Los Angeles, California. Charlas de café. Cineteca Nacional, 10 de diciembre del 2002.

Laborde, Leopoldo, Realizador cinematográfico. Cineteca Nacional, 20 de marzo del 2002.

Lazo, Juan Carlos. Director de Mercadotecnia de Twentieth Century Fox de México. Boulevard Manuel Ávila Camacho, PISO 12, Torre Esmeralda, Mayo 7 del 2002.

Leñero, Vicente. Escritor y Periodista, entrevista realizada en el marco de la presentación de la segunda edición del libro El guión: elementos, formatos y estructuras, de Marco Julio Linares, sala de proyecciones del CCC, 11 de septiembre del 02

Linares Quintero, Marco Julio. Realizador y guionista cinematográfico. Entrevista realizada durante la presentación de la segunda edición de su libro El guión: elementos, formatos y estructuras, en la sala de proyecciones del CCC, 11 de septiembre del 02.

Murguía, Ana Ofelia. Actriz, entrevista realizada en domicilio particular, 13 de agosto del 2002.

Nava Garduño, Alfredo. Presidente de la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica del 2000 a Septiembre del 2002. Oficinas de Canacine Av. General Anaya No. 190, Col. San Diego Churubusco, 22 de mayo del 2002

Olhovich Greene, Sergio. Realizador cinematográfico y miembro del movimiento Cooperativista de productores de cine. La última película que a dirigido es *En un claro-oscuro de la luna*. Atletas No. 39. Col Contry Club, 15 de mayo del 2002.

Ortega, Héctor. Director de la Empresa Tiempo y Tono Films quién llevara al cabo la producción del film *De la calle* (Gerardo Tort, 2000). Oficinas de Tiempo y Tono Films, Fernández Leal No. 1, Coyoacan, 5 de junio del 2002.

Ortiz Urquidi, Moisés, Imparte clases de Edición en el CCC de donde egresó. Como editor ha participado en 3 películas mexicanas: En dos de ellas como post-productor, desde el punto de vista de la edición: en la película *Redondo, Clandestino, destino*, de Jaime Humberto Hermosillo y en *De ida y vuelta*, de Salvador Aguirre donde participó con un crédito de editor. Ha colaborado en distintos cortometrajes. Ha dirigido telenovelas y series de televisión para Argos. Insurgentes Sur, Cd. de México, Enero 22 del 2003.

Pérez, Turrent Tomás, Guionista y Critico cinematográfico. Bucareli, Cd. de México, 9 de marzo del 2002.

Ramírez Guzmán, Ramón. Gerente de mercadotecnia e imagen corporativa de Cinépolis. II Encuentro de cine Mexicano, Cineteca Nacional, 20 de marzo del 2002.

Rentería, Enrique Profesor de guión cinematográfico en el CUEC y el CCC, Guionista de *Todo el poder, Ciudades oscuras*, de Fernando Sariñana. Domicilio particular, 05 de abril del 2002.

Rimoch Lewwinberg, Ernesto. Productor, argumentista guionista y Realizador. Sus dos largometrajes son *El anzueto* (1995) y *Demasiado amor* (2000). Director de la empresa Artífices Producciones y expresidente de la Asociación Mexicana de Productores Independientes (AMPI). Estudios Churubusco, 7 de junio del 2002.

Rivera, Carolina Guionista de *Amar te duele* y Co-guionista de *Todo el poder*, de Fernando Sariñana, II Encuentro de cine mexicano, Cineteca Nacional, 19 de marzo del 2002.

Salcedo, Gerardo. Subdirector de la Cineteca. II Encuentro de cine mexicano, 20 de marzo del 2003.

Sandoval, Miguel. Sonidista. Ha realizado el sonido directo de las siguientes películas: *El secreto de Romelia*, de Busy Cortés, *Motel* de Luis Mandoki, *Ciudad Secreta* de Alfonso Corona, *El Costo de la vida*, de Rafael Montero, *Gertrudis Bocanegra*, *Miroslava*, *Hasta morir*, *Playa Azul... Pueblo de Madera*, de Juan Antonio de la Riva, *Sobre Natural*, de Daniel G. Edipo Alcalde, y *Entre la tarde y la noche*, de Oscar Blancarte. Echegaray, Estado de México, 11 de julio del 2002.

Suárez, Jorge. Entrevista personal, domicilio particular, 10 de Septiembre del 2002.

Tovar, Luis Felipe. Actor. Coyoacan, Abril del 2002.

Tort, Gerardo, Realizador cinematográfico, dirigió *De la calle*, su primera película en el 2002. Coyoacan, 5 de junio del 2002.

Trujillo, Iván. Director de la Dirección General de Actividades Cinematográficas de la UNAM y Filmoteca UNAM. Presidente de la Federación Internacional de Archivos Filmicos. Instalaciones de la Dirección General de Actividades Cinematográficas, Ciudad Universitaria, 07 de mayo del 2002.

Ugalde, Víctor, Guionista y actual Secretario Ejecutivo de Fidecine. Oficinas Imcine, 7 de abril del 2002.

Urrutia, Lazo Oscar realizador cinematográfico de *Rito terminal*, profesor y coordinador del área de producción del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos. Instalaciones del CUEC, 13 de marzo del 2002.

Villanueva Rogelio, diseñador sonoro del documental *Gabriel Orozco* de Juan Carlos Martín, y de los largometrajes; *Panchito Rex... me voy, pero no del todo*, de Fabián Hofman, *De ida y vuelta*, ópera prima de Salvador Aguirre, *Bajo California... el límite del tiempo*, de Carlos Bolado, *Sobre Natural*, de Daniel Gruener; *Cilantro y perejil* de Rafael Montero la cual ganó un Ariel el Equipo de sonido, *Promises* el documental de Carlos Bolado y Justin y varios cortometrajes. Domicilio Particular, 02 de septiembre del 2002.

Weingartshofer, Patricia. Subdirectora del área de producción de Imcine. Oficinas de Imcine,
16 de mayo del 2002.