



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES ARAGÓN

**“EL CINE, ARTE LEGÍTIMO DE COMUNICACIÓN EN
MÉXICO”**

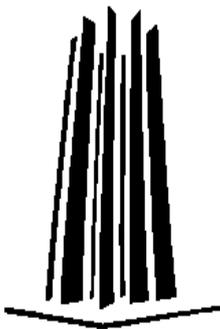
Tesis
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

Licenciada en Comunicación y Periodismo

Presenta
América Villegas Alcaráz

Asesor
Lic. José Aguilar Becerril

San Juan de Aragón. Edo. México 2006



"A mi padre, Sr. José Villegas, que con su gran esfuerzo nos saco adelante, al que agradezco infinitamente su preocupación y dedicación por hacerme una mujer de bien".

"A mi madre, Sra. Avelina Alcaráz, que siempre me ha apoyado moralmente".

"A mis hermanos, Esperanza, Diana, Renato, Eric, Avelina, José y Estrella, que siempre han estado a m mi lado".

i "A mi hijo José Leobardo a quien adoro"

Y por supuesto
"A mi esposo, José, de quien siempre he recibido amor, apoyo y comprensión".

A todos mil gracias, los amo.

Índice

Introducción

Capítulo 1.- Historia del cine mexicano

La llegada del cine a México

Surgimiento de los primeros cineastas mexicanos

El cine sonoro mexicano

Nace la industria del cine mexicano

Los primeros clásicos del cine mexicano

La época de oro y el cine después de la guerra

El cine mexicano después de la guerra

El cine en los años sesenta y después del 68

A fines de los noventa, nace una nueva esperanza

La crisis de 1994

1996: Cien años de cine mexicano

Retrospectiva de los últimos 15 años de cinematografía en México

Capítulo 2.- ¿Pero qué es el cine?

¿Qué es el cine?

El Lenguaje cinematográfico

¿Quiénes hacen el cine?

¿Cómo se hace una película?

Los géneros cinematográficos

Cómo leer una película

El público de cine

El cine, entretenimiento o arte

El cine y el concepto de cultura

Capítulo 3.- La voz global del cine mexicano contemporáneo

La condición del cine mexicano

El cine mexicano, entre el glamour y penurias

Lo popular y lo exquisito

El rol de la mujer en el cine mexicano

El papel del hombre en el cine mexicano
¿Qué es buen cine?

Capítulo 4.- El cine como medio de comunicación masiva

El periodismo y el cine

El mensaje del cine cultural o educativo

El cine como fenómeno social

El cine: arte legítimo de comunicación en México

Conclusiones

Anexo: Entrevistas a actores, directores y críticos de cine

Bibliografía y Hemerografía

Introducción

La realización de esta investigación profesional nace de la inquietud personal de compartir junto con los estudiantes y profesionales del periodismo en el apasionante mundo del cine, ya que considero que este es un medio de comunicación de gran aceptación entre el público espectador.

Cuando pensaba en el tema de esta investigación, no sólo buscaba algo relacionado con el periodismo, sino algo que tuviera que ver conmigo misma, con mi preocupación de aportar elementos, para que los futuros espectadores se acerquen y porque no decirlo, se apasionen y puedan ser cautivados por el cine.

El gusto por el cine está en todo aquel que busque un momento de esparcimiento, pero quizá, sin darse cuenta, recibe una gran cantidad de mensajes, entre ellos, educativos y culturales acerca de las sociedades en el mundo, ya que el cine retrata y muestra una gama de posibilidades contraculturales del tiempo en que vivimos.

De niña mis padres y hermanos, me llevaban al cine a ver películas del pato *Donald* y el ratón *Miguelito* y algunas películas mexicanas, mientras mis amigas jugaban con muñecas y juegos de té, yo corría con algún familiar a sentarme en alguna butaca de la sala del cine que estaba cerca de mi casa. Mi papá, no porque fuera intelectual ni mucho menos, gustaba de ver películas extranjeras y comentarlas conmigo, platicaba de los lugares y las escenas que se desarrollaban en ellas, además me explicaba la importancia de la fotografía en los filmes.

El cine nos mostraba el mar, las estrellas, la risa, el llanto y todos nuestros sueños y realidades, plasmadas en una pantalla. Nos daba la posibilidad de ver escenas una por una, un mundo pequeño en cada una de ellas, para mí eso siempre fue el cine.

El séptimo arte, (también llamado así al cine) tiene características singulares, propias que lo distinguen de otros medios de comunicación, y es por ello que esta investigación buscará dar a conocer al lector la popularidad del cine, y de la gran capacidad que como medio de comunicación posee.

En la presente investigación se definirá el periodismo, el cine y la cultura, así como sus características principales, para asumir la posición de comprobar que el público actual tiene la necesidad cada día de ver mejor cine, con más riqueza y cultura en su significado.

En el capítulo uno, se da un recorrido a la historia del cine, su aparición en nuestro país, el surgimiento de los primeros cineastas, la aparición del cine

sonoro, los inicios como industria, además de una retrospectiva de los últimos 15 años de este arte en nuestro país.

En el capítulo dos, se define al cine, se comenta brevemente como se hace una película, se definen los géneros cinematográficos, se describe cómo es el público del cine utilizando una encuesta, se explica cómo se lee una película por medio del lenguaje cinematográfico.

En el capítulo tres, la voz global del cine mexicano contemporáneo, se contempla su condición social, sus penurias y sus éxitos, así como la participación de la mujer y el hombre en nuestra industria.

En el cuarto y último capítulo, se estudia al cine como un medio de comunicación masiva, la relación entre periodismo y cine y se estudia su mensaje con el público, además, se explica el cine como fenómeno social.

La cultura es una parte importante de la vida social, tanto como la política o la economía. Por lo que se pretende informar acerca de la relación entre la cultura y el cine entrelazados por el periodismo, y comentar que las manifestaciones artísticas no deben ser utilizadas como instrumento de adorno, sino como parte fundamental de la vida, que el cine contemporáneo puede reflejar.

Dentro de la investigación se incluyen entrevistas con actores, cineastas y críticos de cine, con la finalidad de que sus comentarios retroalimenten y enriquezcan el tema.

También se muestra porqué el cine cultural para poder subsistir tiene que luchar contra las normas y limitaciones que le son impuestas en sus propios medios, que tiene que afrontar factores como la improvisación, la falta de apoyo, los intereses de grupo y las luchas de poder.

Con la aportación de los testimonios de los especialistas, que aparecen en los anexos se reforzará y se interpretará el estudio del cine como medio y arte legítimo de comunicación masiva.

Capítulo 1

HISTORIA DEL CINE MEXICANO

1.1.- La llegada del cine a México

El cine llegó a México casi ocho meses después de su triunfal aparición en París. La noche del 6 de agosto de 1896, el Presidente Porfirio Díaz, su familia y miembros de su gabinete presenciaban asombrados las imágenes en movimiento que dos enviados de los Lumière proyectaban en uno de los salones del Castillo de Chapultepec.

El éxito del nuevo medio de entretenimiento fue inmediato. Don Porfirio había aceptado recibir en audiencia a Claude Ferdinand Bon Bernard y a Gabriel Veyre -los proyeccionistas enviados por Louis y Auguste Lumière a México- debido a su enorme interés por los desarrollos científicos de la época. Además, el hecho de que el nuevo invento proviniera de Francia, aseguraba su aceptación oficial en un México que no ocultaba su gusto "afrancesado". (1)

Después de su afortunado debut privado, el Cinematógrafo fue presentado al público el 14 de agosto, en el sótano de la Droguería "Plateros", en la calle del mismo nombre (hoy Madero) de la ciudad de México. El público abarrotó el sótano del pequeño local -curiosa repetición de la sesión del sótano del "Gran Café" de París donde debutó el Cinematógrafo- y aplaudió fuertemente las "vistas" mostradas por Bernard y Veyre. La Droguería "Plateros" se convirtió, al poco tiempo, en la primera sala de cine de nuestro país: el "Salón Rojo".

Bernard y Veyre formaban parte de un pequeño ejército de camarógrafos reclutados por los Lumière para promocionar su invento alrededor del mundo. El Cinematógrafo había recibido aplausos en Europa y se lanzaba a la conquista de América. La estrategia de mercado de los Lumière era muy acertada: los camarógrafos-proyeccionistas solicitaban audiencia ante los jefes de gobierno de los países que visitaban, apoyados por el embajador francés en el lugar. De esta manera, el Cinematógrafo hacía su entrada por la "puerta grande", ante reyes, príncipes y presidentes ansiosos de mostrarse modernos. (2)

México fue el primer país americano que disfrutó del nuevo medio, ya que la entrada del Cinematógrafo a los Estados Unidos había sido bloqueada por Edison. A principios del mismo 1896, Thomas Armat y Francis Jenkins habían desarrollado en Washington el Vitascope, un aparato similar al cinematógrafo.

Edison había conseguido comprar los derechos del Vitascope y pensaba lanzarlo al mercado bajo el nombre de Biograph. (3)

Brasil, Argentina, Cuba y Chile fueron también visitados por enviados de los Lumiére entre 1896 y 1897. Sin embargo, México fue el único país americano donde los franceses realizaron una serie de películas que pueden considerarse como las que inauguran la historia de nuestro cine.

1.2.- Surgimiento de los primeros cineastas mexicanos

Según Emilio García Riera, el surgimiento de los primeros cineastas mexicanos no obedeció a un sentido nacionalista, sino más bien al carácter primitivo que tenía el cine de entonces: películas breves, de menos de un minuto de duración, que provocaban una necesidad constante de material nuevo para exhibir (4).

Al irse Bernard y Veyre, el material traído por ellos de Francia y el que filmaron en México fue comprado por Bernardo Aguirre y continuó exhibiéndose por un tiempo. Sin embargo, "las demostraciones de los Lumiére por el mundo cesaron en 1897 y a partir de entonces se limitaron a la venta de aparatos y copias de las vistas que sus enviados habían tomado en los países que habían visitado". Esto provocó el rápido aburrimiento del público, que conocía de memoria las "vistas" que hacía pocos meses causaban furor.

Algunos entusiastas, como Aguirre, habían comprado equipo y películas a los Lumiére para exhibirlas en provincia. La determinación de los Lumiére de dejar de filmar y dedicarse a la venta de copias provocó el surgimiento de los primeros cineastas nacionales.

En 1898 se inició como realizador el ingeniero Salvador Toscano, quien se había dedicado a exhibir películas en Veracruz. Su labor es una de las pocas que aún se conservan de esa época inicial del cine. En 1950, su hija Carmen editó diversos trabajos de Toscano en un largometraje titulado *Memorias de un mexicano* (1950). Toscano testimonió con su cámara diversos aspectos de la vida del país durante el Porfiriato y la Revolución. Inició, de hecho, la vertiente documental que tantos seguidores ha tenido en nuestro país.

Otros cineastas de esa primera época fueron: Guillermo Becerril (desde 1899); los hermanos Stahl y los hermanos Alva (desde 1906); y Enrique Rosas, éste último realizador de un gran documental sobre el viaje de Porfirio Díaz a Yucatán: *Fiestas presidenciales en Mérida* (1906). Este filme fue, sin duda, el primer largometraje mexicano.

1.3.- El cine sonoro mexicano

A pesar de que el sonido se incorporó al cine en 1927, no fue sino hasta 1931 cuando se realizó la primera cinta sonora mexicana: una nueva versión de *Santa*, dirigida por el actor español-hollywoodense Antonio Moreno, e interpretada por Lupita Tovar.

De nueva cuenta, la primera en algo no lo fue totalmente. Antes de *Santa* (1931) se habían filmado varias películas con sonido sincronizado de discos (sonido indirecto). Estos intentos de cine sonoro no fueron populares en México, como tampoco lo habían sido experimentos similares en otras partes del mundo.

Santa (1931) fue, eso sí, la primera película mexicana que incorporó la técnica del sonido directo (grabado en una banda sonora incorporada a las imágenes). Esta técnica fue traída de Hollywood por los hermanos Rodríguez, quienes habían inventado en Estados Unidos un aparato sincronizador de sonido muy ligero y práctico.

El apoyo de un equipo entrenado en Hollywood para la filmación de *Santa* (1931) no fue casualidad. Obedecía a todo un plan para establecer una industria cinematográfica mexicana, mismo que incluyó la fundación de la Compañía Nacional Productora de Películas, dijo Emilio García Riera. (5)

Esta empresa adquirió unos estudios de cine existentes desde 1920 y se estableció como la compañía de cine más importante del país. La decisión de "importar" a casi todo el personal de la filmación se hizo con la idea de asegurar el éxito financiero de la película. (6)

1.4.- Nace la industria del cine mexicano

La industria del cine mexicano nació en una época de gran efervescencia social, política y cultural en nuestro país. La Revolución comenzaba a ser una etapa de la Historia, aunque sus protagonistas todavía regían el destino político de la nación.

En 1928, el general Plutarco Elías Calles había fundado el Partido Nacional Revolucionario (PNR), antecedente directo del Partido Revolucionario Institucional (PRI). Entre 1928 y 1934, Calles se mantuvo en el poder desde el Partido, aunque México tuvo tres presidentes en ese mismo período: Pascual Ortiz Rubio, Abelardo L. Rodríguez y Emilio Portes Gil.

Con la llegada al poder de Lázaro Cárdenas en 1934, la inestabilidad política del país comenzó a desaparecer. Cárdenas fue el primer presidente que se mantuvo en el gobierno por seis años, el mandato establecido por la Constitución de 1917.

El ambiente intelectual mexicano se encontraba dividido entre la Revolución y el Socialismo. La Revolución Rusa de 1917 había impreso una huella tan importante como la Revolución Mexicana en el pensamiento de algunos intelectuales de nuestro país. México vivía el esplendor del muralismo, un movimiento estético con una carga ideológica de izquierda que nunca se ocultó.

Literatura, música, poesía y pintura, fueron artes que tuvieron un gran desarrollo en la década de los treinta. Silvestre Revueltas, Xavier Villaurrutia, Carlos Pellicer, Salvador Novo, Diego Rivera, David Alfaro Siqueiros, José

Clemente Orozco, Frida Kahlo y muchos artistas más, conformaban el panorama artístico e intelectual del México moderno. Un común denominador en la temática de sus obras fue la revisión de la Revolución Mexicana. (7)

En este ambiente, no es extraña la tendencia que siguió el cine mexicano una vez establecidas las bases de la industria cinematográfica nacional. Política y arte apuntaban hacia la Revolución como tema principal, y ese fue el camino que siguió la nueva industria.

1.5.- los primeros clásicos del cine mexicano

La naciente industria del cine mexicano produjo, entre 1932 y 1936, unas cien películas entre las que destacan varias consideradas hoy en día como clásicos del cine nacional.

En 1933, el ruso-chileno Arcady Boytler filmó *La mujer del puerto* (1933) con Andrea Palma, película que contribuyó a la consolidación del personaje de la prostituta dentro de nuestro cine. Con una atmósfera heredada del expresionismo alemán, *La mujer del puerto* sorprendió al México de la época por lo fuerte de su temática (incesto) y por su buena realización. (8)

En pocos años, la cinematografía mexicana se afianzó en el gusto nacional y comenzó, inclusive, a exportarse a los países de lengua española. 1936 marcaría el inicio de la completa internacionalización del cine mexicano, con la filmación de *Allá en el Rancho Grande* (1936) de Fernando de Fuentes.

De Fuentes realizó, además, otros dos filmes que se consideran precursores de la Época de Oro: *El compadre Mendoza* (1933) y *Vámonos con Pancho Villa* (1935). Estos filmes revelan que de Fuentes dominaba las técnicas norteamericanas de filmación, y que además demostraba una sobriedad increíble para la época en el tratamiento del tema de la Revolución. De hecho, ambos filmes son prácticamente los únicos realizados sobre ese tema que no exaltan en ningún momento la gesta revolucionaria, y que incluso llegan a criticarla.

Janitzio (1934) de Carlos Navarro, *Dos monjes* (1934) de Juan Bustillo Oro y *Redes* (1934) de Fred Zinnemann y Emilio Gómez Muriel, son otros de los filmes destacados de la época. "Chano" Urueta, Gabriel Soria, Juan Orol y Miguel Zacarías son algunos de los directores que iniciaron su carrera en esos años previos a la *Época de Oro*.

1.6.- La época de oro y el cine después de la guerra

Nuestra cultura televisiva nos ha condicionado a considerar cualquier película mexicana en blanco y negro como perteneciente a la *época de oro*. Siendo puristas, los verdaderos "años dorados" corresponderían a los coincidentes con la Segunda Guerra Mundial (1939-1945).

En estos años, factores políticos influyeron enormemente en el desarrollo del cine mexicano. Uno de ellos fue la postura del gobierno mexicano ante la guerra. En 1942, el presidente Manuel Ávila Camacho declaró la guerra a las potencias del Eje, Alemania, Italia y Japón. Esta postura oficial nos colocó en medio del conflicto, de parte de los Aliados. (9)

La decisión de Ávila Camacho salvó, colateralmente, a nuestro cine de la extinción. La guerra había causado una disminución en la producción de muchos bienes de consumo, el cine incluido. Los materiales con que se fabricaban las películas y el equipo de cine se consideraban importantes para la fabricación de armamento (la celulosa, por ejemplo). Esto racionó la producción cinematográfica norteamericana, además de que el cine europeo sufría porque la guerra se desarrollaba en su terreno.

En 1942, la industria de cine mexicano no era la única importante en español. Argentina y España poseían ya un lugar dentro del cine de habla hispana. Ambos países se declararon neutrales durante el conflicto y España acababa de salir de su propia Guerra Civil. Sin embargo, en la práctica, las dos naciones mantuvieron vínculos más que ligeros con Alemania e Italia. (10)

La decisión de alinearse con los Aliados trajo para México un estatus de nación favorecida. El cine mexicano nunca tuvo problemas para obtener el suministro básico de película virgen, dinero para la producción y refacciones necesarias para el equipo. España y Argentina nunca tuvieron un apoyo semejante por parte de Alemania o Italia, y el curso de la guerra marcó también el curso de las cinematografías de estos países.

En el panorama nacional, la situación de guerra también benefició al cine mexicano porque se produjo una disminución de la competencia extranjera. Aunque Estados Unidos se mantuvo como líder de la producción cinematográfica mundial, muchos de los filmes realizados en ese país entre 1940 y 1945 reflejaban un interés por los temas de guerra, ajenos al gusto mexicano. La escasa producción europea tampoco representó una competencia considerable.

El auge del cine mexicano favoreció el surgimiento de una nueva generación de directores: Emilio Fernández, Julio Bracho, Roberto Gavaldón e Ismael Rodríguez, por mencionar a algunos. Para el público, sin embargo, fue más interesante la consolidación de un auténtico cuadro de estrellas nacionales. María Félix, Mario Moreno "Cantinflas", Pedro Armendáriz, Andrea Palma, Jorge Negrete, Sara García, Fernando y Andrés Soler, Joaquín Pardavé, Arturo de Córdova y Dolores del Río serían las figuras principales de un "star system" sin precedentes en la historia del cine en español. (11)

En esos años, el cine mexicano abordó más temas y géneros que en ninguna otra época. Obras literarias, comedias rancheras, películas policíacas, comedias musicales y melodramas, formaron parte del inventario cinematográfico mexicano de aquellos años.

Al terminar la Segunda Guerra Mundial, el cine mexicano gozó del prestigio que había alcanzado durante unos años más. Sin embargo, el repunte del cine norteamericano y la aparición de la televisión representaron una seria amenaza para una cinematografía que ya daba señales de cansancio.

En 1946 asumió la presidencia Miguel Alemán Valdés. La llegada al poder de Alemán representó un cambio dentro de las estructuras del poder político en México.

Entre 1946 y 1950 ocurrieron cosas importantes dentro del cine nacional: Emilio Fernández consolidó su fama mundial al obtener distintos premios internacionales, el director español Luis Buñuel inició la etapa mexicana de su filmografía y Pedro Infante se convirtió en el actor más popular de nuestro país.

Bajo el gobierno de Alemán se decretó la Ley de la Industria Cinematográfica. En ella se dejaba a la Secretaría de Gobernación, por conducto de la Dirección General de Cinematografía, el estudio y resolución de los problemas relativos al cine. (12)

Para 1949, la exhibición de películas en la República Mexicana estaba casi totalmente controlada por un grupo encabezado por el norteamericano William Jenkins. Al pasar el control del cine a la Secretaría de Gobernación, Alemán intentó dismantelar el monopolio, al mismo tiempo que dio el primer paso para la burocratización del cine, un lastre que la industria ha venido arrastrando hasta nuestros días.

1.7.- El cine nacional y la competencia con la televisión

En 1950, se iniciaron las primeras transmisiones de la televisión mexicana. Este año entró en operaciones XHTV-Canal 4. XEWTV-Canal 2 y para 1952 comenzó transmisiones XHGC-Canal 5.

En pocos años, la televisión alcanzó un poder enorme de penetración en el público, especialmente cuando las tres cadenas se unieron para formar Telesistema Mexicano, en 1955. Para 1956, las antenas de televisión eran algo común en los hogares mexicanos, y el nuevo medio se extendía rápidamente en la provincia.

Las primeras imágenes de la televisión, en blanco y negro, aparecían en una pantalla muy pequeña y ovalada, y eran bastante imperfectas. Sin embargo, no sólo en México, sino en todo el mundo, el cine resintió de inmediato la competencia del nuevo medio. Esa competencia influyó decisivamente en la historia del cine, obligándolo a buscar nuevas vías tanto en su técnica, como en el tratamiento de temas y géneros. (13)

Las novedades técnicas llegaron de Hollywood. Las pantallas anchas, el cine en tercera dimensión, el mejoramiento del color y el sonido estereofónico, fueron algunas de las innovaciones que presentó el cine norteamericano a principios de los cincuenta. El elevado costo de esta tecnología hizo difícil que

en México se llegaron a producir filmes con estas características, por lo menos durante algunos años.

En general, la realización del cine se volvió más compleja que nunca. Con una infraestructura técnica anticuada, poco dinero, un público más exigente, y un mercado saturado de producciones norteamericanas, el cine mexicano se enfrentó a un serio problema que podría ser su ocaso.

1.8.- El cine en los años sesenta y después del 68

A principios de los años sesenta, una nueva generación de críticos de cine mexicanos comenzó a hacer notar públicamente la necesidad de renovar las prácticas de una industria moribunda.

A diferencia de otros tiempos, los críticos de los sesenta no se sentían obligados a defender al cine mexicano por un simple nacionalismo. Lo realizado en Europa y otras latitudes colocaba al cine de nuestro país en un lugar muy desventajoso.

La Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) inició en los años sesenta un importante movimiento en favor del cine de calidad. La UNAM fue pionera en la creación de cineclubes en México y en 1963 fundó el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), primera escuela oficial de cine en nuestro país. (14)

Dentro de ese panorama, surgió en México una importante corriente de cine independiente, cuyo primer antecedente había sido la experiencia de *Raíces* (1953). Un grupo de jóvenes críticos mexicanos y españoles -siguiendo un poco el ejemplo de sus colegas franceses- iniciaron este movimiento con la filmación de *En el balcón vacío* (1961) de Jomi García Ascot.

La filmación de *En el balcón vacío* (1961) alentó la celebración, en 1965, del Primer Concurso de Cine Experimental de largometraje, convocado por la industria cinematográfica. De este concurso y del segundo, celebrado en 1967, surgieron directores como Alberto Isaac, Juan Ibáñez, Carlos Enrique Taboada y Sergio Véjar, quienes desarrollarían parte importante de su carrera en los años setenta y ochenta.

En muchos aspectos de la vida del país, el cine incluido, 1968 representa un año clave para entender nuestra realidad actual. La efervescencia política que México experimentó a finales de los sesentas fue reflejo de los acelerados cambios que se presentaron, al mismo tiempo que las manifestaciones de inconformidad con el sistema político en el poder.

Al asumir la presidencia en 1970, Luis Echeverría se enfrentó a un país completamente transformado en cuanto a sus expectativas de crecimiento. Una crisis profunda, en todos los niveles de la sociedad, comenzó a manifestarse abiertamente.

Un rasgo importante de la política de Echeverría fue la importancia concedida a los medios masivos de comunicación. Por primera vez en la historia política mexicana, el gobierno utilizó de manera sistemática al cine, la radio y la televisión como canales formales de comunicación nacional e internacional. (15)

La estatización del cine fue resultado de una cadena de circunstancias. El Banco Nacional Cinematográfico, fundado en 1942, recibió una inversión de mil millones de pesos con el objeto de modernizar el aparato técnico y administrativo del cine nacional. Esto dio paso, en 1975 a la creación de tres compañías productoras de cine, propiedad del Estado: Conacine, Conacite I y Conacite II.

Otras acciones del gobierno de Echeverría, encaminadas a mejorar la producción cinematográfica, fueron: la reconstitución de la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas y de la entrega del Ariel, en 1972; la inauguración de la Cineteca Nacional, en 1974; y la creación del Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC), en 1975.

El cine mexicano producido de 1970 a 1976 es considerado, por muchos estudiosos de nuestra cinematografía, como uno de los mejores que se hayan hecho en nuestro país. Al respecto, Emilio García Riera señala:

"Nunca antes habían accedido tantos y tan bien preparados directores a la industria del cine, ni se había disfrutado de mayor libertad en la realización de un cine con ideas avanzadas." (16)

En general, el cine del sexenio de Echeverría puede considerarse como un cine crítico, incisivo, a veces demasiado preocupado por temas sociales y políticos. Por primera vez en la historia de nuestra cinematografía, la realidad social de la clase media se vio retratada en la pantalla. El cine de los setentas abandonó los antiguos clichés y se abocó a combinar la calidad con el éxito comercial.

El público mexicano respondió favorablemente a filmes como *El castillo de la pureza* (1972) de Arturo Ripstein, *Canoa* (1975) de Felipe Cazals, o *La pasión según Berenice* (1975) de Jaime Humberto Hermosillo. Se demostraba con ello que en México se podía hacer un cine maduro, que además tuviera éxito en taquilla.

Aparte de los ya mencionados Ripstein, Cazals y Hermosillo, otros directores importantes de esta época fueron: José Estrada, Jorge Fons, Marcela Fernández Violante, Juan Manuel Torres y Gonzalo Martínez. Entre los filmes, destacaron: *El apando* (1975) y *Las Poquianchis* (1976), ambas de Felipe Cazals; *Los albañiles* (1976) de Jorge Fons; *El rincón de las vírgenes* (1972) de Alberto Isaac y *Actas de Marusia* (1975) del chileno Miguel Littín. (17)

1.9.- A fines de los noventa, nace una nueva esperanza

El traslado del IMCINE a otra entidad gubernamental representó algo más que un simple cambio de domicilio. Al tomar el control del cine CONACULTA, el gobierno de Carlos Salinas de Gortari estaba rompiendo con un esquema de más de cincuenta años de existencia en la relación cine-gobierno.

La radio y la televisión son, en esencia, medios de transmisión. La regulación de las comunicaciones siempre ha sido un aspecto de importancia primordial para cualquier nación.

El cine, desde sus orígenes, ha sido un medio de proyección de imágenes para el entretenimiento social. La manera en que el público se expone al medio cinematográfico es radicalmente distinta a la que usa para exponerse a los medios electrónicos. Asistir al cine es una actividad social que implica salir del hogar y exponerse conscientemente al medio. Escuchar la radio, o ver la televisión, son actividades que se llevan a cabo dentro del hogar, sin que la persona realice mucho esfuerzo para seleccionar el mensaje al cual exponerse.

De lo anterior se desprende que los mensajes transmitidos por radio y televisión son de una naturaleza diferente a los del cine. La radio y la televisión son medios que llegan directamente a los hogares del público; de ahí la necesidad social de establecer control sobre los contenidos de estos medios. El cine es una forma de expresión más libre en este sentido.

Al trasladar la supervisión del cine de la Secretaría de Gobernación al nuevo organismo para la cultura, el gobierno mexicano actuó de manera congruente con la naturaleza del medio cinematográfico. El cine está más relacionado con las actividades propias de un ministerio de cultura, que con las de una secretaría política. En países como Francia, España o Argentina, donde el cine está de algún modo supervisado por el gobierno, es el ministerio de cultura el encargado de llevar a cabo esta labor. Este cambio en la política gubernamental con respecto al cine ha permitido que, desde 1988, el futuro del cine mexicano se vislumbre con mayor esperanza.

Los objetivos que pretende cumplir el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, para apoyar a la industria cinematográfica son: crear circuitos alternos de exhibición para las películas mexicanas de calidad; apoyar el trabajo de las escuelas de cine; producir y coproducir una decena de películas al año; participar en festivales internacionales de cine; y conservar los estudios Churubusco y América. (18)

Entre los logros alcanzados por el CONACULTA en materia de apoyo al cine, se encuentran: el estreno de *La sombra del caudillo* (1960) de Julio Bracho, filme que sufría un nunca confesado veto militar, lo cual había impedido su exhibición; la autorización para exhibir *Rojo amanecer* (1989) de Jorge Fons, filme que trata los sucesos de Tlatelolco 68 y que parecía sufrir el mismo destino del filme de Bracho; la coproducción de diversos filmes que han destacado por su calidad; y, en 1992, la liquidación de la Compañía Operadora de Teatros (COTSA), el monopolio público de la exhibición.

En agosto de 1992, la prensa capitalina de espectáculos anunció que *Como agua para chocolate* (1992) de Alfonso Arau, había impuesto récord de permanencia en el cine "Latino" de la ciudad de México. Al mismo tiempo, la prensa regiomontana anunció que este mismo filme era el más taquillero de aquel año en Monterrey.

Para el público mexicano de los noventa, títulos como *La tarea* (1990) de Jaime Humberto Hermosillo, *Danzón* (1991) de María Novaro, *La mujer de Benjamín* (1991) de Carlos Carrera, *Sólo con tu pareja* (1991) de Alfonso Cuarón, *Cronos* (1992) de Guillermo del Toro, o *Miroslava* (1993) de Alejandro Pelayo, poseyeron un significado de alta calidad, muy distinto al que se le atribuía al cine mexicano pocos años antes. Las nuevas películas mexicanas hicieron que el cine volviera a formar parte activa de la cultura de nuestro país.

En general, el cine mexicano experimentó un feliz reencuentro con su público. La asistencia a las salas de cine para ver películas mexicanas aumentó considerablemente entre 1990 y 1992. La renta de estas mismas películas en video sobrepasó las expectativas de los distribuidores. (19)

En muchos casos fue el video -tan criticado por muchos- el que sirvió como embajador del nuevo cine mexicano. Como la exhibición de estas películas aún sufría la carencia de salas adecuadas, la videocasetera participó activamente en el proceso de recuperación de mercado.

El cine, como medio de expresión artística, refleja el estado de la sociedad que lo produce. Un cine mexicano en ascenso debería ser un buen síntoma del estado general de nuestra nación.

1.10.- La crisis de 1994

El cine, como medio de expresión artística, refleja el estado de la sociedad que lo produce.

Después de la salida de la presidencia de la República de Carlos Salinas de Gortari, el desconcierto y la desilusión fueron estados de ánimo recurrentes en la población mexicana. De la euforia salinista se pasó, en cuestión de días, al reencuentro con tormentosos fantasmas aparentemente exorcizados: pobreza, desempleo, inflación, retroceso, marginación e inseguridad. El impacto de estos fenómenos sociales en la cinematografía mexicana se percibieron en toda su magnitud los años siguientes. (20)

De 1993 a 1996, el cine nacional no sólo recuperó la confianza de su público, sino también la de los productores, distribuidores y exhibidores, quienes se atrevieron a apostar a favor de una industria frágil y relativamente poco rentable. El éxito internacional de cineastas como Arturo Ripstein, Alfonso Arau, Alfonso Cuarón y María Novaro alentó la esperanza de que, por primera vez en la historia, nuestra cinematografía pudiera sobrevivir dignamente a pesar de los embates de la crisis económica.

Este optimismo no es compartido por todos los que participan, directa o indirectamente, en la creación cinematográfica en México. Para María Novaro,

directora de *Danzón* (1991) y *El jardín del edén* (1994), la situación de la producción nacional de cine se vislumbró difícil:

"En 1995 solamente se produjeron dos largometrajes con apoyo del Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), contra 16 en 1991. Los criterios de selección cambiaron y el apoyo financiero fue menor al de hace años." (21).

La reducción del financiamiento al cine se ha extendido a las entidades privadas que recientemente habían comenzado a variar sus esquemas de producción para apoyar a diversos filmes.

Fundada en 1978 como filial de la poderosa empresa de medios de comunicación denominada Televisa -y con un prestigio poco menos que inexistente- Televisión inició en 1994 una política destinada a producir cine de mayor calidad, con mayores recursos, sin por ello eliminar los proyectos económicamente rentables como la serie titulada *La Risa en Vacaciones*, iniciada en 1989.

De esta política de Televisa han surgido títulos como *Sin remitente* (1995) de Carlos Carrera, *Salón México* (1995) de José Luis García Agraz, *Entre Pancho Villa y una mujer desnuda* (1995) de Sabina Berman e Isabelle Tardán, y *Sobrenatural* (1995) de Daniel Gruener, los cuáles alcanzaron éxito entre el público y la crítica. Aunque también durante su gestión se produjeron *La risa en vacaciones* y *La papa sin catsup*, cintas pobres en contenido. A pesar de lo anterior, Televisión ha cambiado administración varias veces lo que ha afectado a las políticas establecidas anteriormente.

1.11.- 1996, cien años de cine mexicano

En 1996 se celebraron los 100 años del cine mexicano, cuando en realidad se cumplían 100 años, pero de que el cine había llegado al país.

En abril de 1996, la Cineteca Nacional quedaba por fin en manos de la SEP, una instancia dedicada a la educación y a la cultura y no, como estaba, dentro de la Secretaría de Gobernación, cuya función se centra en cuestiones de seguridad nacional con todas las implicaciones de censura y control que ello significaba para la actividad fílmica.

En septiembre, el cineasta Diego López fue designado nuevo director del IMCINE, en sustitución de Jorge Alberto Lozoya, quien es nombrado a su vez embajador en Israel. Lozoya fue duramente criticado por considerársele ajeno al cine, además de que se le cuestionaron los numerosos viajes que hizo y que, se dijo, eran injustificados.

Entretanto en Televisión, Jean Pierre Leleu es sustituido por Roberto Gómez Bolaños *Chespirito*. Se realiza el Primer Festival de Cine Francés en México.

Televisine filma las que serían las últimas de la taquillera pero vacua serie: *La risa en vacaciones 7* y *La súper risa en vacaciones 8*, de René Cardona hijo. *Fibra óptica*, de Francisco Athié, producción independiente, y que a última hora tuvo que solicitar recursos estatales, que fueron del orden de 20% del total de la cinta.

Ante los precarios presupuestos nacionales, continuó la tendencia a coproducir con otros países.

Aprovechando los jugosos precios en pesos devaluados, llegó a México ese año *Titanic*, de James Cameron. Con un costo de más de 100 millones de dólares, se estima que la película dejó al país, de acuerdo con la Secretaría de Turismo, una derrama económica de 50 millones de dólares por concepto de "hospedaje, alimentación, telefonía, renta de equipo, vehículos y otros servicios" y 700 mil directos a los Estudios Churubusco. Especialmente para ese filme, se construyeron los estudios *Baja*, en El Rosarito, Baja California, y ahí, el set submarino, de 200 por 70 metros, más grande del mundo.

Emmanuel *El Chivo* Lubezki fue nominado para el Oscar en la categoría de mejor fotografía por su trabajo en *La Princesita*. Por su parte, *Profundo Carmesí* rompió todas las expectativas al ganar en la Muestra de Venecia tres Osellas de Oro, por guión, ambientación y música.

En 1997, el hecho de mayor trascendencia fue el otorgamiento, por parte del gobierno federal, de 135 millones de pesos para el Fondo de Producción Cinematográfica, un instrumento de apoyo a la producción de cine que respondió a la demanda de la comunidad de cineastas, de materializar acciones que favorecieran y articularan la reactivación del cine mexicano. Sin embargo, 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 otorgara 100 millones de pesos más, a los 35 con los que contaba el Fondo, es nombrado el abogado Eduardo Amerena -hombre de confianza de Tovar y de Teresa- como nuevo director del IMCINE.

De los tres filmes producidos ese año por Televisine destacó *La primera noche*, de Alejandro Gamboa. El cortometraje *De tripas corazón*, del tapatío Antonio Urrutia, fue nominado al Oscar en la categoría de cortometraje de ficción.

En peligro de ser suspendida la ceremonia del Ariel, aplazada en dos ocasiones en el año, se llevó a cabo en diciembre. Esta competencia por la máxima presea del cine mexicano, calificada como la más floja de los últimos años, tuvo tres categorías desiertas: corto documental, mediometraje de ficción y efectos especiales. La triunfadora de la noche fue *Cilantro y perejil* al ganar los premios de mejor película y mejor director. La cinta de Rafael Montero ganó nueve Arieles, superando por uno a *Profundo Carmesí*, de Arturo Ripstein.

El triunfo de *Cilantro y perejil* sobre la cinta de Ripstein despertó muchas críticas. De hecho, el entonces director del IMCINE, Diego López, manifestó su desacuerdo con esta decisión, lo que le valió una reprimenda de Rafael Tovar y de Teresa. Tres días más tarde, López fue destituido de su cargo. (22)

Impugnaciones, foros, encuestas tramposas, negociaciones y adiciones de última hora fueron los obstáculos que la Ley de Cinematografía tuvo que sortear hasta su aprobación en diciembre de 1998.

Las presiones de distribuidores y exhibidores hicieron que se desechara la propuesta de establecer un impuesto de 5% sobre el precio del boleto en taquilla y 3% por derechos de transmisión de películas en televisión para alimentar el Fideicomiso de apoyo a la producción (FIDECINE). A cambio se estableció una aportación anual de 135 millones de pesos al citado fideicomiso, por parte del Estado.

De esta manera, el FOPROCINE -Fondo de Producción Cinematográfica, creado en diciembre de 1997- y el FIDECINE quedaron como dos bolsas de un mismo Fideicomiso. El primero para financiar un cine de festivales, con intereses más culturales y serios, cuya recuperación no sea inmediata pero que conlleve un impacto importante en la cultura. El segundo, para proyectos de mayor potencial comercial.

El asunto del doblaje permaneció como establecía la Ley de 1992, es decir que para cine sólo podrán ser dobladas al español las películas clasificación AA, que son en su mayoría cintas de dibujos animados y documentales.

Además, la modificación de último minuto al Artículo 19 de la Ley, propuesta por la bancada priísta del Senado, estableció 10% obligatorio de tiempo de pantalla, que sólo podrá aplicarse en caso de no contravenir lo dispuesto en los Tratados Internacionales Comerciales de México, propuesta que se prestó a diversas confusiones e interpretaciones. Para algunos, la adición al artículo eliminaría de facto la obligatoriedad de 10% de tiempo de pantalla. Lo cierto es que, a partir de ahora, el cine nacional tendría el estreno garantizado, al menos en teoría, seis meses después de su registro público.

A principios de septiembre, la administración de Eduardo Amerena concretó por fin la reestructuración de la Academia de Ciencias y Artes Cinematográficas, que consiguió autonomía tanto del Instituto como de las diversas asociaciones y sindicatos fílmicos. Con sus deficiencias, ya que sólo incluyó a actores, directores y guionistas, la Academia quedó constituida por 14 personas físicas -y no morales como antes- del medio cinematográfico, que en adelante serían las encargadas de premiar a lo mejor del cine nacional.

Respecto a la producción, la parsimonia para asignar el presupuesto del IMCINE a proyectos -o quizá la falta de éstos-, que incluyendo los 135 millones del FOPROCINE ascendía a 147 millones de pesos en el rubro de producción -127 millones 147 mil 400 pesos más que en 1997-, hizo correr rumores. Se dijo que en realidad esa suma nunca había existido y que sólo se había usado como gancho para atraer productores. (23)

¿Qué se puede esperar de una cinematografía que ha cumplido más de cien años en condiciones tan difíciles? Sin lugar a dudas, que siga existiendo para siempre. El cine mexicano ha logrado un lugar muy importante entre las cinematografías de mayor influencia en el mundo. Ha creado estilos, géneros, estrellas e imágenes que se han quedado para siempre en la pantalla interna de nuestra imaginación. Al lado del rostro de Charles Chaplin, o de la eterna Marilyn Monroe, estarán presentes, para toda la vida, la mirada penetrante de Pedro Armendáriz, el rostro perfecto de Dolores del Río, la altivez majestuosa de María Félix y la inolvidable voz de "Cantinflas".

Para quienes gustamos del cine mexicano, no podemos menos que desear que estos más de cien años, sea un principio, más que un fin. El inicio de otro siglo con sus épocas de oro, sus altibajos, sus ilusiones y desilusiones, sus fracasos y triunfos. El mejor regalo que le podemos dar a este cine nuestro es, sin lugar a dudas, tenerlo para siempre en nuestra cultura como parte esencial de aquello que nos define como mexicanos.

1.12.- Retrospectiva de los últimos 15 años de cinematografía en México

Analizar 15 años de la historia de una actividad como la cinematográfica, en donde ser *industria* y al mismo tiempo *arte* no es fácil y menos en un país donde la cultura ocupa los últimos lugares en la lista de prioridades, es hablar de política, de un proyecto de nación, de un asunto de Estado.

Podría parecer que 15 años no significan nada. En materia de cine esto no es así.

La situación hoy es radicalmente distinta a la de hace tres lustros. En México, la industria del cine, como muchas otras, no es considerada estratégica. De hecho es probable que ya no se le considere como industria sino como una actividad artística, como la pintura o la danza.

Por eso, revisar los últimos 15 años de su historia no es caprichoso, sino fundamental, porque es justo en tal lapso cuando la cinematografía nacional vivió los cambios que desde hace al menos una década la tienen en estado de coma. En este periodo, la industria fílmica fue desmantelada.

Es cierto: si se miran las cosas desde el punto de vista macroeconómico, el proceso del cine en nuestro país era inevitable, pero no hay que olvidar la incapacidad de una comunidad cinematográfica dividida, poco imaginativa y, por momentos, mezquina, que también contribuyó a la destrucción de la industria.

Los tiempos no anunciaban cosas buenas. Se avecinaban tormentas. Los productores en los años ochenta habían abaratado de tal forma el mercado y

el producto que ofrecían, que el declive tocó fondo y las desgracias no vinieron solas. En 1993, durante el neoliberal gobierno de Carlos Salinas de Gortari, se decidió vender la exhibidora estatal COTSA, reducir los estudios Churubusco y liquidar, dos y tres años antes, las quebradas empresas distribuidoras Continental de Películas, Nuevas Distribuidoras de Películas y Películas Mexicanas, así como Publicidad Cuauhtémoc, las productoras Corporación Nacional Cinematográfica (CONACINE), CONACITE y el Banco Cinematográfico, este último también quebrado.

Una vez hecho eso no era difícil adivinar el futuro de la industria fílmica mexicana. Mal acostumbrados al paternalismo, los productores, que por años gozaron de créditos que nunca pagaron, de películas en donde invertían un peso y ganaban cien, de repente se vieron desamparados.

Entonces se creó el IMCINE que, según afirmó su primer director, el cineasta Alberto Isaac, carecía "de los instrumentos para realizar sus planes debido a limitaciones de tipo económico y financiero".

Pero, además, los pocos productores que querían seguir invirtiendo en el cine se enfrentaban con que, de cada peso ganado en taquilla, el distribuidor se lleva la mayor tajada del pastel (40%), seguido del exhibidor y el pago de impuestos, siendo el propio productor quien menos gana: cerca de 12%.

De acuerdo con el crítico e investigador José Felipe Coria, entre 1990 y 1991 "se desplomó la producción en 75%". (24)

Roberto Jenkins, directivo de *Cinemark* de México, afirmó que "la asistencia a los cines podría incrementarse en 50%, si en la cartelera se ofrecieran más películas mexicanas". Pero, la realidad es que de 1988 a 2002 se han estrenado en total cuatro mil 418 cintas, de las cuales dos mil 579 (58.37%) provenían de Estados Unidos y 631 de México (14.28%).

La puntilla la vino a poner la liberación del precio en taquilla y luego la devaluación de diciembre de 1994. La crisis del país no sólo afectó a la industria sino al espectador. Un boleto en 1988 costaba un peso con seis centavos y el salario mínimo era de ocho pesos diarios. Actualmente cuesta 40 pesos cuando el salario mínimo es de 41.53.

En 1988, con una población de 82 millones 721 mil habitantes asistieron al cine 302 millones de personas. En 2002, con un poco más de 97 millones, acudieron a las salas 150 millones de espectadores.

En el terreno de la exhibición, los empresarios del ramo se quejan de no poder deducir el IVA en sus gastos, salvo los correspondientes a alimentos y bebidas. Además, los exhibidores pagan a los gobiernos estatales entre 6 y 8% de los ingresos brutos en taquilla por concepto del impuesto sobre espectáculos públicos. El número de salas ha sobrepasado las existentes en 1988: de dos mil 384 a dos mil 394.

Ante la escasísima producción de largometrajes, se llegó a decir que el cortometraje era el que sostenía al cine mexicano, no sólo por la cantidad sino por la calidad de los filmes. De 1990 a 2002, se han realizado -sólo las financiadas por el Estado- 151 de estas cintas. Ahora, el video digital se ha convertido en opción para cineastas, incluso veteranos como Arturo Ripstein y Jaime Humberto Hermosillo, que han encontrado en ese formato de mucho menor costo, la oportunidad para filmar con mayor frecuencia.

Lo cierto es que en este periodo de 15 años se han realizado películas memorables: *Sólo con tu pareja*, de Alfonso Cuarón; *Cabeza de Vaca*, de Nicolás Echevarría; *Ciudad de Ciegos*, de Alberto Cortés; *El Bulto*, de Gabriel Retes; *La tarea*, de Jaime Humberto Hermosillo; *Rojo Amanecer*, de Jorge Fons; *Lolo*, de Francisco Athié; *Dos crímenes*, de Roberto Sneider; *Sin remitente*, de Carlos Carrera; *Cronos*, de Guillermo del Toro; *Desiertos mares*, de José Luis García Agraz; *Por si no te vuelvo a ver*, de Juan Pablo Villaseñor; *El callejón de los milagros*, de Jorge Fons; *Principio y fin*, de Arturo Ripstein; *Como agua para chocolate*, de Alfonso Arau; *De la calle*, de Gerardo Tort; *Crónica de un desayuno*, de Benjamín Cann; *Que no quede huella*, de María Novaro; *¿Quién diablos es Juliette?*, de Carlos Marcovich; *Perfume de violetas*, de Maryse Sistach; *La ley de Herodes*, de Luis Estrada; *Amores perros*, de Alejandro González Iñárritu; *El crimen del padre Amaro*, de Carlos Carrera... Y sólo por ellas, por lo que provocaron en quienes las vieron, por lo que llevaron de México a otras latitudes, vale la pena apostar porque la industria del cine no cierre los ojos para siempre. (25)

De la censura a la recomposición

Mientras las películas de ficheras y de la frontera daban sus últimos coletazos, el cine violento llegaba a su clímax con películas como *Violador infernal* y *La venganza de los punks*, ambas de Damián Acosta. Estas y otras cintas fueron censuradas y enlatadas hasta que en 1990 se autorizó su salida, aunque a la hora se les trató de exhibir como cintas porno. *Masacre en el río Tula* (1986), de Ismael Rodríguez hijo, no logró la autorización hasta mucho tiempo después, y *Durazo, la verdadera historia*, de Gilberto de Anda, se estrenó en 1991.

El año de 1988 fue escenario de un escándalo porque la exhibición de *Rojo Amanecer*, de Jorge Fons -que abordaba por primera vez el tema de la masacre de Tlatelolco-, sufrió un extraño retraso, ya que se estrenó hasta 1990. El guionista de la cinta, Xavier Robles, recurrió a la SOGEM, que a su vez interpuso un amparo en contra de la Dirección de Cinematografía. Los funcionarios alegaron que todo se debía a un simple retraso por razones burocráticas; los realizadores denunciaron intento de censura; lo cierto es que el alboroto, una vez que la cinta fue autorizada por el propio Javier Nájera, director de RTC, le generó muy buena taquilla, y más tarde fue señalada como la iniciadora del llamado "nuevo cine mexicano" de los noventa.

Algunas de las películas hechas independientemente del Estado fueron: *La tarea*, de Jaime Humberto Hermosillo; *Anoche soñé contigo*, de Marysa Sistach; *Latino Bar*, de Paul Leduc; *La mujer del puerto*, de Arturo Ripstein -

cuarta versión de la cinta que hiciera Julio Bracho en 1930-, y *El bulto*, de Gabriel Retes.

Es importante señalar que durante 1992 cerraron 189 compañías productoras en el país.

¿Industria o cultura?

El 18 de julio de 1993, el Estado remató un paquete de medios cuya venta total sumó 645 millones de dólares, 205 millones más de los esperados, en el que se incluía a COTSA (Compañía Operadora de Teatros, SA) y los canales 7 y 13. Alberto Saba, socio de Ricardo Salinas Pliego, era el nuevo dueño de COTSA.

De esa manera, se perdían las salas dedicadas al cine mexicano por lo que las películas nacionales quedaron a merced de las presiones de las millonarias compañías distribuidoras norteamericanas. La nueva COTSA, entregada en pésimas condiciones a nivel de instalaciones y de tecnología, en su primer año cerró 100 de las más de 200 salas de la cadena. Luego, también como distribuidora, se dedicaría a distribuir mayoritariamente cine porno en video.

Iniciaba el proceso de modernización de los Estudios Churubusco, que fueron cercenados a la mitad para construir el Centro Nacional de las Artes. Televisión quedó bajo la dirección del francés Jean Pierre Leleu, quien durante su gestión impulsaría la producción de películas de calidad como *Sin remitente*, de Carlos Carrera; *Salón México*, de José Luis García Agraz; *Sobrenatural*, de Daniel Gruener, y *Entre Villa y una mujer desnuda*, de Sabina Berman e Isabelle Tardán.

El éxito internacional de *Como agua para chocolate* de Alfonso Araú, fue incuestionable al recaudar a nivel mundial cinco millones 500 mil dólares.

En febrero de 1994 se inició la construcción de los primeros complejos de exhibición Cinemark en Aguascalientes y Monterrey. La empresa trasnacional obtuvo la concesión de las salas del Centro Nacional de las Artes.

En 1994 entró en vigor el Tratado de Libre Comercio donde el cine fue considerado como una industria y no como un producto cultural. Si la competencia con el cine hollywoodense era difícil, ahora sería prácticamente imposible. De manera independiente se realizó *Dulces compañías*, de Óscar Blancarte. El cortometraje *El héroe*, de Carlos Carrera, que obtuvo la Palma de Oro en Cannes como mejor cortometraje.

El error de diciembre de 1994 y el alza del dólar trajeron una grave descapitalización al cine. Además, en febrero, Ignacio Durán Loera, que dentro de lo posible había optimizado los recursos financieros y humanos del IMCINE, fue sustituido por Jorge Alberto Lozoya, cinéfilo, pero diplomático de carrera. La administración de Durán Loera fue cuestionada porque se dijo que, en ese tiempo, sólo apoyó a sus amigos o a los miembros del Consejo Consultivo. (26)

Por ello, el videohome tomó una fuerza importante. Ante los exorbitantes costos de los insumos cinematográficos, los antiguos productores de cine popular optaron por este medio para seguir produciendo sexycomedias, thrillers policíacos y alguna que otra historia de denuncia política.

Después del olvido de los diputados para incluir en el Presupuesto de Egresos 2002 los 70 millones correspondientes por ley al Fondo de Inversión y Estímulos al Cine (FIDECINE), la producción fílmica cayó en estado de coma. El Estado sólo pudo participar en tres largometrajes. Ni siquiera en 1995, cuando las secuelas del *error de diciembre* estaban en su apogeo, la producción estatal fue tan escasa.

En contraste, *El crimen del padre Amaro*, de Carlos Carrera, lanzada a mediados del 2002, se convertía en la película mexicana más taquillera de la historia. Protagonista del escándalo del año, algo que se está volviendo una especie de tradición para los estrenos nacionales que quieren tener éxito en taquilla, tal película intentó ser censurada, sin éxito, por la ultraderecha encabezada por Jorge Serrano Limón, expresidente del Grupo Pro Vida.

El problema inició con una sospechosa página Web, de supuesta procedencia católica -sitio que, incluso, los mismos productores podrían haber montado-, que pugnaba por la prohibición de la película. A partir de allí, el conservadurismo hizo suya la causa y, como era de esperarse, la promoción del filme. Así, siguiendo los pasos de *La ley de Herodes* en 2000 y de *Y tu mamá también*, en 2001, el jaleo entre las voces que pedían censura y las que pedían libertad, le dieron a esta película -cuyo costo fue de alrededor de 20 millones de pesos- 107 millones de pesos de ganancia en taquilla.

En junio 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 Multimedios Cinemas quedaron como las únicas dos grandes cadenas exhibidoras con capital mayoritariamente mexicano.

El 6 de agosto, la vituperada Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas cambió de cabeza. La actriz Diana Bracho fue elegida presidenta, en sustitución del cineasta Jorge Fons quien conducía el organismo desde 1998. Vicente Leñero, escritor y guionista, y Carlos Carrera, director, quedaron como vocales. Bracho aseguró que fundamentalmente se dedicaría a conciliar a la dividida comunidad cinematográfica.

Meses antes, Epigmenio Ibarra había denunciado un intento de censura por parte de algunas salas en contra del poster promocional de *La habitación azul*, producida por Argos. En el cartel la actriz Patricia Llaca aparecía desnuda boca abajo, enseñando parte de las nalgas. Nada que no se hubiera visto antes. Esa vez las denuncias no tuvieron eco y el escándalo no prosperó.

También en agosto llegó a las pantallas la película *Otilia Rauda*, lo cual constituyó una afrenta para el derecho de autor. Y es que la versión que se estrenó en 34 salas del DF, Toluca y Cuernavaca no es la que la directora Dana Rotberg entregó al productor Alfredo Ripstein.

El problema fundamental no era el corte de escenas como tal, sino la mutilación sin el consentimiento de la autora, (en este de caso de Rotberg). De una historia de amor, (la de Otilia), en 109 minutos quedó reducida a la historia de una prostituta, como bien reza el título y el slogan que productores y distribuidores le asignaron al filme: "*La mujer del pueblo*, Otilia Rauda (Se acostó con todos para vengarse de él)".

Rotberg no quiso ventilar el asunto en los medios. Sin embargo, los productores de Alameda Films -quien en teoría estaban impedidos legalmente para estrenar la cinta- están demandados por la cineasta.

Otro asunto de relevancia para el cine en el 2002 fue la realización del Seminario Internacional sobre criterios de clasificación cinematográfica. El Artículo 5 transitorio del Reglamento de la Ley de Cinematografía decía que la Secretaría de Gobernación (Segob) debía publicar los criterios de clasificación a más tardar el 29 de marzo de 2002. Efectivamente: a raíz del Seminario y de 400 cuestionarios aplicados a personas relacionadas con el tema, el 4 de abril se publicaron en el Diario Oficial de la Federación los citados criterios. Entre las novedades se estableció oficialmente la clasificación B15, que ya se venía utilizando, para películas no recomendables para menores de 15 años.

Nada de censura, dijo la Segob: la prioridad es proteger a los menores de edad con el fin de no exponerlos a materiales que puedan afectarlos en su desarrollo pleno e integral. La clasificación de películas busca evitar, según un comunicado de la Secretaría, escenas que afecten el desarrollo integral de los menores de edad.

Además, algunas otras cosas cambiaron. El Festival anual de Cine francés, por falta de resultados, se decidió realizar cada dos años. Ello significa que el año entrante no tendrá lugar tal certamen. Asimismo, la Comisión Nacional de Filmaciones dejó de ser un programa del IMCINE -con su pobre presupuesto- para convertirse en una Asociación Civil.

En octubre, el Sindicato de Trabajadores Técnicos y Manuales emplazó a huelga a la producción de *And Starring Pancho Villa as himself*, luego de que ésta despidió a 18 técnicos sindicalizados y de que Luz María Rojas, coordinadora de producción, se negó a firmar un contrato colectivo. Finalmente, la huelga se conjuró gracias a los acuerdos tomados en negociaciones, pero Antonio Banderas, la propia Rojas y el productor Tony Mark fueron demandados por despido injustificado en la Junta de Conciliación y Arbitraje.

Finalmente, en diciembre, el Congreso de la Unión modificó la Ley Federal de Derechos. A partir de enero se adicionará un peso al valor del boleto para entrar al cine. La disposición se contiene dentro de los servicios que el Estado brinda a los espectadores de cine para la autorización y clasificación de películas.

En el Presupuesto de Egresos 2003, se asignaron 14 millones para el fomento de coproducciones, dinero que sólo alcanza para realizar tres largometrajes. Se espera que el FOPROCINE reciba en breve tres millones provenientes de las ganancias de *El crimen del padre Amaro*, financiada por el Fondo.

El Programa Nacional de Cultura 2001-2006 dispone que para el final del sexenio se deben producir 60 películas al año, es decir: 47 más de las realizadas el año pasado. Asentado el dato en el Informe Anual de Trabajo 2002 de CONACULTA, la producción cinematográfica fue el único rubro que no sólo no aumentó sino que disminuyó, igual que en 2001. (27)

Dos grandes pérdidas sufrió el cine en México. María Félix Güereña, la diva del cine nacional falleció el 8 de abril a los 88 años, el mismo día de su cumpleaños. Y el 11 de octubre, el investigador y crítico de cine Emilio García Riera, murió a los 71 años. Autor de la Historia Documental del Cine Mexicano y fundador del Grupo Nuevo Cine a fines de los años cincuenta. García Riera dirigía el Centro de Investigación y Enseñanzas Cinematográficas de la Universidad de Guadalajara.

Notas

- 1.- Maza Maximiliano, *Más de cien años de cine mexicano*, <http://cinemexicano.mty.itesm.mx>
- 2.- Ibidem.
- 3.- García Riera, Emilio, *Historia del cine mexicano*, página 52, editorial SEP, año 1986.
- 4.- Ibidem.
- 5.- Dávalos Orozco, Federico, *Albores del cine mexicano*, página 81. editorial Clío México 1996
- 6.- Maza Maximiliano, *Más de cien años de cine mexicano*, <http://cinemexicano.mty.itesm.mx>
- 7.- García Riera Emilio, *Historia del cine mexicano*, página 54, editorial SEP, año 1986.
- 8.- Maza Maximiliano, *Más de cien años de cine mexicano*, <http://cinemexicano.mty.itesm.mx>
- 9.- Ibidem
- 10.- García Riera Emilio, *Historia del cine mexicano*, página 66, editorial SEP, año 1986.

- 11.- Ayala Blanco Jorge, *La aventura del cine mexicano, en la época de oro y después*, página 47. Editorial Grijalbo.
- 12.- García Riera, Emilio, *Historia del cine mexicano*, página 72, editorial SEP, año 1986
- 13.- Maza Maximiliano, *Más de cien años de cine mexicano*, <http://cinemexicano.mty.itesm.mx>
- 14.- Ibidem
15. García Riera Emilio, *Historia del cine mexicano*, página 74, editorial SEP, año 1986
16. Ibidem
- 17.- Maza Maximiliano, *Más de cien años de cine mexicano*, <http://cinemexicano.mty.itesm.mx>
- 18.- Ayala Blanco Jorge, *Fugacidad del cine mexicano*, página 88, editorial Océano México.
- 19.- Ibidem
- 20.- García Gustavo y Coria José Felipe, *Nuevo cine mexicano*, página 63, editorial Clío, 1997
- 21.- Ayala Blanco Jorge, *Fugacidad del cine mexicano*, página 46, editorial Océano México.
- 22.- Estrada Marién, *Una retrospectiva de la cinematografía en México, Historia de película*, Revista Mexicana de Comunicación número 83, página 33.
- 23.- Ibidem.
- 24.- Ibidem.
- 25.- Ibidem.
- 26.- Ibidem.
- 27.- Ibidem.

Capítulo 2

¿Pero qué es el cine?

2.1.- ¿Qué es el cine?

La palabra cine es apócope de cinematógrafo y ésta a su vez es una construcción de la voz griega "kinema" que significa movimiento y el sufijo *grafo* que significa dibujo/imagen.

Como puede verse, el cine es imagen en movimiento. Esta es su cualidad esencial que lo diferencia de las demás expresiones artísticas conocidas por el ser humano.

En pocos años de evolución y desarrollo, el cine se ha devenido en un lenguaje con sus propios códigos de expresión, sus normas y principios básicos.

Así, los conceptos fundamentales del lenguaje cinematográfico son tres: **Espacio, Tiempo y Movimiento**. De estos elementos se desprenden otros, que con sus diversas variables nos permiten expresarnos con imágenes en movimiento.

Cuando estudiábamos en la escuela, los profesores de gramática se esforzaban en enseñarnos que para escribir correctamente en español teníamos que saber que la unidad gramatical más pequeña con sentido completo era la oración, compuesta por sujeto, verbo y predicado.

Conocidas las reglas elementales para escribir, lo podemos hacer en el papel de nuestra libreta, en la pared de una casa, en un disquete de computadoras, en fin donde quiera que se pueda escribir.

El material que sirva de soporte a lo que escribimos no va a determinar qué lenguaje usamos o si nos estamos comunicando adecuadamente en nuestro idioma, no. Lo que va a determinar si nos expresamos adecuadamente es el uso correcto de las normas gramaticales que rigen nuestro idioma. (1)

Es el mismo caso del cine.

El material que sirve de soporte a las imágenes en movimiento no es lo que determina la expresión artística que llamamos cine.

Es importante destacar que el material que llamamos película fue inventado en 1888 por el industrial norteamericano George Eastman Kodak, siete años antes del nacimiento del cine en 1895.

Cine y película no es lo mismo. La película, es el material y el cine la expresión artística que suele usar ese material. (2)

Cualquier persona puede ser cautivada por el cine. Y es en su accesibilidad donde radica su popularidad.

La existencia del cine se debe, en esencia, a una cualidad -o defecto, si se quiere- del ojo, la persistencia retiniana.

La ilusión del movimiento del cine, se basa en la inercia de la visión, que hace que las imágenes proyectadas durante una fracción de segundo en la pantalla se borren instantáneamente de la retina. De este modo, una rápida sucesión de fotos inmóviles proyectadas discontinuamente, son percibidas por el espectador como un movimiento continuo.

Este es el cuadro físico y mecánico del cine. En un segundo, veinticuatro cuadros pasan por la luz de un proyector y se reflejan en una pantalla, proyección que nuestro ojo percibe como un segundo de movimiento, e, incluso, como una ilusión de otra vida casi palpable. El cine llegó, en un tiempo relativamente corto, a ser un arte legítimo, con su propio código de convenciones, apareció como el heredero de otras disciplinas artísticas.

En principio, el cine es un arte pictórico que desciende en línea directa de la pintura y la fotografía; de dicha genealogía deriva prácticamente toda su estética visual, su sentido de la composición, de la iluminación, de los colores y las texturas (la influencia de la arquitectura y la escultura no ha sido tan determinante).

Por otro lado, si bien ha podido prescindir de la palabra, aunque nunca de la imagen, es, también, un arte narrativo, ya que desde sus inicios se ha mostrado como el medio ideal para contar historias. En ese sentido ha sido heredero de la literatura, en especial de la novela, con quien mantiene nexos muy estrechos, así, uno y otra pueden contar historias largas, con lujo de detalles, con saltos de tiempo, y desde la perspectiva del narrador.

Las diferencias son obvias, pues en tanto que el cine es narración histórica, la novela es narración lingüística. A primera vista, parecería, que el cine guarda un parentesco cercano con el teatro, pero es, más bien, como su primo ya que posee la ventaja de la fuerza expresiva del arte pictórico y mucho más capacidad narrativa, mientras que el teatro está limitado por sus convenciones de representación (tiempo y espacio reales), por la visión conjunta que ofrece el espectador y por la imposibilidad de centrarse en un detalle; sin embargo, aventaja al cine por el hecho de ser en vivo. (Los actores cinematográficos no entran en contacto con el público).

En relación con la música, el cine comparte en gran medida su concepto del tiempo, y, por ello, se habla también de ritmo, de armonía y de contrapunto cinematográficos, por ello, no es casual que la música se haya integrado al cine desde el principio como elemento importante de su expresividad.

Pero, también es una industria, y de esa dualidad se derivan muchas complicaciones. Con un lienzo, unos colores y un pincel el pintor puede trabajar sin problemas; un escritor sólo requiere de papel y pluma (la publicación es otro asunto); en cambio, el realizador de cine necesita una infraestructura de millones de pesos para realizar su trabajo.

Por ello, es un tanto dudoso el adjetivo comercial para desdeñar una película, pues todo el cine es comercial por formar parte de una industria sujeta a las leyes de la oferta y la demanda. Lo que varía es la intención, pues, mientras hay cineastas que sólo filman para ganar dinero, hay otros, por suerte, que lo hacen porque tienen algo que expresar y saben como hacerlo. Pero nadie filma con la intención de perder dinero.

2.2.- El lenguaje cinematográfico

Como ya lo habíamos mencionado, los elementos fundamentales del lenguaje cinematográfico son tres: Espacio, Tiempo y Movimiento, de estos se desprenden otros, que con sus diversas variables nos permiten expresarnos a través del cine.

El espacio fílmico

Al montar los diversos fragmentos de película que componen una escena se crea un espacio y un ambiente nuevos que surgen de la imagen y que capta el espectador, que tiene la impresión que los fragmentos reunidos constituyen una acción unitaria.

Dos tipos de espacio:

El geográfico, que se utiliza para situar la acción en cualquier punto de la geografía.

El dramático, que se utiliza para localizar y ambientar la psicología de los personajes y situaciones. Es un recurso muy usado para subrayar ideas o sentimientos. (3)

El tiempo fílmico

El tiempo en el cine es diferente al tiempo real. Es un tiempo variable, no necesariamente lineal, que incluso se puede acelerar o invertir.

Las formas de utilización del tiempo fílmico son:

Adecuación: Igualdad entre el tiempo de acción y el de proyección.

Condensación: Mucha acción en poco tiempo.

Distensión: Alargamiento subjetivo de la duración objetiva de una acción.

Continuidad: El tiempo de la realidad fluye en la misma dirección que el fílmico.

Simultaneidad: Se alternan dos tiempos vitales en donde la acción pasa de uno al otro.

"Flash back": Salto atrás en el tiempo. Se retrocede a épocas anteriores. El recuerdo de alguien suele ser el procedimiento más habituales.

Tiempo psicológico: Una serie de planos largos con escasa acción puede aumentar la impresión de duración del film. Al contrario sucede con planos de corta duración y donde pasan cosas de gran interés.

(Mientras que el primer caso caracteriza a los filmes psicológicos, el segundo hace referencia a los filmes de acción.)

Recursos para representar el pasado: virajes de color o de color a blanco y negro, dobles pantallas, sobreimpresiones.

Recursos para representar el paso del tiempo: las hojas de un calendario van cayendo, un reloj, una vela o un cigarrillo que se van consumiendo, los cambios de luz natural, los cambios de estaciones del año, la evolución física de una persona, las sobreimpresiones. (4)

El movimiento fílmico

En los filmes aparecen dos tipos de movimientos:

El movimiento dentro del encuadre, en el que la cámara queda inmóvil mientras los personajes se mueven dentro del cuadro. También se puede obtener por fragmentos, por medio del montaje (se hacen tomas de la acción desde ángulos diferentes y después se montan dando continuidad dramática a la acción.)

El movimiento de la cámara se obtiene a partir de su propia rotación sin que se desplace, con desplazamiento o combinando ambos procedimientos.

En el primer caso, los movimientos de rotación se suelen realizar alrededor de tres ejes, perpendiculares entre sí, que pasan por el centro de la cámara, siendo uno de ellos el eje óptico. Según la cámara se apoye en uno de los ejes tendremos un movimiento diferente:

Panorámica horizontal, derecha a izquierda o al revés.

Panorámica vertical, ascendente o descendente.

Panorámica oblicua, combinación de las dos anteriores.

Panorámica circular, en un ángulo de 360 grados.

Barrido, a gran velocidad difuminando la imagen
Movimiento de balanceo.

Las panorámicas tienen diferentes usos: el descriptivo (nos da a conocer el escenario), el dramático (presentación de los diversos elementos de la acción) y el subjetivo (en función de los personajes o objetos que se desplazan).

En el segundo caso, en los movimientos de translación la cámara puede tener diversos movimientos ("*travellings*"), que se pueden realizar físicamente (desplazando la cámara) u ópticamente (por medio del "zoom"):

Travelling de profundidad de aproximación, donde la cámara se traslada de un plano lejano a otro más cercano. Suele tener una función psicológica y dramática (iniciar un "flash back").

Travelling de profundidad de alejamiento, donde la cámara se aleja de un motivo encuadrado desde muy cercano. Tiene una función descriptiva, dramática (finalizar un "flash back").

Travelling vertical: La cámara sube o baja acompañando al sujeto.

Travelling paralelo: La cámara acompaña el motivo lateralmente.

Travelling circular: Describe 360 grados alrededor de la imagen.

Travelling divergente: Modifica la perspectiva del espectador distorsionando la relación entre cámara y motivo.

Grúa: Se utiliza el eje vertical y puede conseguir toda clase de combinaciones de movimientos.

Otros movimientos: cámara lenta o rápida (cambiando la velocidad de las tomas fotográficas), marcha atrás de las figuras, imagen parada. (5)

El ritmo

Es la impresión dinámica dada por la duración de los planos, las intensidades dramáticas y, en último caso, por efecto del montaje. Sin embargo, el ritmo del cine es ritmo visual de la imagen, ritmo auditivo del sonido y ritmo narrativo de la acción.

El ritmo se crea:

Con la duración material y psicológica de los planos. Según cual sea la duración de los planos, el film tendrá un ritmo u otro. Motivos cercanos piden el cambio rápido del plano, porque se capta rápidamente lo que contienen; el contrario pasa con planos que presentan motivos lejanos.

Planos de duración más un ritmo lento. Se pueden obtener efectos de aburrimiento, monotonía, miseria material o moral de un personaje, ambientes contemplativos. Planos de corta duración crean un ritmo rápido. Se pueden obtener efectos de impresión de gran actividad, agilidad, de esfuerzo, de ambiente de tragedia fatal, de choque violento.

Por lo que respecta a la escala, la capacidad de asimilación del espectador hace que los planos generales hayan de tener una duración más larga que no los primeros planos.

El ritmo de un filme también está supeditado a la dinámica del movimiento, tanto por parte de la cámara como de los elementos representados.

No obstante, normalmente en un filme el ritmo varía en función del tema o del dramatismo de las escenas. El equilibrio en la duración de los planos se ha de mantener con una cierta lógica en cada secuencia, pero no forzosamente a lo largo de todo el filme.

Con los elementos visuales encuadrados. La combinación de los diversos planos se puede acelerar o retardar el ritmo. (6)

Los ángulos

Al tomar vistas con una cámara, normalmente el eje óptico (línea imaginaria que une el centro del encuadre con el centro del objetivo) de la cámara coincide con la línea recta que va desde nuestro punto de vista hasta el horizonte. Pero en lugar de eso, puede formar diversos ángulos con respecto a él y entonces la cámara adopta diversas posiciones o ángulos. La angulación es la diferencia que hay entre el nivel de la toma y el motivo que se filma.

Normal. El nivel de la toma coincide con el centro geométrico del objetivo o bien con la mirada de la figura humana. La cámara está situada a la altura de los ojos de los personajes, independientemente de su postura.

Picado. Cámara inclinada hacia el suelo. Sirve para describir un paisaje o un grupo de personajes, expresa la inferioridad o la humillación de un sujeto, o la impresión de pesadez, ruina, fatalidad.

Contrapicado. Cámara inclinada hacia arriba. Físicamente alarga los personajes, crea una visión deformada; expresa exaltación de superioridad, de triunfo. El eje óptico puede llegar a ser totalmente perpendicular al eje horizontal, mirando la cámara hacia arriba ("vista de gusano").

Inclinado. Si la cámara está inclinada, entonces el ángulo también lo está y el plano que se obtiene también.

Ángulo imposible. Se consigue por medio de efectos, trucos, manipulación del decorado. La subjetiva es cuando el visor de la cámara se identifica con el punto de vista de uno de los personajes creando una sensación de perspectiva subjetiva.

La perspectiva favorable: Un buen encuadre es aquel en el que todos los elementos necesarios en el momento de la descripción o narración cinematográfica muestran sus formas en mejores condiciones de visibilidad.

En el rostro humano, la perspectiva favorable no es ni la posición frontal ni la de perfil a la cámara, sino la posición de 3/4. (7)

La luz

Hay tres elementos que condicionan la iluminación fílmica: el movimiento de los actores y objetos delante de la cámara, la sucesión de un plano a otro y la continuidad de luz entre ambos, y la rapidez de la sucesión de los planos que exige a la luz el papel de dar a conocer con precisión lo que sucede e interesa más de cada plano.

Clases de luz:

Natural. Proporcionada por la misma luminosidad del día.

Artificial. Proporcionada por la iluminación artificial.

Difusa. Se obtiene por medio de difusores y no produce sombras, distribuyéndose de forma uniforme. Imita o refuerza efectos naturales de la luz ambiente.

La luz directa produce sombras en los objetos y sombras proyectadas por éstos. Se consigue el modelado de los volúmenes de los objetos produciendo sombras convenientemente estudiadas en su superficie, el dibujo de los contornos de los objetos con haces de luz directa que caen desde arriba y en dirección contraria al ángulo de la cámara, y el contraluz situando la cámara encarada hacia los haces luminosos. (8)

El tono y el color

El diferente grado de luz que un objeto absorbe o rechaza dará como resultado en la imagen unos valores de tono que irán desde el blanco al negro, pasando por una serie de grises. Toda la gama de tonos posibles constituye la escala de tonos.

La mirada se dirige a lo más iluminado, al tono más claro antes que a las zonas más oscuras.

Al contrario, si se da un encuadre de gran calidad, lo primero que atraerá la mirada será un objeto oscuro.

Usos del color en el cine:

El color pictórico. Intenta evocar el colorido de los cuadros e incluso su composición.

El color histórico. Intenta recrear la atmósfera cromática de una época.

El color simbólico. Se usan los colores en determinados planos para sugerir y subrayar efectos determinados.

El color psicológico. Cada color produce un efecto anímico diferente. Los colores fríos (verde, azul, violeta) deprimen y los cálidos (rojo, naranja, amarillo) exaltan.

El color y la perspectiva: los colores cálidos dan impresión de proximidad, y los fríos de lejanía. También influye el valor de la intensidad tonal de cada color: los valores altos, iluminados, sugieren grandiosidad, lejanía, vacío. Los valores bajos, poco iluminados, sugieren aproximación.

Los fondos iluminados y claros intensifican los colores, dan ambiente de alegría y los objetos tienen más importancia en su conjunto. Los fondos oscuros debilitan los colores, entristecen los objetos que se difuminan y pierden importancia en el conjunto.

El color sirve para centrar la atención, favorecer el ritmo en la narración y en el montaje, y expresar con más fuerza ciertos momentos. (9)

El sonido

La banda sonora de un film está compuesta, esencialmente, con cuatro grandes tipos de sonidos:

La palabra. El uso más frecuente es el diálogo, articulado por la presencia física de unos intérpretes que hablan. Pero tampoco hay que olvidar otras aplicaciones como la "voz en off", discurso en tercera persona y sin presencia del narrador en la imagen que, sobre todo, se usa en la estructura temporal del "flash back". La palabra es también presente en las letras de los musicales.

La música. Con frecuencia aparece como complemento de las imágenes, excepto en los musicales o en biografías de compositores donde la música es protagonista. La música de contexto es cuando se oye la música de un aparato musical que aparece o se escucha en una escena.

Los ruidos

El silencio. La pausa o la ausencia de sonidos condiciona una determinada situación, con frecuencia de angustia. El silencio es usado dramáticamente.

El sonido real, es el constituido por todos los sonidos producidos por aquellos objetos y personas que forman parte de la acción que contemplamos en la pantalla.

El sonido real puede ser:

Sincrónico: A la vez que vemos una imagen oímos los sonidos que produce.

Asincrónico: El sonido que escuchamos no corresponde a la imagen que vemos, pero corresponde a objetos o personas de la narración o descripción, presentes en la escena pero fuera del campo de la cámara.

El sonido subjetivo, es decir, tal como se escucha por uno de los personajes de la narración. También lo es una música, ruido o palabra presentes en el recuerdo o en la imaginación de un sujeto.

El sonido expresivo es cuando todos los ruidos, palabras o música son producidos por elementos que no pertenecen propiamente a la realidad que se describe o narra.

Por otro lado, es importante señalar que como cualquier otro lenguaje, el cine forma parte de un proceso de comunicación característico. En efecto, la comunicación cinematográfica -como todas las demás clases de comunicación- es un proceso en el que se trasmite una determinada información a través de un vehículo físico y mediante un conjunto de signos que se seleccionan y luego se combinan entre sí, de acuerdo al significado que se desea exteriorizar y de acuerdo a las circunstancias de la situación y del contexto social.

Toda comunicación se define como un sistema de relaciones entre esos elementos que acabamos de señalar, es decir: en primer lugar, un *contexto* en el que se dan unas circunstancias de espacio-tiempo, unos participantes ubicados en esas circunstancias y unos propósitos o intenciones que comprometen de alguna manera a esos participantes; en segundo lugar, *un cuerpo de información o significados* que se transmiten entre sí los participantes (emisores a destinatarios); en tercer lugar, un *lenguaje o sistema de signos* que cuando se combinan entre sí adquieren el poder de representar cosas de la realidad, ideas, sentimientos, etc. y que, por tanto, sirven para exteriorizar la información que se desea transmitir; por último, en cuarto lugar, está un *vehículo físico o medio* a través del cual son conducidas esas combinaciones o cadenas de signos, tal como una cinta magnética, una hoja de papel, etc.

Así pues, *el contexto, el significado, el lenguaje y el medio* son los componentes básicos sobre los cuales se producen todas las relaciones de comunicación.

Veamos ahora cómo se especifican esos cuatro componentes en el proceso de comunicación cinematográfica. (10)

El Contexto

Según este componente, los participantes de la comunicación se vinculan entre sí gracias, por una parte, a unas circunstancias de tiempo y espacio y, por otra, a unos propósitos o intenciones. Los participantes-emisores son esencialmente el director y el guionista, mientras que los participantes-

destinatarios son los espectadores del film; es una relación entre 'autor' y 'público' o entre 'individuo' y 'masa'. (11)

Las circunstancias de tiempo-espacio están polarizadas entre el 'estudio cinematográfico', de un lado, y la 'sala de cine', de otro lado; es una relación en que emisores y destinatarios no coinciden en el tiempo ni en el espacio, es decir, una relación de distancia; en cambio, los destinatarios sí coinciden entre sí en el tiempo y el espacio determinados por la sala de cine y el horario. Las intenciones o propósitos están marcados por el género del film, impuesto de antemano por los emisores de acuerdo a los gustos del público y divulgado a través de los anuncios cinematográficos típicos (afiches, avisos de prensa y radio); los destinatarios analizan las intenciones del emisor a través de estos anuncios y deciden compartirlas o no, asistiendo a la función o absteniéndose de ello.

La efectividad del proceso de comunicación dependerá, ciertamente, de la medida en que las intenciones del emisor coincidan con las intenciones del destinatario y las satisfagan una vez que se haya completado el proceso; los resultados de "taquilla", entre otras cosas, revelarán la magnitud de esa medida de efectividad en las masas de destinatarios. (12)

Lo más importante las relaciones del contexto comunicacional cinematográfico es lo siguiente: la presencia del emisor no se percibe directamente sino que más bien se esconde o disimula detrás de la pantalla; el destinatario está mucho más atento a la información recibida que a la persona que le trasmite esa información.

Ya que no puede mostrar su presencia directamente, el emisor se vale de ciertos mecanismos sutiles para manifestarse ante el destinatario. Uno de esos mecanismos es, precisamente, la música. Como veremos más adelante, la música es el único elemento explícito que no pertenece a la realidad exhibida en la pantalla y que no se genera a partir de los actores, ni de la acción fílmica.

La música es algo que está 'por detrás' de las imágenes y que ayuda a construirlas, pero no nace de ellas. Igual que el plano, el ángulo y los movimientos de cámara, la música es como la voz del emisor que narra o expone una información.

Desde el punto de vista del *contexto*, el emisor manipula la percepción del destinatario y manifiesta su presencia a través del Plano ('hasta dónde' ha de ver), del Angulo ('desde dónde' ha de ver), de los movimientos de cámara (desplazamientos de vista) y de la música, la cual determina la atmósfera de la acción y permite el control psicológico del destinatario ante el mensaje.

Todos estos elementos -el Plano, el Angulo, las Transiciones, los movimientos de cámara y la música constituyen los mecanismos de manipulación sobre el instrumento de percepción del destinatario (la vista y el oído), mientras que aquellos otros elementos centrales de la imagen, tales como los personajes, ambientes, acciones, etc., constituyen los mecanismos de manipulación sobre el objeto de percepción del destinatario (la realidad o ficción de la pantalla).

Esta segunda clase de elementos (elementos '*categoriales*') define lo que ve y oye el destinatario, mientras que la primera clase (elementos '*funcionales*') define la 'manera en que' ve y oye una determinada realidad fílmica.

La diferencia entre estas dos clases de elementos resulta importante porque, a través de los demás componentes del modelo de este lenguaje, tales elementos representan nuevas relaciones de acuerdo a la perspectiva de cada componente. Por ahora, interesa destacar que la música pertenece al conjunto de elementos '*funcionales*' dentro del campo de las relaciones de contexto.

Los Significados

Desde el punto de vista de este componente, los participantes de la comunicación cinematográfica se vinculan entre sí gracias a una determinada información que elabora el emisor. (13)

Esta información se produce a través de cuatro estructuras significativas: un '*modelo de presentación*' que define un cierto esquema dentro del cual se estructura la realidad fílmica (modelo narrativo, modelo documental, modelo expositivo, modelo publicitario, etc.); un '*modelo de organización de contenidos*' que define una secuencia ordenada dentro de la cual se encadenan las unidades de información (modelo lineal, modelo circular, modelo en mosaico, etc.); una '*cadena de elementos categoriales*' que define el conjunto ordenado de personas, objetos, ambientes, y acciones mostrados a través de las imágenes; y finalmente, una '*cadena de elementos funcionales*' que define toda la parte formal del significado (ángulos o puntos de vista, planos o grado de generalidad, transiciones o dinamismo temporal, movimientos de cámara o dinamismo espacial, música o clima psicológico). (14)

De acuerdo a estas cuatro estructuras generadoras de información, la música viene a ser entonces uno de los elementos que integran la cadena de significado '*funcional*', aquel que define el clima o atmósfera psicológica en que se desenvuelven los personajes y en que ocurren las acciones fílmicas.

En este sentido, la música va siempre asociada a tipos de acciones y a tipos de estados de ánimo, tales como violencia, tranquilidad, humor, alegría y tristeza. Precisamente, la misma naturaleza de la música y sus mismas posibilidades de ritmo, melodía, armonía, intensidad, etc., ya se hallan previamente correlacionadas con este tipo de efectos y es allí, justamente, donde radica la enorme capacidad de la música para construir imágenes audiovisuales. Igual que el plano, el ángulo y los demás elementos funcionales, la música permite construir el significado de una imagen.

El lenguaje formal

De acuerdo a este componente, el lenguaje cinematográfico es un aparato formal dotado de un inventario de signos y de un conjunto ordenado de reglas para seleccionar esos signos y para combinarlos en una cadena o secuencia lineal.

Esos signos se van seleccionando y combinando a través de varios pasos ordenados que representan niveles cada vez más complejos hasta llegar a la cadena terminal de imágenes-sonidos, tal como la percibe el destinatario.

En un primer nivel -o en una primera regla de construcción- se asocia un elemento categorial (un personaje, por ejemplo, o un objeto) con dos elementos funcionales: un plano y un ángulo (primer plano, por ejemplo, en ángulo lateral); se forma así una unidad sintáctica, es decir, vemos algo a través de un cierto encuadre y desde una cierta perspectiva.

En un segundo nivel, a esa unidad sintáctica se le asigna un valor de tiempo o duración asociándola con otro elemento funcional que puede ser una transición (desenfoco, corte, fundido) o un movimiento de cámara (paseo, zoom, etc.), con lo cual se obtiene una unidad sintáctica dinámica, sometida a condiciones de tiempo y de concatenación.

Finalmente, en el tercer nivel, se encadenan entre sí varias de estas unidades dinámicas para formar una 'secuencia' terminal que puede ser todo el film o una parte del mismo. Mientras el plano y el ángulo están en un primer nivel de construcción y las transiciones o movimientos de cámara están en un segundo nivel, la música en cambio está en el nivel más complejo, asociada a secuencias más o menos largas.

Desde el punto de vista de este componente, la música es una 'función' o un elemento funcional que relaciona una 'secuencia' fílmica con una secuencia melódica-rítmica-armónica, es decir, hace corresponder un grupo encadenado de imágenes visuales con otro grupo equivalente de imágenes sonoras que no nacen ni se producen dentro de la imagen sino de la misma fuente de donde nacen los demás elementos funcionales.

Evidentemente, esta función 'música' tiene un alcance sintáctico mucho mayor que las demás funciones. El plano y el Angulo, en efecto, sólo actúan en el pequeño límite de una categoría; La transición y el movimiento de cámara sólo actúan en el límite de la unidad sintáctica; pero la música actúa en el límite mayor de una o varias secuencias. (15)

El medio o vehículo físico

Desde la perspectiva de este componente, tenemos en primer lugar el soporte básico que es el celuloide, con todas las propiedades fotoquímicas, eléctricas, electrónicas y mecánicas. Tenemos además todo el proceso óptico-mecánico de proyección 'cuadro-a-cuadro' a una cierta velocidad y tenemos también los mismos elementos funcionales y categoriales vistos antes, pero esta vez en términos físicos.

La *categoría* viene a ser el objeto que se proyecta a través del lente y que se fijan la película; el *plano* viene a ser una expresión diferencial que resulta de la distancia entre la categoría y el lente, de la distancia focal y de las medidas bidimensionales de la misma categoría u objeto que está siendo filmado; el *ángulo* es también una medida que se basa en la posición de la cámara con respecto a la posición de la categoría en ejes horizontal y vertical; las transiciones y movimientos de cámara son también procesos físicos de diversa naturaleza, mientras, que la música depende -junto con todos los demás elementos sonoros- de una banda magnética que corre paralela a los fotogramas por un extremo de la cinta.

Desde la perspectiva de este componente, la música no tiene una relevancia específica, excepto por el hecho de que se graba en un proceso totalmente independiente de los demás elementos sonoros y visuales. (16)

2.3.- ¿Quiénes hacen el cine?

El director

En pocas palabras es el autor de la película. El cine es labor de equipo pero es él quien controla todos los aspectos, es el responsable del producto final. En el momento del rodaje coordina y dirige a los actores, establece la puesta en escena, marca los movimientos de cámaras y sus emplazamientos; también determina la duración de las tomas. Después del rodaje supervisa los procesos de postproducción.

"Es un trabajo que requiere del don de mando de un general de división, la perspicacia de un terapeuta de grupo, la habilidad manipuladora de un político. Si encima de tales atributos, el director posee una visión y un estilo propios estaremos en la presencia de Orson Wells y muchos otros nombres que son autores que llevan en créditos, con plena justificación, la frase "artista".

En los años cincuenta surge en Francia una teoría cinematográfica llamada política del autor, la cual afirma que, un verdadero director de cine debe tener un estilo tan personal tan identificable como su letra. El director-autor imprimirá un sello aún a los proyectos que le son ajenos. Gracias a dicha teoría se revalorizó la filmografía de muchos cineastas: Sergei Eisenstein, Alfred Hitchcock, Frank Capra. Cada vez se hizo más común que el director se volviera estrella. De esta manera, el público comenzó a asistir al cine no por el nombre de un actor, sino por el del director: Fellini, Buñuel, Spielberg, Bergman. (17)

El productor

En el plan más elemental es quien pone el dinero para la película. Como el cine es un arte muy caro, el productor, a veces, coarta la libertad expresiva del director, sin embargo, también se han dado productores interesados en el aspecto creador del cine. Muchas veces es él quien genera un proyecto y hace

todo, inclusive dirigir al director para que se lleve de acuerdo a su visión. Por ejemplo, Manuel Barbachano.

En el campo del cine independiente es el productor quien arriesga al invertir en una película. En tal caso, es mayor el interés artístico y no es raro que doble funciones como director o guionista. El productor ejecutivo es quien administra el dinero y organiza los diferentes aspectos de la filmación (calcula presupuestos, hace los planes de trabajo, locaciones, contrataciones, etc.)

El guionista

El guión es el punto de partida y puede derivar de un argumento original o ser adaptación de algo previamente escrito. El guionista es quien narra la historia, la visualiza, es quién describe personajes y lugares. Con un guión sólido, se equilibra el drama, la acción, el humor y un buen manejo del suspenso. El guionista lleva a cabo una parte importante del trabajo en el cine.

El director de fotografía

Es el responsable de la calidad de las imágenes. Colabora en la creación de una atmósfera y un tono; a su cargo está el manejo de la cámara, el diseño de iluminación, etc. Desde luego, el diseño visual debe ser afín a la concepción del director. Es el ojo del realizador, por ello es común que se formen mancuernas profesionales entre director y fotógrafo: Emilio Fernández-Gabriel Figueroa.

Los actores

Son el rostro y la voz de las películas. Con el cine surge el concepto de "estrella", con su correspondiente mitología y una popularidad llevada, a veces, a nivel del fanatismo. Su trabajo conlleva a situaciones particulares ya que no actúan ante un público sino ante una cámara que puede registrar incluso el movimiento más discreto de sus párpados. Su desempeño no tiene más continuidad que el que dicta el orden de la filmación, y la edición puede eliminar su trabajo por completo, o bien, darle un realce inesperado.

El director puede desarrollar una relación continua de trabajo con un actor, como ha sucedido con Isamel Rodríguez y Pedro Infante. El casting es la elección de los actores. Esta selección es de capital importancia ya que un actor mal elegido puede arruinar una película, en tal caso se dice que está fuera de papel. (18)

El editor

Es el encargado de armar la película una vez que se ha filmado. Su labor consiste en reunir las tomas filmadas, pegarlas en un orden de acuerdo con el argumento, quitar lo que sobra y darle un ritmo adecuado a la estructura narrativa; luego, sincronizar la imagen con los sonidos para armar las pistas sonoras que incluyen diálogos, efectos y música. Es un trabajo muy complejo y delicado. Tal es la magia de la edición que más de un cineasta se ha beneficiado de sus posibilidades para mejorar la película, pero tiene sus

límites. Dice un dicho en la industria: "Lo que la filmación no da, edición no presta."

La música

La música ha fungido como un eficaz apoyo emocional del cine, invaluable para crear una atmósfera o establecer un tono. Es tan eficaz que en ocasiones nos hace ver o sentir cosas inexistentes en la imagen, pero también puede suceder que una música inadecuada lesione seriamente a la película.

El sonido

Este es el apartado en el que intervienen todos los técnicos (ingenieros de grabación, microfonistas, encargados de efectos sonoros) que colaboran para que la banda sonora sea tan efectiva como la de las imágenes. En este sentido se han producido grandes avances técnicos como el famoso dolby stéreo o el sonido THX, que han dado al cine una dimensión rica en posibilidades.

Efectos especiales

Abarca una gran diversidad de recursos, técnicas y especialidades que muchas veces son, el aspecto más llamativo del cine. En la actualidad este trabajo ha cobrado tal demanda -debido al auge del cine fantástico- que hay casos en que los efectos especiales opacan a todos los demás elementos.
(19)

2.4.- ¿Cómo se hace una película?

Para realizar una película, según el cineasta mexicano Jorge Fons, dice que: "Antes que nada debe haber una idea, una historia, la cual se sintetiza en un argumento y se desarrolla en un guión. Luego se elabora un plan de trabajo".
(20)

Preparación.

Consta de varias actividades: cálculo del presupuesto total, localización y contratación de actores, alquiler de equipo, contratación de personal técnico, compra de materiales.

Storyboard

Visualización de una película en lenguaje de tira cómica en la que se van detallando todos los encuadres, emplazamientos, movimientos de cámara. Algunos directores aptos para el dibujo como Akira Kurosawa solía pintar sus propios storyboards.

Breakdown

Cuantificación y enlistado de todos los recursos visuales que se necesitan en cada escena: utilería, vestuario, decoración, número de actores y extras, foros y locaciones, y si transcurre de día o de noche. Cumple el propósito de procurar la conveniencia práctica de la filmación; es decir, ordena los días de trabajo de acuerdo a la conjugación de actores, lugares y horas requeridas.

Filmación

La parte más emocionante y más ardua de la creación cinematográfica. En ella se conjunta el esfuerzo realizado durante la preproducción, donde entran en juego el factor artístico, el técnico, el literario y el histriónico, bajo la dirección del director. Durante el rodaje, el director y el fotógrafo deciden, de acuerdo con su percepción, cuales tomas se *imprimen*. Y después, el productor y el director revisarán los llamados rushes (impresiones de las tomas hechas cada día). De esta manera se deciden cuáles tomas son las que quedan en la película.

Postproducción

Una vez concluido el rodaje, el rollo del negativo se vuelve positivo y el sonido se trasfiere. Enseguida, el editor se entrega a la labor de sincronizar imagen y sonido; luego, se procede al montaje propiamente dicho. Una vez unidas todas las tomas en el orden y ritmo deseados, se obtiene un primer corte, que es la primera versión, imperfecta de la película, que lleva por sonido únicamente lo que se ha grabado en directo durante la filmación. Lo siguiente consiste en armar las diferentes pistas de sonido para la música, los efectos varios y los diálogos. Si por alguna razón no se ha hecho el sonido directo o ha salido con fallas, los diálogos se grabarán en la sala de doblaje, donde los actores intentarán repetir sus líneas en sincronía con los movimientos de sus labios y con la misma intención dramática.

El editor y el director siguen afinando la imagen para que el relato sea lo más fluido y cinematográfico posible. Cuando ya se cuenta con la versión definitiva del montaje con todo y pistas de sonido, se procede a regrabar de la siguiente forma: a la vez que se proyecta la película, las pistas armadas pasan por la consola donde se pule el sonido, se realizan efectos como disolvencias, se aumenta o disminuye el volumen en los puntos deseados y se eliminan ruidos o imperfecciones.

Dicha regrabación se pasa a una sola cinta que se trasfiere a sonido óptico. Para la imagen se deben marcar los efectos ópticos que se necesiten (disolvencias, sobreimpresiones, pantalla dividida, etc.) Una vez hechos éstos, la copia de trabajo pasa a la cortadora de negativos, donde los mismos cortes que ha hecho el editor se hacen con calor sobre el negativo para la versión definitiva. Al ajustarse la pista de sonido óptico con el corte de negativo se revela la primera copia compuesta -llamada en la industria, copia cero- que ya puede ponerse en un proyector y exhibirse.

Los defectos de luz que tenga la copia podrán corregir por medio de una computadora en sistemas más avanzados, hasta obtener los colores y tonos deseados.

Ahora empieza la etapa mercantil del cine. Es, entonces, cuando el esfuerzo colectivo es ya un producto que debe salir al mercado a competir con otros cientos de productos similares. Si el productor tiene suerte, la película será adquirida por una compañía distribuidora que se encargará de su explotación comercial.

El departamento de publicidad de dicha compañía hace la promoción y difusión de la película mediante carteles, anuncios, material gráfico, yunkets, boletines de prensa para los medios especializados.

Si la película cuenta con una buena pista musical se edita el disco con la esperanza de que la canción tema o alguna otra selección se vuelva popular y contribuyan al éxito comercial de la película. Ha habido casos en que el éxito extraordinario de una cinta provoca que salga al mercado una línea de productos relacionados con ella, como juguetes, plumas, camisetas, etc., tal como sucedió con la serie de *La guerra de las galaxias*, cuyas ganancias han sido mayores en la venta de la parafernalia que en la taquilla.

Exhibición

Con el apoyo de la campaña publicitaria, la película está lista para el estreno. Se elaboran las copias que sean necesarias y se envían a las salas cinematográficas donde serán exhibidas. En este momento, sus creadores cruzan los dedos. Si todo sale bien, la película recupera el costo y hasta obtiene ganancia; si todo va muy bien, la película atrae a las masas, gusta a la crítica y hasta es invitada a un festival internacional -Cannes, Venecia, Berlín- donde recibe un premio que le abrirá el camino para los mercados extranjeros. Eso es cuando el cuento tiene un final feliz.

En la actualidad las compañías productoras, por lo general, ya no se interesan en lo que pueda ser novedoso, diferente u original, pues eso podría arriesgar el resultado de la taquilla. En estos tiempos de zozobra económica, más bien lo seguro está en el éxito probado, en repetir fórmulas que han funcionado hasta que se agoten.

2.5.- Los géneros cinematográficos

Los géneros cinematográficos constituyen un método útil para clasificar al cine en categorías para su estudio. Si gran parte del análisis del cine se ha enfocado a la obra de los directores, el análisis de los géneros cinematográficos permite ampliar la perspectiva. Por ejemplo, si uno estudia la filmografía de algún director, podrá derivar conclusiones sobre su estilo sus temas, su ideología; y si en cambio, se estudia algún género en particular,

podrán clasificarse como la obra de un autor dentro de un contexto sociopolítico (en qué momento de la evolución del género participa, qué instancias de la sociedad son reflejadas en sus películas, cuál es su influencia cultural en esa época. Puede decirse que si la teoría del autor estudia el árbol, la de los géneros estudia el bosque.

¿Cómo se define un género? Un género es el grupo o categoría que reúne obras similares; ahora bien, la similitud deriva de compartir una serie de elementos formales y temáticos. Una clasificación genérica surge incluso espontáneamente. Si un espectador común y corriente habla de ver películas “de Cantinflas”, “de monstruos” “de luchadores” o “de amor”, estará hablando, a partir de su percepción, de elementos afines, de géneros como la comedia, el cine de horror y el melodrama. (21)

Para identificar un género se toman en cuenta dos aspectos, el externo y el interno. El externo se refiere a los signos visibles, a lo que se ve en pantalla; una de charros es fácil de identificar dada su iconografía tan definida: personajes vestidos con trajes típicos, con sombreros, el tipo de armas que usan, los caballos, los pueblos de madera, los paisajes amplios.

En México el cine de los sesentas y setentas estuvo marcado por una nueva forma de hacer cine en masa, para muchos esta época es el bache de una industria que se pensaba alcanzaría grandes niveles. Durante las décadas mencionadas vieron la luz los filmes más diversos y complejos que se puedan imaginar para un país como México acostumbrado a películas de corte costumbrista, dramático y romántico.

La ciencia ficción y fantasía se hicieron presentes en las producciones mexicanas, así como las películas de cantantes como Angélica María, Enrique Guzmán o Alberto Vázquez, las películas de acción mexicanas debutaron y también las películas que representaban hechos reales o testimonios sociales.

Así pudimos disfrutar al *Santo*, *El Enmascarado de Plata*, como nuestro verdadero y único héroe nacional, tuvimos nuestro espía gracias a Julio Alemán, aventuras fantásticas como *El Terrible triángulo de las Bermudas* o *Robinson Crusoe* con Hugo Stiglitz, de igual manera gozamos con los hermanos Almada y la Chagoyán con sus enormes trailers nacionales.

MELODRAMA

El melodrama es un género que postula una ética de los sentimientos y pone énfasis en la fidelidad a los vínculos afectivos y de sangre como esenciales para lograr la supervivencia y evitar la pérdida de la identidad en un entorno que resulta extraño, amenazante y pleno de desigualdades sociales, como es el mundo moderno o la urbe para las masas populares (compuestas en buen número por migrantes). El melodrama no tiene un origen «culto», y por tanto no observa la contención de los sentimientos ni el equilibrio; no es un arte sutil,

en él las pasiones se desbordan sin medida ni clemencia. Al ser incorporado al cine, como antes lo fuera al folletín, el melodrama adoptó desenlaces consoladores: las desigualdades de clase se resolvían sin violencia y sin que se alterase la estructura social.

El más prestigioso realizador de melodramas en México fue Emilio «El Indio» Fernández. Caracteriza a sus filmes la exposición de temas y personajes populares (a menudo idealizados) y la belleza plástica de sus imágenes cultas y populares. Sus películas son así productos híbridos, en los que se detectan elementos de diferente procedencia, mezclados de un modo tan particular que perfilan incluso un estilo autoral, pero destinados a la masa y puestos al servicio de los objetivos de las clases dirigentes. A pesar de retratar injusticias y desigualdades sociales, Fernández (un ex-revolucionario) no es un cineasta de la revolución sino de la institucionalización. En *Río escondido* (1947), por ejemplo, María Félix interpreta a una maestra rural que se enfrenta al cacique del pueblo, Carlos López Moctezuma, para implementar la política educativa del régimen. (22)

Dentro de este género podemos catalogar a la cinta más taquillera del cine nacional como lo califica el crítico Jorge Ayala Blanco, *Nosotros los pobres* (1947) de Ismael Rodríguez.

Cualquier aproximación a esta cinta tiene que tomar en cuenta el carácter extraordinario de su recepción por parte del público y el impacto a largo plazo que ha tenido, no sólo para la historia del cine mexicano, sino para la construcción de una identidad nacional a partir de la mitad del siglo veinte. En palabras de Ayala Blanco: *“Es muy difícil hablar de Nosotros los pobres y valorar objetivamente su visión de la ciudad de México. Es un desafío a la exégesis. La variedad de sus estilos, su acendrado barroquismo y sus proyecciones sentimentales invalidan cualquier juicio severo o cualquier tentativa de rápida liquidación. Es un nefando producto populachero y todo lo contrario al mismo tiempo. Existe como una piedra de toque del cine mexicano, como un objeto maravillosamente monstruoso, como un sujeto independiente. Tiene mayor fuerza y vida que todo el cine del año realizado en su conjunto. Nosotros los pobres es, hoy, un hecho cinematográfico que administra sus defectos y exageraciones para ahondar en la eficacia de sus efectos”*. (23)

Contra lo que pudiera pensarse acerca de la espontaneidad de este fenómeno, el éxito de *Nosotros los pobres* fue previsto por su realizador desde antes de su filmación. Las dos colaboraciones previas entre Ismael Rodríguez y Pedro Infante -*Los tres García* (1946) y su secuela *Vuelven los García* (1946)- habían convertido al actor y cantante en un ídolo popular, especialmente entre el público que abarrotaba las salas de "segunda corrida". De ahí que Rodríguez decidiera estrenar *Nosotros los pobres* en el cine "Colonial", una sala ubicada cerca del populoso barrio de la Merced en la ciudad de México.

Lo que jamás imaginó Rodríguez fue lo que vendría después. Conquistado el público de artesanos humildes, pequeños comerciantes y obreros recién

llegados del campo, *Nosotros los pobres* continuaría aumentando su audiencia gracias a la televisión, medio que la transmitiría en innumerables ocasiones y que perpetuaría su éxito entre las nuevas generaciones de mexicanos.

COMEDIA

Tal vez es el género más antiguo, si tomamos en cuenta a *El regenerador regado*, de los Lumière, como un primer ejercicio en comedia. La intención fundamental, claro, es hacer reír al espectador.

En el cine mexicano, la comedia tuvo que esperar la llegada del sonido y la aparición de una estrella como Mario Moreno *Cantinflas* para convertirse en un género favorito del público. La comicidad mexicana estaba en la carpa, en donde los cómicos hacían gala de gran ingenio y agudeza verbal.

Con la llegada del sonido, el cine mexicano intentó -con evidente timidez- proyectar a algunos actores con cierta vis cómica, pero los resultados dejaron mucho que desear y los productores desecharon rápidamente esta idea.

Ahí está el detalle (1940) se convertiría en la película creadora del *Cantinflas* cinematográfico y en una de las mejores de su larga carrera ante las cámaras. El proyecto del productor Jesús Grovas logró "domar" al cómico gracias a un divertidísimo guión y la excelente dirección de Juan Bustillo Oro.

Aquí está el detalle es el resultado de un interesante proceso de investigación desarrollado por Bustillo Oro para cumplir con las expectativas de su productor. Para la hoy memorable escena final del juicio, Bustillo Oro se basó en un caso de la vida real acontecido en 1925. Las alucinantes declaraciones del criminal Álvaro Chapa inspiraron la redacción de uno de los monólogos más famosos de la historia del cine nacional. Irónicamente, pocas personas atribuyen a Bustillo Oro la autoría de esta célebre "cantinflada".

Con el paso de los años, *Ahí está el detalle* ha crecido en el gusto popular y en la apreciación de los críticos. Es considerada como una de las mejores películas de la comedia hablada en español. (24)

Poseedor de una gran inventiva y de un excelente sentido del ritmo cinematográfico, Germán Valdéz "*Tin Tan*" se perfiló desde su debut como una alternativa fresca y moderna en el panorama de la comedia cinematográfica mexicana. *Tin Tan* consiguió convertirse en poco tiempo en la perfecta antítesis de *Cantinflas*.

Calabacitas tiernas y *El rey del barrio* son dos de las mejores cintas de la "alocada" filmografía de Tin Tan. En ambas películas el cómico hace gala de la versatilidad que lo caracterizó en su época de gloria y de una magistral capacidad para lucirse, permitiendo al mismo tiempo el lucimiento esplendoroso de sus compañeros de escena.

Otros comediantes que merecen mención sería *Viruta y Capulina*, más por cantidad de películas que por calidad, durante la época de las ficheras y películas de albures, sobresalieron, Alfonso Zayas, Rafael Inclán, Luis de Alba, incluso el mismo Polo Polo, pero ninguno con el talento de *Cantinflas* o *Tin Tan*.

Caso aparte, serían el personaje del *Tirantes* que realizó Héctor Suárez, un éxito en taquilla en la película *Lagunilla mi barrio* al lado de Manolo Fabregas.

RANCHERO

Durante la década de los treinta, el cine mexicano llevaba casi dos décadas intentando lograr el éxito comercial al mismo tiempo que libraba una batalla contra la representación extranjera folclorista de "lo mexicano", entendido como un punto de convergencia entre charros cantores y manolas enmantilladas.

De ahí que el triunfo internacional de la cinta *Allá en el Rancho Grande* (1936), de Fernando de Fuentes sea, al mismo tiempo, el fracaso de tan aguerrida empresa en pro de la dignidad nacional. El filme se alzó con el premio a la mejor fotografía del Festival de Venecia de 1938, al mismo tiempo que lograba ser exhibido con subtítulos en inglés en los Estados Unidos.

Con una trama presentada ya en otros filmes, el argumento de los hermanos Guzmán Aguilera se desarrolla en el marco de un idílico paraje campirano, con hacendados y peones a quienes la revolución no parece importarles tanto como las fiestas, jaripeos y canciones. Los argumentistas incorporaron a la historia algunos cómicos de comprobada popularidad en el medio teatral mexicano para aligerar una trama que, en esencia, es un alegato sobre "el derecho de pernada" y sus consecuencias.

Otros directores exitosos explotaron el género ranchero como Ismael Rodríguez, con estrellas como Pedro Infante, en las cintas *Dos tipos de cuidado* (1952), *Los tres García* (1946) y *Los tres huastecos* (1948) y donde los rancheros llevan a cabo historias graciosas y amorios ligeros. *Los tres García* constituyó la tercera y definitiva colaboración entre el director Ismael Rodríguez y el actor y cantante Pedro Infante. El filme también contribuyó a consolidar el personaje monolítico de la madre "todo-poderosa" encarnado por doña Sara García. Ismael Rodríguez combinó en sus películas la experimentación formal con una base argumental sólida. En *Los tres García*, el director incurrió con éxito en fantasías delirantes, como la sucesión de escenas soñadas o imaginadas por los primos, mientras tratan de seducir a la indecisa Lupita (Marga López).

MUSICAL

Es un género que, por supuesto, no pudo existir antes de la llegada del cine sonoro. No comprende todas las películas con números musicales, sino sólo a aquéllas en las que el canto y el baile son una parte intrínseca de la trama.

La música y los cantantes popular se dio en la década de los sesentas y setentas años el paso hacia lo masivo a través del cine. La canción popular urbana en México es una verdadera creación de las llamadas clases subalternas. Supone la apropiación de instrumentos, melodías, letras, y su transformación para expresar sentires de barrio con profundidad y belleza.

En México la canción popular tuvo un espacio privilegiado en el cine. Fue, si se quiere, esencial para obtener el reconocimiento de los sectores populares en aquellos productos masivos que servían a la construcción de la hegemonía de los grupos dirigentes, pero también un logro de esos mismos sectores populares que vieron cómo sus creaciones (otrora despreciadas por las elites) eran admitidas como signo de nacionalidad y alcanzaban dimensión universal en la medida en que los filmes eran exportados y las canciones encandilaban a otras audiencias.

Aunque ya Agustín Lara, Pedro Vargas, Pedro Infante, Jorge Negrete o Javier Solís, realizaron cintas de éxito, es hasta, la aparición de los jóvenes cantantes como Enrique Guzmán, Alberto Vázquez, César Costa, Julissa y otros más, que se construye un universo imaginario poblado de adolescentes rebeldes, en el que las pasiones se diluían entre besos castos y helados de fresa. En ese universo, Angélica era la reina indiscutible: una versión mexicana de Doris Day, Sandra Dee o Suzanne Pleshette con el agregado de inteligencia, simpatía y sentido común que sus colegas norteamericanas nunca desplegaron.

Enrique Guzmán y Alberto Vázquez destacaron de los jóvenes varones que hacían volar la imaginación de las jovencitas de los años sesentas.

En la década de los ochentas, los jóvenes cantantes como Luis Miguel, Pedro Fernández, Lucero, Alejandra Guzmán o Yuri y grupos musicales como Magneto o Garibaldi, irrumpen el mercado con cintas con la única pretensión de hacer pasar un rato divertido y mostrar sus éxitos en el radio, aunque muchas de ellas hayan resultado un verdadero fracaso en pantalla.

CINE DE FICHERAS

Un género que levantó cabezas de espectadores agobiados por la crisis y el derrumbe de sus sueños, las fantasías del hombre feo y pobre se realizaban en celuloide. *Las Ficheras* entraron por la puerta grande y los cómicos de la carpa saltaban al cine para criticar y hacer mofa de la situación de su país.

Bellas de noche (1974) y *las Ficheras* (1974), ambas dirigidas por Miguel M. Delgado, y producidas por el icono del cine de Ficheras: Guillermo Calderón Stell iniciaron la corriente del cine de *Ficheras*, *cabaret* y *albures*.

A diferencia de sus antecesoras, las rumberas, estas nuevas "damas de la noche" aprovecharon las modificaciones de la Ley de Censura Cinematográfica para prodigar desnudos y *palabrotas*.

En estas películas desfilaron los nombres de actores que escribirían la historia, muchos de ellos y a pesar de las críticas aun son reconocidos y recordados, algunos aún trabajan para alguna de las dos televisoras, entre estos actores los cómicos son los que más se recuerdan y no tanto las encueradas, a excepción de aquellas favoritas como Sasha Montenegro, Isela Vega o Angélica Chain o los galanes como Andrés García y Jorge Rivero.

CINE FANTÁSTICO

Tiene dos vertientes: el cine de horror y el de ciencia-ficción. El primero puede resumirse en una situación básica narra lo que ocurre cuando lo normal es amenazado por lo anormal, que puede ser cualquier cosa: monstruosos, vampiros, zombies, asesinos psicópatas, animales reales o imaginarios. Si el cine se compara con frecuencia con el sueño, el de horror es el equivalente a la pesadilla. Sicológicamente, es interesante comprobar cómo los miedos colectivos de una sociedad se reflejan en el cine de horror; no es casual que el género florezca en momentos de crisis social o económica. Muchas veces subestimado, el cine de horror es, quizá, el que consigue más a menudo fuerza lírica.

Horror

Para que una película sea de horror, debe tener elementos sobrenaturales, desconocidos y sin explicación para el ser humano.

Terror

Para que una película sea de terror, debe tener una explicación racional, debe tratarse de un fenómeno "científicamente comprobable" (dentro de la ficción de la trama, cuando menos), o bien, debe tratarse de un hecho surgido como consecuencia de un acto o invento del hombre (una máquina, un experimento científico, una guerra, etc.).

En un país como el nuestro, donde la filmografía de calidad es escasa, no es de extrañar que las películas cuya temática sale de lo cotidiano y entra en terrenos de lo fantástico sean menospreciadas, y vapuleadas por la crítica local.

El terror se deriva de la educación religiosa y cultural, reduciéndolo a un subproducto de la eterna lucha del bien y del mal.

Tradicionalmente, el género de horror en el cine mexicano ha sido caracterizado por la combinación, un tanto surrealista, de luchadores y monstruos. Durante los años cincuenta, el auge de la lucha libre y el resurgimiento internacional del cine de horror hicieron converger a estas dos corrientes en un cine barato y efectista, que tuvo momentos gloriosos con

cintas como *Ladrón de cadáveres (1956)* de Fernando Méndez, pero que casi nunca exploró más allá de los estrechos límites que la propia combinación ofrecía.

Además de barato, el cine de horror mexicano carecía de una tradición. Aunque los escritores y directores del cine nacional nunca demostraron empacho a la hora de "mexicanizar" historias y tradiciones extranjeras, el suspenso, el terror psicológico y otras manifestaciones del cine de horror no fueron explorados sino hasta la década de los sesenta.

Hasta el viento tiene miedo de Carlos Enrique Taboada, es un claro ejemplo del cine de horror. La denominación proviene de los ambientes oscuros y misteriosos en los que se desenvuelven las tramas de estas historias. Casonas habitadas por fantasmas, personajes atormentados, venganzas del más allá y otras manifestaciones sobrenaturales son característicos de este género. (25)

La popularidad alcanzada por *Hasta el viento tiene miedo*, especialmente entre jóvenes y fanáticos del cine de horror, ha generado uno de los "cultos" más interesantes de la historia reciente del cine mexicano. La película es una de las más comentadas en el creciente número de *chats* y *grupos de discusión* que sobre cine existen en Internet.

Adicionalmente, su paso por la televisión mexicana se ha vuelto una tradición durante las festividades de *Día de muertos*. Este fenómeno ha trascendido las fronteras de nuestro país, convirtiendo a la cinta de Taboada en una de las favoritas de los aficionados al horror cinematográfico alrededor del mundo.

La segunda incursión de Carlos Enrique Taboada por los caminos del horror fue *El Libro de Piedra*. Gracias a su frecuente presencia en las pantallas televisivas mexicanas, ha logrado cautivar a toda una generación de mexicanos que no se cansa de aterrizar con la diabólica complicidad que se establece entre la pequeña Silvia y el misterioso Hugo.

Sin embargo, la mayoría de películas mexicanas de este género han llegado a ser consideradas como pueriles, que si dan risa, que si todas están mal hechas; obviando el contexto social, histórico y cultural en el que se realizaron, quejándose de la falta de temas netamente mexicanos en ellas, aunque estén ahí, casi picándole los ojos, e incluso demostrando su racismo al comentar sobre *Santo y Blue Demon vs. los Monstruos* lo ridículo que es ver a un *Hombre Lobo con rasgos indígenas*.

Lo ridículo pueden llegar a ser las películas de *Resortes*, *Clavillazo*, *Chabelo* o Pedro Fernández, donde sale alguna figura del panteón terrorífico son las peores porque en vez de causar miedo causan risa.

El cine de horror en México no es el más fino del mundo - ¡vaya, ni siquiera podemos catalogarlo como fino! -, pero hay trabajos que no se pueden, ni

deben, obviar: las producciones de ABSA (Abel Salazar S. A.) entre las que figuran *El Hombre y el Monstruo* (Baledón, 1958), *La Cabeza Viviente* (Urueta, 1961) y *El Barón del Terror* (Urueta, 1961), que son un dechado de cultura mexicana, ingenio e imaginaria visual que en otros países sí valoran.

Otros ejemplos como *Santa Sangre* (1989), coproducción con Italia de Alejandro Jodorowsky y *Veneno para las Hadas* (1984) de Carlos Enrique Taboada, e inclusive es notorio el contenido fantástico en *La Muerte Enamorada* (1950) de Cortázar o *El Escapulario* (1966) de González.

En fin, cosas que la crítica "seria" nunca ve o quiere ver. Hacer quedar mal al cine de horror mexicano comparándolo con cine de otros países, es muy sencillo, ya que no tenemos ni el mismo desarrollo histórico-cultural, idiosincrasia, y ni siquiera la misma infraestructura cinematográfica.

DRAMA POLÍTICO

En el cine mexicano, las referencias directas a la realidad nacional han sido escasas y esporádicas. Tal parece que existe una voluntad por desviar al cine de los momentos conflictivos de la historia nacional. Por ello, cintas como *La Sombra del caudillo* (1960) de Julio Bracho, *Rojo amanecer* (1989) de Jorge Fons y *la Ley de Herodes* (1999) de Luis Estrada, deben analizarse tomando en cuenta su carácter de excepcional.

Treinta años de un veto militar jamás aclarado convirtieron a *La sombra del caudillo* en la "película maldita" del cine mexicano y en la prueba fehaciente de que el control del gobierno sobre la industria cinematográfica nacional puede ir más allá de la jurisdicción de la Secretaría de Gobernación.

Basada en la novela homónima del escritor chihuahuense Martín Luis Guzmán, *La sombra del caudillo* narra la historia de la sucesión presidencial en los turbulentos años previos a la institucionalización de la revolución. Aunque los nombres están cambiados, los personajes son fácilmente reconocibles: el caudillo es el general Álvaro Obregón, presidente de México de 1920 a 1924; Jiménez es Plutarco Elías Calles, sucesor de Obregón; Aguirre, una mezcla de Adolfo de la Huerta y del general Francisco Serrano, asesinado junto con sus partidarios en 1927.

La novela se publicó en Madrid en 1929 y fue prohibida en México durante algún tiempo. Para 1960, habían pasado quince años desde que el último presidente militar finalizara su mandato y los eventos que narra la novela formaban parte de la historia política mexicana, por lo que Julio Bracho no consideró que pudiesen incomodar a nadie.

La filmación de la película no sufrió contratiempos e incluso gozó de amplias facilidades al permitirse su rodaje en la Cámara de Diputados y el Castillo de Chapultepec. Antes de su prohibición, *La sombra del caudillo* fue enviada al Festival de Karlovy Vary, en donde recibió un premio especial.

El veto que impidió su estreno comercial en México nunca fue explícito, aunque la versión popular señala que un grupo de militares consideraron que no debían ventilarse en el cine cuestiones históricas comprometedoras, por lo que la autorización para la exhibición fue negada. Durante el [régimen de Luis Echeverría](#), las solicitudes para que la película fuese exhibida llegaron a abrumar al presidente, quien nunca se atrevió a intervenir en este asunto.

Los acontecimientos del 2 de octubre de 1968 significaron para México la primera herida profunda desde la consolidación del modelo PRI-gobierno. Lógicamente el cine nacional -que ha dependido del gobierno en gran medida para sobrevivir- se enfrentaba a un enorme obstáculo al querer abordar este tema.

Rojo amanecer se atrevió a romper el silencio que mantuvo el cine respecto a un tema que aún divide a muchos mexicanos. De manera ingeniosa, aprovechando los escasos recursos económicos disponibles para su realización, el filme recurre a un solo espacio -el departamento familiar- para narrar la historia de los hechos de aquel día.

Filme impactante que sacude la conciencia del público, *Rojo amanecer* posee una resonancia especial porque los hechos que narra están presentes en la memoria del espectador mexicano. No es una cinta que pretenda analizar las causas y efectos del movimiento, ni denunciar a un Estado totalitario y represivo. Es más la crónica de una noche en la que se perdieron los límites de la cordura e imperó el terror.

El escándalo suscitado por *La ley de Herodes* de Luis Estrada, representa un eslabón más en la lamentable cadena de censuras por motivos políticos que ha agobiado al cine de nuestro país.

La ley de Herodes, de Luis Estrada fue primero aprobada como proyecto fílmico, para luego ser objeto de un burdo intento de veto que terminó provocando la renuncia de Eduardo Amerena, director del [Instituto Mexicano de Cinematografía \(IMCINE\)](#), y el consiguiente desprestigio de las autoridades cinematográficas mexicanas.

La ola desatada por el escándalo generó una gran publicidad gratuita a la cinta, la cual se convirtió en una de las más taquilleras de principios del año 2000. Sin embargo, la polémica terminó por desviar la atención del público hacia aspectos de índole extra-cinematográfica, dejando a un lado algo muy importante: que *La ley de Herodes* es una excelente película. (26)

CINE DE ÉPOCA

Es un apartado amplio que incluye varios subgéneros; históricos, geográficos, sobrero y pistolas, mitos y hechos. En realidad, cada uno lleva la definición en el nombre. Dicho sea de paso, es el cine que más se presta a la solemnidad y al acartonamiento. El histórico describe sucesos públicos y políticos de los diversos pueblos; por ejemplo, la película *Vamos con Pancho Villa* (1935) de Fernando de Fuentes, pasaje de la revolución mexicana, donde un grupo de

valientes campesinos, conocidos como los "Leones de San Pablo" se unen al ejército de Pancho Villa. Después de algunas batallas, con más derrotas que victorias, el grupo original es reducido a dos: Tiburcio Maya y el joven "Becerrillo". Una epidemia de viruela se desata entre la tropa y "Becerrillo" cae enfermo. Villa ordena a Tiburcio matar al joven e incinerar su cuerpo. Desencantado, Tiburcio abandona la revolución y regresa a su pueblo.

A principios de los sesenta, la crítica y el movimiento "cineclubero" mexicano rescataron del olvido a *Vámonos con Pancho Villa*. La cinta se convirtió, junto con [El compadre Mendoza \(1933\)](#) del mismo De Fuentes, en el paradigma del mejor cine nacional.

EL CINE DE LUCHA LIBRE

Durante los primeros años de la televisión mexicana, la transmisión de la lucha libre convirtió a este deporte-espectáculo en uno de los más populares en México. El director Chano Urueta realizó el primer filme de luchadores: *La bestia magnífica* (1952) iniciando así un género que no ha tenido equivalente en la cinematografía mundial.

El cine de luchadores se popularizó enormemente entre los años cincuenta y sesenta. En poco tiempo, los nombres de Rodolfo Guzmán, *El Santo*, *Blue Demon* y *el Mil Máscaras* se integraron a la galería de estrellas del cine mexicano. La popularidad de este género trascendió las fronteras de nuestro país, al grado de que en Francia se considera al cine de luchadores como un producto casi artístico. De hecho, la Cinemateca Francesa es la única en el mundo que posee la colección más grande de filmes de lucha libre fuera de México.

El Santo en el Cine

Uno de los Personajes que le dio un giro importante al Cine de Luchadores fue precisamente Rodolfo Guzmán H., *el Santo*, quien salto de los cuadriláteros a las pantallas. *El Enmascarado de Plata* debutó en el cine en 1952. En aquel año, la popularidad de la lucha libre en México iba en aumento gracias a las transmisiones de este deporte-espectáculo por la televisión.

El 14 de enero de 1952 comenzó el rodaje de la primera cinta mexicana ambientada en los cuadriláteros: *La bestia magnífica* (Lucha libre), melodrama del director "Chano" Urueta, protagonizado por Crox Alvarado, Wolf Ruvinskis y Miroslava. Ese mismo año se filmaron tres películas más sobre la lucha libre: *El luchador fenómeno*, comedia de Fernando Cortés protagonizada por Resortes; *Huracán Ramírez*, de Joselito Rodríguez, con David Silva como el luchador enmascarado; y *El Enmascarado de Plata*, serie de episodios dirigida por René Cardona y escrita por Ramón Obón y José G. Cruz, este último creador de la famosa historieta protagonizada por el Santo.

Debido a circunstancias poco precisas, *Santo* no fue el protagonista de *El*

Enmascarado de Plata y su personaje fue interpretado por el también famoso luchador *El Médico Asesino*. De las cuatro películas mencionadas, *El Enmascarado de Plata* fue la que sentó las bases para el desarrollo del género de luchadores en el cine mexicano.

Con sus rostros ocultos detrás de máscaras, los protagonistas de las cintas de luchadores se convirtieron en campeones de la justicia. En sus aventuras, los enmascarados se enfrentaron por igual a psicópatas asesinos que a monstruos del espacio, maléficas hechiceras, gánsters internacionales, mujeres-vampiro, momias sedientas de venganza, científicos enloquecidos o contra todos a la vez, siempre buscando el triunfo de la ley y la justicia.

Para finales de los sesenta, la fórmula creada por las películas del *Santo* funcionaba perfectamente con todos los públicos y el enmascarado se daba el lujo de alternar el cine infantil de *Santo contra Capulina* (1968) con las del *Santo en la venganza de las mujeres vampiro* (1970). La fama del *Santo* se extendía por todo el continente americano, Europa, Medio Oriente y el Pacífico Asiático.

El brillo de la máscara de plata comenzó a opacarse hacia 1978. Aunque la popularidad del *Santo* se mantenía vigente, los productores se desinteresaron de su atractivo taquillero al descubrir que el cine de ficheras y el fronterizo eran géneros más rentables. El tiempo también se puso en contra del *Enmascarado de Plata*, quien ya superaba los sesenta años de edad.

Intentos recientes por recuperar el interés del público hacia la lucha filmada - como *Octagón y Atlantis: La revancha* (1990), *Octagón y Máscara Sagrada: Lucha a muerte* (1991) y *Los luchadores de las estrellas* (1992)- han fracasado estrepitosamente, las películas del *Santo* se mantienen vigentes gracias a sus repetidas transmisiones por televisión.

No cabe duda que la Lucha Libre a forjado su propia historia dentro de la meca del cine y aun a pesar del tiempo sigue en la mente de los aficionados y de quienes vivieron esta propia aventura.

2.6.- Cómo leer una película

El cine habla por medio de imágenes. Todo el mundo entiende el mensaje que le presenta, por ejemplo, el rostro de un hombre encolerizado. El cine no usa signos convencionales para representar las cosas, sino que presenta la misma cosa o bien su equivalente impreso: la imagen. Aun en el caso de una película hablada en otro lenguaje, el espectador atento puede seguir el desarrollo de un drama. Por eso, el cine ha tenido una rápida difusión en todos los países y ha penetrado allí donde la literatura todavía no ha puesto su planta.

Si se dice que los libros han ayudado a transformar el mundo, podemos decir lo mismo respecto del cine en nuestro tiempo.

Algunos dicen que el cine es un espectáculo pasivo. Al contrario de lo que se pudiera creer cuando vemos que el espectador se instala cómodamente en su butaca y pensamos que sólo se deja influenciar por las ideas sin poner de su parte ningún trabajo intelectual.

El escritor de novelas, explica a su público, el estado de alma de sus personajes, las razones que los impulsan a obrar, las causas de sus temores o los motivos de sus esperanzas.

El espectador es el que debe interpretar estos gestos y esos hechos. Debe aplicar su experiencia psicológica y su sentido lógico para comprender por que obran así los personajes que contempla en la pantalla.

Un lector de novelas necesita mucha imaginación, púes debe trabajar sobre los datos, sobre el sitio y las circunstancias y el aspecto de los personajes, pero no necesita razonar mucho, puesto que ya encuentra que el autor ha descrito la psicología de los personajes, el desarrollo de todo lo que forma la intriga del drama. El cine no pide imaginación, da hecho el tipo de cada personaje, pero exige del espectador que desarrolle su sentido de conocimiento del corazón humano, que piense para que saque conclusiones, que comprenda todo lo que está encerrado en el tema, a través de las expresiones de los actores y por la sucesión acertada de las diversas imágenes que comprenden la cinta. (27)

Se suelen dar casos curiosos. Gente con preparación intelectual que no llegan a entender la trama de una película o que son incapaces de seguir atentamente la sucesión de imágenes en una película.

Se ha hecho la experiencia con filósofos y profesores y éstos se admiran cada vez que cambiaba el sitio de la escena. Se han encontrado completamente perdidos cuando se les presentó una película reciente, a través de las expresiones de los actores o de las circunstancias que acompañan a la acción principal. El cine de hace 30 años empleaba mucha mayor metraje de película para dar a entender una situación determinada. Iba cuidadosamente apoyándose en los pasos sucesivos de la acción y los retrataba con la fidelidad posible. Hoy, eso se hace de una manera mucho más breve. Esto se explica porque los espectadores de hoy han asimilado casi inconcientemente el lenguaje del cine.

El saber comprender el lenguaje del cine, trae consigo ciertamente una mediana cultura general, pero también una comprensión de lo que pasa en la pantalla. Saber pasar de los datos que da la imagen o lo abstracto que ella representa y en seguida pasar de lo abstracto a la imagen, sin perder por un momento la consideración de los detalles plásticos que añadan fuerza artística o dramática al asunto, y sin perder, por otra parte, el hilo maestro del asunto. Es en una palabra, saber gustar palpable y simultáneamente de la riqueza contenida tanto en el fondo como en la forma.

Para comprender una película, el espectador debe encontrar en ella como en la construcción de una obra, las intenciones de los que hicieron la película. Un

espectador activo toma una posición parecida a la del realizador de la película. Cada plano, cada ángulo en que la cámara se coloca, cada movimiento del aparato, tiene una significación.

2.7.- El público de cine

Diversas clases de espectadores

Es evidente que en una sala cinematográfica encontramos diversas clases de espectadores, en primer lugar encontramos a la categoría del nivel más bajo; aquellos que solamente van por ver y que tratan de reflexionar lo menos posible.

Hay otra categoría que quiere divertirse, hallar un descanso en el cine, pero que no pueden evadirse del mensaje que lleva la película, y aunque la huella que en ellos deja sea en apariencia muy superficial, reflejan en su vida el impacto que produce en sus costumbres el hábito de ir al cine. A ésta pertenecen esos tipos de niñas ligeras, de adolescentes, cuyos movimientos y poses copian los movimientos y posturas habituales de las estrellas de cine, que tienen al cine como un especial consejero para su comportamiento personal o sus relaciones sociales, Son todos los que lloran de compasión ante el drama de una mujer adúltera y que por simpatía se inclinan a disculpar sus deslices o los justifican con dudosa inteligencia, son los que ríen cuando el criminal que aparece en la pantalla es simpático e invita a reír.

Gente receptiva, es la gran masa de los espectadores que está a merced de la tiranía de directores y productores, masa sumamente influenciada y a la cual conviene educar en el terreno del cine.

Existe, finalmente, una tercera categoría de espectadores que poseen cierto criterio y que aplican su sentido crítico a las películas. Según su criterio así será su juicio, aun convencido le encontrarán en las películas audaces y hallará razón para disculparlas o alabarlas; para el hombre de tipo intelectual, los dramas que se desarrollan con premisas de audacia moral, serán casos muy interesantes y ejemplos de la libertad de expresión.

Al explorar algunas de las dimensiones de la crisis del cine nacional, encontramos que ciertamente una de las más importantes ha sido la reestructuración del mercado audiovisual y de los hábitos de consumo cultural, esto es, la tendencia a la disminución de la asistencia a espectáculos masivos, mientras crece el consumo familiar de aparatos de comunicación masiva en el ámbito doméstico. Así, la visita a los cines ha venido disminuyendo. (28)

En una investigación de campo que se realizó sobre públicos de cine en la ciudad de México encontramos que tanto los entrevistados en centros de video, en salas cinematográficas o caminando por la calle, reconocieron que

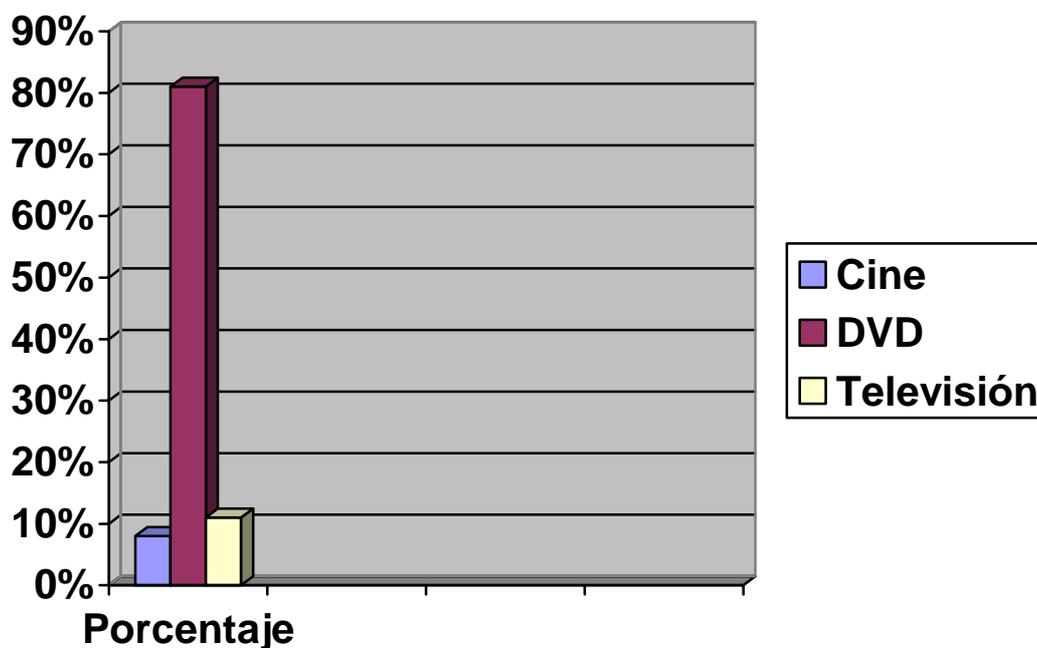
van menos al cine que antes. De hecho, aunque externaron una mayor preferencia por ver películas en el cine (proporción que se acentúa considerablemente en el caso de los "estrenos"), es a través del video en donde se ven más.

Comparación entre preferencias y prácticas

Gráfica 1

¿Dónde prefiere ver películas? ¿Dónde las ve?

Cine 8 %
Televisión 11 %
DVD originales y piratas 81 %



Si comparamos las frecuencias con que van al cine y rentan videos o se ve películas por televisión, encontramos que la tendencia arriba mencionada se confirma: mientras el 81 % renta películas o compra material "pirata" por lo menos una vez a la semana, el 11% se queda a ver películas en su casa ya sea en televisión abierta o de paga.

No obstante lo anterior, las visiones apocalípticas sobre la cercana muerte del público que asiste a una sala de cine -primero a manos de la televisión y posteriormente del video-, pueden ser relativizadas no sólo por la constatación de que el público ve más películas que antes -aunque sea en mayor medida a

través de medios electrónicos-, sino también por el hecho de que se han multiplicado los canales de salida para los largometrajes (Canales por cable-TNT, Cinema Golden Choice 1 y 2): la recuperación de la inversión en una producción cinematográfica ya no se da exclusivamente a través de su exhibición en salas, sino que el video y la televisión ofrecen mercados adicionales.

El público combina sus prácticas culturales audiovisuales: de esta manera, mientras la asistencia al cine se liga directamente a la sociabilidad (se acude con pareja o amigos), la relación con la televisión y el video se da en mayor o menor medida en familia. Asimismo, la renta de películas parece ser una actividad predominantemente de fin de semana, mientras la concurrencia a las salas se reparte más equilibradamente entre el miércoles y el fin de semana.
(29)

No obstante, si bien el procesamiento estadístico ha permitido relacionar enormes cantidades de datos, este avance se ha realizado a condición de que la información recabada sea presentada y respaldada según nuestra muestra y a manera de selección personal.

Pero no sólo la oferta se ha diversificado. En nuestro estudio encontramos que más que una audiencia diferenciada por el uso exclusivo de un medio, podemos hablar de un público multimedia, que según diferentes condiciones se inclina por uno u otro, de manera complementaria. Aún en el caso de un espectador bien delineado (como el de la Muestra Internacional de Cine, que asiste con mayor asiduidad a las salas, que cuenta con mayor escolaridad y edad que el que acude a exhibiciones comerciales), no encontramos prácticas audiovisuales totalmente excluyentes.

Ubicar la práctica de ver una película como una forma de consumo cultural, nos permitirá reconocer el papel del cine mexicano en la conformación de la identidad nacional y personal de los públicos. Como ha apuntado Carlos Monsiváis, entre otros, “el cine es un proceso sociocultural que no se agota en los filmes. Los de la *Época de Oro*, por ejemplo, fueron un pretexto para desplegar la sociabilidad y al mismo tiempo ayudaron a entender los cambios de la vida agraria y las nuevas formas de expresar los sentimientos en la ciudad”.

Las peculiares condiciones de la ciudad de México en los años cuarenta la convirtieron en un espacio privilegiado para el encuentro entre el cine nacional y el público. Sin la competencia de la televisión -que surge hasta los años cincuenta- y con el decaimiento de la producción fílmica norteamericana y europea por el estallido de la Segunda Guerra Mundial, las películas mexicanas de ese período pudieron crearse un extenso auditorio.

Fue una etapa en la cual el Distrito Federal comenzó su acelerada expansión, alimentada por grandes cantidades de población rural, que se fueron transformando paulatinamente en masas de obreros y de clase media urbana. Con mayores o menores contradicciones, el cine proporcionaba modelos sociales y psicológicos, a través de selectos ídolos convertidos en arquetipos,

a esas masas ávidas de orientaciones convincentes para el desempeño de su naciente vida urbana. Los recuerdos de cómo se iba al cine con la familia, la pareja o los amigos revelan el carácter social de esa experiencia: el acontecimiento cinematográfico era el núcleo de un abanico de prácticas, de recorridos y complicidades en los que se desenvolvía la vida pública de la urbe.

La edad y escolaridad de los asistentes, el tipo de cine donde se realiza la proyección, el local donde se renta el video, el hogar donde se mira un filme, el carácter de cada película, hacen que el público asuma actitudes diversas que se mueven en un continuo cuyos extremos van de la contemplación absorta, hasta la diversión festiva. La ritualidad se acentúa en determinados espacios, a través de la utilización de vestuario particular, así como de cierta dinámica de comportamiento, en ocasiones protagónico. (30)

No todas las motivaciones del público para optar por un medio audiovisual pueden ser detectadas con una encuesta. Al entrevistar a auditorios de cine y video de la ciudad de México, encontramos que entre las razones para inclinarse por el video se destacan la comodidad (referida tanto a la distancia para rentar la película, o el costo menor que implica comprar un video "pirata", como el confort del hogar) y el que es más económico que el cine.

Menos explícita resulta una motivación que, gracias a la observación en hogares y a las conversaciones abiertas, apareció como fundamental; se trata de la independencia de manejo que da el medio: uno elige la película que quiere, no pasan comerciales ni hacen intermedio, se pueden repetir algunas escenas o toda la película, se puede ver en cualquier horario, etc.

Las posibilidades que abren los videos de nuevas formas de apropiación de los bienes culturales cinematográficos: el espectador depende en menor grado de otras personas para observar la película deseada, puede tener su propia videoteca, ver los filmes las veces que lo desee.

Las razones aducidas por los que insisten en ver las películas en las salas cinematográficas versaron fundamentalmente en torno a la espectacularidad de la experiencia y pueden ser resumidas en el conocido eslogan "el cine se ve mejor en el cine", que no es siempre corroborado en la práctica, dadas las condiciones de muchas salas de proyección.

Cae taquilla y público

Durante el año de 2003 se estrenaron 25 cintas que recaudaron 200 millones de pesos, la mitad del 2002, de acuerdo con cifras de la CANACINE.

El cine mexicano tuvo en el 2003 una caída de hasta el 50 por ciento en espectadores y taquilla generada, con relación al año pasado, según cifras

proporcionadas por la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica y del Videograma y las compañías distribuidoras.

Y es que, a pesar de haber sido estrenadas 25 películas durante el 2003, sólo se lograron convocar a 7 millones de espectadores y una recaudación de 200 millones de pesos, en números cerrados, que significa la mitad de lo generado en el 2002.

Sin embargo, para el cineasta José Luis García Agraz, la productora Mónica Lozano y el director general del Imcine, Alfredo Joskowicz, las cifras no son tan importantes como la urgencia de buscar mecanismos de apoyos fiscales, que permitan una mayor producción de cintas mexicanas las cuales, a la larga, captarían el interés del público.

Argumentan que el aumento registrado en el costo del boleto, entre 3 y 5 pesos, afectó a todas las películas sin importar su país de procedencia. (31)

De acuerdo con la CANACINE, durante el 2003 se vendieron en total 134 millones de entradas, 18 millones menos que las registradas en el 2002.

"A mí no me importa si hubo un aumento o disminución en los espectadores, lo que salta es que hubo de nueva cuenta pocas películas estrenadas y varias de ellas con un lanzamiento malo por parte de los distribuidores, como *Cuento de Hadas* (ganadora de siete Arieles y que salió con 9 copias), de Nacho Ortiz.

"La percepción que tengo es que debe reestructurarse la manera como se dan las cosas en el cine mexicano, desde la distribución del peso en taquilla hasta incentivar de mil maneras a los valientes que deseen invertir en el cine y así producir más películas", indica García Agraz, director de *El Misterio del Trinidad*

La creación de incentivos fiscales es una petición generalizada de la comunidad cinematográfica, a grado tal que la Secretaría de Gobernación impulsó la realización de mesas de trabajo con ésta y representantes de Hacienda y Economía, para encontrar los mecanismos necesarios para llevarla a cabo.

"Es cierto que el promedio de espectadores por título exhibido fue menor al año pasado, pero siento que aún así el cine mexicano se defendió, hubo un mayor crecimiento en estrenos, pero todavía hay cosas que deben estudiarse".

Alfredo Joskowicz, director del Imcine, consideró que en el año 2003 se pudo apreciar el interés en el público por ver cintas nacionales.

Recordó que durante el 2002 hubo unos 13 millones de espectadores que pagaron su boleto por una película mexicana, pero cinco de ellos fueron convocados únicamente por *El Crimen del Padre Amaro*, de Carlos Carrera. (32)

2.8.- ¿El cine, entretenimiento o arte?

Desde el surgimiento del cine en nuestro país el seis de agosto de 1896, como medio de entretenimiento y uso comercial se ha masificado la distribución de estereotipos, formas de vida, consumo, diversión, racismo y sexismo, haciendo poco a poco que la audiencia, acostumbrada y resignada a lo que se muestra en el cine, acepte y asimile con facilidad lo que se le presenta. Las imágenes son tantas y tan cotidianas, que la audiencia termina por no asimilar o valorizar lo que se le está mostrando.

Los medios como el cine y la televisión son las principales ventanas hacia la exploración y el conocimiento de otros lugares, costumbres, diferentes personas y su hábitat. El hombre parece estar fascinado con las imágenes. (33)

El cine también es un medio artístico, y un arte con la virtud de poder entretener, asimismo también puede ser crítica social y muchas cosas más al ser un medio de expresión en definitiva.

El entretenimiento es algo que debería de estar presente en todas las formas de expresión artísticas, en las buenas y en las malas, las malas entretienen porque te hacen pasar el rato, y las buenas deberían de entretener porque cuentan una historia de una eficiente manera.

Los grandes maestros del cine han demostrado mil veces que se pueden hacer espléndidas obras de arte que además son muy entretenidas, no debemos creer que el arte deba justificar la capacidad de entretener al público.

De hecho, para un director con suficiente técnica y una pizca de talento arrancar una película e incluso dotarla de cierta calidad artística es algo que está a su alcance, lo realmente difícil es que después de casi dos horas la película no haya aburrido al público y lo más difícil de todo es que el final lo deje satisfecho. Lo que más escasea en el cine son los buenos finales.

Una película que te deje mensajes de reflexión y se acabe cuando pensabas que todavía iba por la mitad, y que no te importaría que durase dos horas más. Ahí se esconde realmente el arte del cine, el resto tiene más de técnica que de arte.

Todos tenemos acceso al cine de manera inmediata, sin necesidad de conocimientos técnicos o históricos previos, todos opinamos sobre él de manera más o menos vehemente. Es probable que nadie pueda negar que el cine es arte, seguramente, incluso los más escépticos estarían de acuerdo en que *alguna* película *sí* es arte. Pero, en realidad, la mayoría desconocemos su técnica (y sin técnica no hay arte) y su historia. Aún así es un arte que nos entretiene -mucho más que cualquier museo-, que entendemos -"nos dice algo"- y que valoramos.

Después de lo dicho, no se puede negar que el cine sea arte (con sus buenas y sus malas manifestaciones); pero ¿reconocemos este arte? Es decir, ¿poseemos los conocimientos mínimos para analizar las cualidades artísticas que entran en juego en una película?

Ante esto, nos damos cuenta de que, por el momento, si nos acercamos al cine, si asistimos periódicamente a alguna proyección en una sala o si alquilo alguna película en un videoclub o la compramos, es porque, principalmente, me entretiene -que nada tiene que ver con alienarse. Esto no significa que no se intente valorar la riqueza artística de un film: tan sólo que no podemos valorarlo solamente por esa riqueza artística.

El cine puede ser un arte de entretener. Evidentemente es una definición que por su propia naturaleza es muy amplia, y muchas y variadas cuestiones quedan dentro de ella, cosas que bien podrían tratarse por separado o analizarse más profundamente.

La receta para conseguir tan complicado objetivo no es fácil de hallar, sólo aquellos genios, verdaderos profesionales, pueden lograr acercarse a esa idea, tan aparentemente sencilla. Conjugan calidad, talento con entretenimiento, para un público amplio que llena una sala de butacas.

Necesitamos, y no es poco, una buena historia que merezca ser contada, unos actores buenos (si la historia es verdaderamente buena, tampoco es necesario que sean estos muy buenos), una buena técnica cinematográfica, un buen equipo profesional y talento en bruto a raudales. Todo ello mezclado y bien aderezado, y, muchas veces, obtendremos una buena película -que no siempre-.

Pero, recalcando la idea principal, lo verdaderamente esencial es tener una historia que contar, que merezca ser contada y hacerlo bien, entreteniendo.

2.9.- El cine y el concepto de cultura

Los bienes y servicios culturales son de doble naturaleza, económica y cultural (estos bienes y servicios) no se deben considerar (únicamente) mercancías o bienes de consumo como los demás, porque son portadores de identidades, valores y significados.

La formulación expresa con bastante precisión el conflicto que se presenta en lo que se ha dado en llamar ahora industrias culturales, entre las que indudablemente se encuentra el cine, que tradicionalmente se define como una industria y un arte.

A diferencia de la música, la danza, la literatura, el teatro o la pintura, que se conciben de entrada como artes. El cine se piensa primero como una actividad

industrial cuyo propósito es elaborar un producto que genere la mayor cantidad de ganancias posibles. Es decir, que al contrario de lo que los medios de comunicación manejan, para un punto de vista crítico, los protagonistas no son ni los actores, ni los directores, ni todos los que hacen el trabajo artístico en una película. Los verdaderos protagonistas son los productores, que invierten el dinero, y los distribuidores y exhibidores, que hacen el trabajo mercantil para comercializar y explotar la película.

Tampoco es muy difícil trazar el perfil de estos personajes. Hay, desde luego, algunas variantes que dependen del carácter individual de los mismos. Los hay prepotentes y autoritarios, porque están convencidos que quien arriesga el dinero manda. O muy ambiciosos y además frívolos, porque a parte de ganar dinero quieren estar en los Oscars, ir a Cannes, obtener premios importantes y aparecer en las fotos con las estrellas. Y como toda regla que se respete tiene sus excepciones, también hay algunos de estos protagonistas que además de querer traer un buen negocio, son sensibles y tienen buen gusto.

Del lado de los antagonistas estamos todos aquellos que no consideramos al cine únicamente como una mercancía o como un bien de consumo. Estamos los que entendemos la otra parte de la naturaleza inherente a las imágenes y sonidos en movimiento y en secuencia, los que aportamos las identidades, los valores y los significados, que de manera genérica podríamos definir aquí como la parte cultural.

Los protagonistas a pesar de sus luchas por sus segmentos de mercado, acaban entendiéndose con facilidad cuando se trata de defender el interés común, que como sabemos, consiste en obtener las mayores ganancias económicas posibles.

Los antagonistas nos defendemos como podemos, pero como la diversidad implica pluralidad, multiplicidad, variedad de puntos de vista y heterogeneidad, nos ponemos de acuerdo con muchas y mayores dificultades para defender nuestros intereses.

Afortunada y sabiamente, para que la estructura dramática sea capaz de conmover al espectador, el final de la historia tiene que ser inesperado. Lo llamamos sorpresa estructural. No necesariamente un final feliz, que es predecible, pero sí una forma sutil, pero muy convincente, de demostrar que más allá del conflicto de interés, hay una verdad más profunda de donde provienen la identidad, los valores propios y el significado social.

Apostemos a que ese final inesperado le dé a lo que hemos llamado aquí diversidad cultural, el lugar, la atención y el impulso que se merece esta verdad profunda y muy viva en el cine mexicano, que en alguna ocasión expresó el cineasta Alfredo Joskowicz. (34)

NOTAS

- 1.- *Entrevista con Fortunato Rene*, publicada en la edición del periódico Listín Diario de fecha 11 de mayo de 1997, página 12.
- 2.- Ibidem
- 3.- XTEC. *Xarxa Telemática Educativa de Cataluña*, <http://www.xtec.es>
- 4.- Ibidem
- 5.- Ibidem
- 6.- Ibidem
- 7.- Ibidem
- 8.- Ibidem
- 9.- Ibidem
- 10.- Ibidem
11. Padrón, José, *En Papel Musical, Revista de Análisis, Información y Crítica*, N° 4, Octubre-Diciembre, página 46
- 12.- Ibidem
- 13.- Ibidem
- 14.- Ibidem
- 15.- Ibidem
- 16.- Ibidem
- 17.- García Tsao Leonardo, *Cómo acercarse al cine*, editorial Consejo Nacional para Cultura y las Arte, página 13. 1989.
- 18.- Ibidem
- 19.- Ibidem
- 20.- Ibidem
- 21.- Ibidem
- 22.- Maza, Maximiliano, *Más de cien años de cine mexicano*, <http://cinemexicano.mty.itesm.mx>
- 23.- Ayala Blanco Jorge, *La aventura del cine mexicano*, página 34, editorial Posada.
- 24.- Maza Maximiliano, *Más de cien años de cine mexicano*, <http://cinemexicano.mty.itesm.mx>
25. Ibidem
- 26.- Ibidem
- 27.- Romero Pérez J. S., *El cine arma de dos filos*, editorial Patria 1986, página 89
- 28.- Rosas Mantecón Ana, *Una mirada antropológica al público de cine*, revista mexicana de la actualidad, página 46.
- 29.- Ibidem
- 30.- Ibidem
- 31.- Huerta César, *Cae taquilla y público del cine mexicano*, periódico Reforma, 29 Diciembre 2003, página 6, sección espectáculos.
- 32.- Ibidem
- 33.- Cano Paola y Zertuche Adriana, *Estereotipo de Raza y Género*, página 34, en textos del Instituto Tecnológico de Monterrey
- 34.- Ibidem

Capítulo 3

La voz global del cine mexicano contemporáneo

3.1. La condición del cine mexicano

En México no hay industria de cine, se derrumbó hace décadas y hasta la fecha vive en crisis. ¿Y el Estado qué hace?

"Nada, no está haciendo nada", dijo Epigmenio Ibarra de Argos Producciones. Los números no mienten. De los 43 estrenos del pasado, 26 fueron mexicanas, de éstas 17 tuvieron apoyo del Estado. En el 2002 se hicieron 18 películas, de las cuales siete fueron apoyados con dinero del erario público. (1)

Estas cifras no están nada mal si se compara con el 1998, cuando el cine nacional tocó fondo con 10 películas en un año. Es insignificante si se toma en cuenta que en los años 40 y hasta los 60, se hacían hasta 150 películas por año.

En consecuencia, en la taquilla, las noticias son peores.

En el 2003 las cintas mexicanas fueron vistas por 3 millones 751,839 espectadores, lo que llega ni al 10% de todas las taquillas en el año, que fue de 51 millones 300,000 espectadores. El año pasado, también, la asistencia a los cines cayó, dicen los especialistas que fue por la falta de buenas películas nacionales. En el 2002 fue de 59, millones 270,000 espectadores.

El Estado, incongruente.

Epigmenio Ibarra y Carlos Payán, son las cabezas de *Argos Producción*, una compañía productora con poco más de 10 años, que se dio a conocer por sus telenovelas para TV Azteca: *Mirada de mujer*, *Nada personal* y *Demasiado corazón*.

Las actividades de *Argos* abarcan también teatro y cine, entre sus títulos se encuentra: *Sexo, pudo y lágrimas* de Antonio Serrano, que fue la cinta más taquillera en 1999, superando en México incluso a *Titanic* de James Cameron. "No queremos limosnas, no estamos pidiendo subsidios, estamos pidiendo que el Estado cumpla con su tarea, como cualquier otro sector industrial, le estamos planteando que trabaje", agregó Epigmenio Ibarra.

Hay de fomentar la industria nacional, lo hacen en otros sectores, porqué no lo hace en el sector cinematográfico", respondió. Los reclamos son

principalmente para el Gobierno Federal, que se ha destacado por la falta de una política congruente sobre la cinematografía nacional. Un ejemplo. Cuando parecía que finalmente se ponían de acuerdo los distintos sectores cinematográficos (producción, distribución y exhibición) y empezaron a trabajar en el funcionamiento del Fondo de Inversión y Estímulos al Cine (Fidecine, creado por ley en 1999), el Imcine y Conaculta presentan al Congreso una propuesta para agregar un peso por cada boleto vendido en la taquilla de los cines.

La iniciativa provocó que seis distribuidoras se ampararan y la controversia fue turnada a la Suprema Corte de Justicia.

Más inconsistencias. El año pasado, mientras en la Secretaría de Gobernación se llevaban a cabo mesas de discusión para encontrar soluciones para la crisis del cine, la Secretaría de Hacienda presentó al Congreso una iniciativa que proponía "desincorporar" a más de 26 instancias culturales, entre ellas el Instituto Mexicano de Cinematografía, Los Estudios Churubusco y el Centro de Capacitación Cinematográfica. Nuevas confrontaciones, esta vez la comunidad cinematográfica contra el Gobierno Federal.

El reclamo general es que el Estado resuelva controversias, no que las agrande.

"No se imagina el Estado que el cine es negocio, por eso, de un plumazo dice, cerremos Los Estudios Churubusco, acabemos con las escuelas y a otra cosa mariposa", dijo Epigmenio Ibarra.

Soluciones hay, indicó el productor: "Hemos estado negociando muchísimo con ellos y nos dan largas, son incapaces de tomar iniciativas, hay planes concretos de estímulos fiscales que se le han puesto encima de la mesa al secretario de Gobernación, Santiago Creel y no vemos claro. Están matando al cine por inacción".

La distribución de la taquilla, el nudo del cine nacional

Luis Mandoki es uno de los primeros cineastas que hicieron camino hacia Hollywood; con más de dos décadas trabajando en Estados Unidos y un nombre en la primera industria de cine más grande del mundo, tomó la decisión de regresar al país. Acaba de terminar el rodaje de *Voces Inocentes* y va a empezar el de *Amapola*, sobre los inicios del narcotráfico (con guión de Vicente Leñero).

Mandoki dice que se debe trabajar en nuevos esquemas de producción y distribución del cine nacional y que el Estado tiene que participar. "El mercado de las películas que se hacen en Hollywood es el mundo; en los demás países, el mercado de su cine es al interior, hay unas cuantas que tienen éxito y se vuelan al mundo, pero son excepciones, por eso los Estados deben apoyar a su respectivas cinematografías, se hace en muchos países y es lo que necesitamos en México".

El problema está en la distribución de los ingresos de taquilla, indicó el cineasta Alfredo Gurrola. Por ejemplo, de lo que gana una película en taquilla, el 60% le corresponde al distribuidor, el 30% al exhibidor y el 10% al productor. Además de señalar que quien invierte primero, el productor, es el que recibe su dinero al último.

Gurrola, director de la película *Llámenme Mike*, declaró, que "el nudo está en la distribución de los ingresos y que no sean unos cuantos (distribuidores y exhibidores) los que monopolicen el sector, el productor es el primero que pierde y el último en recuperar, y eso si recupera".

Steve Solot, vicepresidente de la *Motion Pictures Association*, organismo que aboga por los distribuidores de películas en el país, rechaza esa postura y dice lo mejor es discutir un proyecto de incentivos fiscales. "En la junta del comité bilateral México-Estados Unidos, se definió una política para intentar llegar a un consenso dentro de la industria y saber cómo se puede cambiar la ley para crear un incentivo fiscal que verdaderamente funcione. (2)

"Las distribuidoras y exhibidoras estadounidenses se han puesto a disposición de la autoridades y los productores nacionales para conversar sobre mecanismos alternativos y promover la industria", expresó Solot. Se puede llegar a un consenso, dijo: "Depende de las autoridades de México liberar el asunto, estamos listos, estamos a disposición", concluyó.

"Ya no podemos vivir esperando la beca": nuevos cineastas

Cineastas y productores jóvenes no renuncian a los apoyos estatales, pero se niegan a depender del erario público. A cambio, dice, hay que buscar recursos afuera o donde sea, para no quedarse esperando.

"Podemos abrir nuevos horizontes, sin renunciar a las viejas fórmulas, debemos entender que el mundo es uno y que hay maneras para financiar proyectos, porque sí hay gente interesada en apoyarlos", dijo el joven productor Everardo Gout de *Calabazitas Tiernas*.

Esta empresa mexicana acaba de hacer un trato con la empresa de Steven Spielberg, *Dreamworks*, para hacer documentales mexicanos, el primero de ellos, *Divas, un escalón al cielo* que dirigirá Patricia Carrillo.

Hay que pensar en el exterior, incluso antes que en México, y no me refiero a los festivales de cine, porque aquí no hay, somos tantos buscando un proyecto, hay gente que tiene hasta 10 años sin filmar, expresa el cineasta Julián Hernández.

Hernández pertenece a la *Cooperativa Morelos*, que aglutina a egresados de las escuelas de cine. La cooperativa inició actividades hace 10 años, más o menos. El primer largometraje de esta compañía es, precisamente, la cinta de Julián Hernández, *Mil nubes cercan el cielo, amor, jamás dejarás de ser amor*.

La película ganó el *Mayahuel* en el Festival de Cine Mexicano de Guadalajara del 2003 y no llegó a la cartelera comercial, por falta de distribuidor. En

Estados Unidos una empresa compró los derechos para proyectarla en la ciudad de Nueva York, lleva tres semanas en cartelera en la *Gran manzana* y el distribuidor, Marcus Hu, quiere invertir en el nuevo proyecto de Hernández.

“Ya no podemos vivir esperando la beca o el proyecto, esperando que los funcionarios se conmuevan para poder filmar. Sigo pensando que recurrir al video digital (DVD) es como ser cómplice del asesinato del cine, sobre todo ahora que Kodak está descontinuando el celuloide, pero también debemos *aventarnos* a producir con escasísimos recursos y el DVD es una alternativa”, dijo Julián Hernández.

Otro ejemplo más. *Titán Producciones* de Matthías Ehrenberg. Luego de su fracaso en taquilla de la cinta *La hija del caníbal* de Antonio Serrano, cambió de estrategia y ahora busca coproducciones con países de América Latina y con el apoyo del fondo Ibermedia piensa exhibir sus cintas a países de habla hispana. Actualmente, *Titán Producciones* se encuentra filmando en Colombia la película *Rosario Tijeras*.

En términos generales, se puede decir que quienes están haciendo cine en México, una minoría dentro de los que pueden hacerlo, no quieren que el estado subvencione el cine a través del Imcine, pero reconocen que requieren de su participación y colaboración de distintas maneras. (3)

¿Qué es el El Imcine y qué está haciendo?

El Imcine fue creado en 1983, en un momento en el que el cine se encontraba en crisis. Su primer director fue el cineasta y periodista Alberto Isaac, nace con el objeto de apoyar el cine nacional con recursos del Estado.

Actualmente el Imcine depende del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes y está integrada por dos áreas: el apoyo a la producción y la dirección de promoción cinematográfica.

En la producción, lo que el Imcine hace es otorgar apoyos a través de dos fideicomisos: el Foprocine y el Fidecine. (4)

El primero apoya al cine de calidad (o de arte, como se quiera entender) y el segundo al cine comercial de calidad (lo que esto quiera decir).

Quienes están haciendo cine en México, una minoría dentro de los que pueden hacerlo, no quieren que el estado subvencione el cine a través del Imcine, pero reconocen que requieren de su participación y colaboración de distintas maneras, mismas que no se están dando.

Por otra parte, es evidente que el Estado mexicano está cansado de que la producción de cine sea un *tiradero de recursos* que, en general, jamás se recuperan, de ahí y quizá de la percepción de que una industria no puede

funcionar sobre esas bases, es que a principios de este año, se proponía la desaparición del Imcine.

Miguel Ángel Dávila, director general de la cadena de cines *Cinemex*, cree que México puede llegar a ser un paraíso de filmaciones y resume la opinión de muchos cineastas.

"Si queremos tener una buena producción interna, necesitamos una política de Estado para la producción y que el Imcine se convierta en un vehículo, en un detonador de la producción", señaló el empresario. (5)

Cinemex es la empresa de exhibición líder en la ciudad de México y el Estado de México. Inició sus actividades en 1994. Es una empresa importante en el resurgimiento del negocio de la exhibición cinematográfica, misma que estaba en bancarrota con la regulación estatal de años anteriores, con el precio del boleto en la canasta básica y un sindicalismo caníbal.

Ángel Dávila dice que debe existir un paraíso de filmación en México, con el Imcine como principal promotor, y "como un vehículo el Estado, que financie, que asesore, que dé apoyo comercial y que sea un intermediario entre el particular y el gobierno, por ejemplo, en la obtención de permisos, en la importación; hay muchísimo que se puede hacer para avanzar en ese camino". (6)

"El Imcine debe ser un mecanismo del Estado para fomentar la producción de películas y hablo de la producción de películas mexicanas y extranjeras en México", concluyó Dávila.

Por su parte, Alfredo Joskowicz, director del Imcine dice al respecto que "el instituto es el brazo cinematográfico del estado y estuvo a un paso de desaparecer en el 2003, gracias a una propuesta de la Secretaría de Hacienda. Luego de muchos debates y muestra de apoyo hacia este organismo, el Imcine no sólo no desaparece, sino que inicia el 2004 con más presupuesto (215 millones de pesos,) mucho más que en el 2003".

El Imcine no desaparece pero, a cambio, la comunidad reclama que se renueve, que replantee su papel frente a la industria, dijo Joskowicz quien aseguró que "en cuanto a su política de producción el Imcine, no cambia por ahora, lo que hemos hecho es hacer más plurales los cuerpos colegiados que evalúan los proyectos".

"No somos los funcionarios los que asignamos los recursos, se asignan a través de los consejos consultivo, al que invitamos a gente para ser más plural, y del comité técnico, pero no somos los funcionarios, los que asignamos el presupuesto en el Fidecine yo tengo sólo un voto como director del Imcine, nada más y está compuesto por otros cinco participantes".

"El reto del Imcine es ampliar la base de producción fundamentalmente y el problema colateral es encontrar mejores condiciones de comercialización en nuestras películas, aclaró Joskowicz". (7)

3.2.- El cine mexicano, entre glamour y penurias

Los severos recortes presupuestales que el gobierno federal se vio obligado a aplicar en 2001 alcanzaron, para variar, a la cultura y, por ende, al cine. No obstante el Reglamento a la Ley Federal de Cinematografía (LFC) por fin, después de dos años, fue aprobado el Fondo de Inversión y Estímulos al Cine (Fidecine), que en agosto de ese año recibió 70 millones de pesos –30 millones menos de los previstos– para su operación.

Así, el cine de mayores posibilidades comerciales quedó protegido –aunque en el Presupuesto de Egresos 2002 no se consideró recurso alguno para el Fidecine–, mientras que el otro cine, el de búsqueda y experimentación –es decir, el que realmente necesita el apoyo del Estado–, no recibió ni un solo peso.

El Fondo de Producción Cinematográfica (Foprocine), creado en 1998, agotó en 2001 sus recursos. Alfredo Joskowicz,

recién estrenado como director del Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), había anunciado que su principal objetivo al frente de la dependencia sería “convencer al gobierno federal de la importancia de recapitalizar el Foprocine”. Joskowicz fracasó en su intento.

Veintidós películas fue el saldo de la producción nacional: cinco menos que en 2000. El todavía reducido mercado para el cine mexicano confrontó a empresas como *Altavista Films*, que al entender que el negocio del cine en este país sí es de alto riesgo, anunció que para 2002 sólo produciría dos películas. ⁽⁸⁾

Los hechos

Cinco días después de que el presidente Vicente Fox concluyera su gira por el estado de California –con una reunión privada con estrellas hollywoodenses como Arnold Schwarzenegger, Sylvester Stallone, Warren Beatty, Marlon Brando, además del mexicano Alejandro González Iñárritu, nominado al Oscar el 29 de marzo–, se publicaba en el Diario Oficial de la Federación el Reglamento a la LFC. Ese fue, sin duda, el hecho de mayor relevancia para el cine en el año. El Fidecine, tras dos años de espera, por fin podía establecerse.

Lo cierto es que el Reglamento, igual que la propia LFC en su momento, aun después de un largo y tortuoso proceso de consenso entre los distintos sectores de la industria, generó suspicacias.

Miguel Ángel Dávila, director de Operaciones y Finanzas de Cinemex, aceptó que el Reglamento (en general) lograba los objetivos de apoyar al cine

mexicano sin necesariamente causar un daño a la industria. Sin embargo, Dávila señalaba algunos puntos que desde la Ley no dejaron satisfechos por completo a su sector, como:

Las multas a los exhibidores, verdaderamente estratosféricas e inequitativas, que van de los cinco mil a los 15 mil salarios mínimos y que se aplican en prácticamente cualquier violación a diferentes partes del reglamento, desde clasificaciones, información, etcétera.

De “terriblemente onerosas y faltas de proporción” calificó Dávila estas multas que, por lo demás, tenían el incentivo de financiar al Fidecine, lo cual para él era inaceptable.

Pero la desconfianza y las reservas alcanzaron a todos los sectores. Víctor Hugo Rascón Banda, presidente de la Sociedad General de Escritores de México (Sogem), explicó que cada capítulo del Reglamento fue consensado en el sector correspondiente, por lo que no lo conocía a profundidad, y convocó a mesas redondas, con abogados y miembros de la comunidad, para discutirlo.

Rascón apuntó que aunque en lo general la ordenanza era sólida y completa, hacía falta ver los subtextos y citó el asunto referente al 10 por ciento de tiempo de pantalla para el cine mexicano establecido en la LFC, que debería analizarse. (9)

Hay requisitos para que los distribuidores puedan exhibir una película. Por ejemplo: se dice que las películas deben estar en buen estado para que no dañen las máquinas: ¿qué tal si alguien dice que alguna cinta no está en buen estado y por lo tanto no la exhibe?

No obstante las reservas de los sectores al Reglamento, al final no fue impugnado.

La preocupación se centró en que el Gobierno Federal entregara, dentro de los 90 días previstos por el estatuto, los recursos para constituir el Fidecine, que en teoría alcanzaría los 100 millones de pesos. Incluso se esperaba una cantidad similar para el Foprocine –un fondo sin ningún sustento legal, sujeto a la voluntad estatal–, que estaba apunto de agotar su presupuesto. Después de casi dos meses de retraso, el 22 de agosto le asignaron al Fidecine 70 millones de pesos, y nada para el Foprocine.

Alfredo Joskowicz había fracasado en el primero de los objetivos que se planteó una vez instalado como cabeza del IMCINE: Convencer al Gobierno Federal de la importancia de recapitalizar el Foprocine, que iba por muy buen camino.

Si sólo se apoyara el 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 dentro del criterio estrictamente industrial.

El entusiasmo ingenuo de la titular de CONACULTA, Sari Bermúdez, también resultó estéril. Durante la ceremonia de entrega de reconocimientos a miembros del Sindicato de Trabajadores Técnicos y Manuales de la Producción Cinematográfica, Bermúdez dijo que se destinarían 201 millones de pesos más para IMCINE y Foprocine. Y aseguró que “*Esa labor es mía. Yo trabajaré para que los actores y directores sigan brillando, para que haya una nueva época de oro en el cine mexicano*”.

El año cerró con una decepción más para la comunidad cinematográfica: Los diputados habían olvidado incluir recursos para el Fidecine en el presupuesto para el 2002.

Los legisladores alegaron que la suma para el Fondo no se incluyó en la Ley de Egresos, dado que éstos eran recursos discrecionales del Poder Ejecutivo. Indicaron que el Presidente era el encargado de decidir de dónde –de la SEP, de Gobernación, de RTC, de Conaculta– saldrían 200 millones para los dos fondos.

Tres semanas antes, el director del IMCINE señalaba que en el anteproyecto de presupuesto, se pedían 100 millones para Foprocine y 100 más para Fidecine. De hecho, el Artículo 34 de la LFC establece que el Gobierno Federal debe fijar una cantidad anualmente –aunque no dice cuánto– en el Presupuesto de Egresos para el Fidecine.

El caso es que el Programa Nacional de Cultura 2001-2006 dispone que para el final del sexenio se producirán 60 películas al año, 40 más de las realizadas en 2001. Asentado el dato en el Informe Anual de Trabajo 2001 de Conaculta, la producción cinematográfica fue el único rubro que no sólo no aumentó, sino que disminuyó. (10)

Otro asunto de relevancia para el cine nacional fue la ampliación, en octubre, de la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas. Después de acusaciones y señalamientos, la Academia aumentó su plantilla de 23 miembros activos y 29 honorarios a 114. Los 62 restantes (en adelante una población flotante de ganadores de un Ariel) podrán ejercer como académicos durante tres años, y serán relevados por los nuevos triunfadores anuales. Así, para la premiación de 2002, cada uno de los arielados de 1998 a 2000, junto con los miembros permanentes, serán los encargados de entregar el galardón más importante de la cinematografía nacional.

Meses atrás, de 11 películas inscritas para competir por alguna nominación en las 21 categorías disponibles para largometraje, sólo ocho fueron consideradas por la Academia para competir por los Arieles.

Con el apartado de escenografía declarado desierto y sólo dos nominaciones en los rubros de ópera prima y guión adaptado respectivamente, *Todo el poder*, de Fernando Sariñana; *Entre la tarde y la noche*, de Óscar Blancarte, y *Otaola o la República del exilio*, de Raúl Busters, quedaron fuera de la disputa.

Los directores Marcela Fernández Violante, Óscar Blancarte, Maricarmen de Lara y Raúl Busteros señalaron a la Academia de favoritista, cerrada, excluyente y de autopremiarse. Busteros la acusó de irrespetuosa, grosera y desconsiderada ante el desprecio hacia su segundo largometraje.

Pero incluso con Academia ampliada, la institución volvió a sufrir críticas cuando, a través de una votación de los 114 miembros, se eligió a *Perfume de violetas*, de Maryse Sistach, para representar a México en la competencia por una nominación al Oscar en la categoría de película extranjera.

Carlos Cuarón, guionista de *Y tu mamá también*, que contendió por la selección, arremetió al señalar que su película era la que mayores posibilidades tenía de pugnar por un Oscar. El propio Pedro Armendáriz, secretario de la Academia, consideró un error de la comunidad fílmica la elección de *Perfume...* Pocos días después *Y tu mamá también*, en lo que se considera la antesala del Oscar, fue nominada en la misma categoría de película extranjera en los Globos de Oro. Jorge Fons, presidente de la Academia, defendió la decisión del organismo al destacar que ésta se había tomado de forma democrática.

Y tu mamá también había sido noticia en mayo, previo al estreno de la cinta, cuando Alfonso Cuarón, director, y Jorge Vergara, productor, denunciaron censura en contra de su obra por parte de RTC. La dependencia había clasificado la película con "C", es decir: para mayores de 18 años. Cuarón, Vergara y los actores del filme acusaron en cuanto medio pudieron a RTC. Por su parte, Emilio Cárdenas, titular de la dirección de Cinematografía, explicó que las razones para haber dado "C" a la cinta fueron el consumo abierto de drogas que ahí aparecía y no las escenas de sexo explícito como en un principio se pensó. Lo curioso es que ni la clasificación "C" ni la "D", de acuerdo con la LFC, consideran el consumo de drogas como contenido restringible.

Que desaparezca RTC y se convierta en una entidad civil fue la exigencia de Cuarón. El cineasta negó, desde luego, que la polémica le sirviera como promoción comercial a la película, como ayudó a *La ley de Herodes*, de Luis Estrada, en 2000.

"La gente no está yendo a ver la película por eso", deslindó Cuarón. "Si fuera para adolescentes y adultos, tendría 40 o 50 por ciento más boletaje vendido. No está ayudando. Y a mí lo que me molesta es que los jóvenes de todas maneras la van a ver, en video, pero con morbo".

Más allá de que al final la reivindicación de Cuarón y compañía, por la libertad de expresión y la no censura, mantuvo a la película presente en los medios de información como ninguna campaña de publicidad hubiera logrado, el escándalo y el Artículo 5 transitorio del Reglamento a la LFC obligaron a las autoridades de la Secretaría de Gobernación –ya con Manuel Gómez Morín al frente de RTC, en sustitución de Carlos Fernández Collado–, a definir criterios de clasificación mediante una gran consulta entre la comunidad cinematográfica y el público asistente a las salas de exhibición. (11)

En agosto, los derechos autorales de 81 de tres mil 500 películas mexicanas filmadas entre 1948 y 1978 fueron devueltos a sus respectivos productores. Un juez estadounidense falló en favor de los productores nacionales, cuyas películas estaban en manos de *Author's Rights Restoration Corporation*. La empresa norteamericana era dueña de los derechos patrimoniales de tres mil películas mexicanas que habían caído en el dominio público en los Estados Unidos.

Por su parte, 122 autores –guionistas, compositores y escritores– cedieron voluntariamente sus derechos –por 50 dólares– a la compañía a cambio del registro de sus obras ante las oficinas del Copyright estadounidense y el pago de regalías por su explotación en ese país, que nunca antes habían recibido.

3.3.- Lo popular y lo exquisito

El cine popular mexicano

Hubo un tiempo en el que se decía que había cuatro clases de películas: buenas, regulares, malas... y mexicanas. Sin embargo el cine mexicano tenía sus adoradores no sólo en su país; también en muchos otros lugares de América Latina. El desprecio hacia el cine mexicano provenía, de la cultura de elite; su acogida partía de los sectores populares.

Ahora bien, la génesis y la expansión de las películas «populares» producidas en México en los años treinta, cuarenta y cincuenta, obedecen a circunstancias históricas específicas y a un proyecto político muy concreto: tienen lugar en la etapa de la «institucionalización» de la revolución, durante un proceso de sustitución de importaciones. Desde aquella perspectiva desarrollista se pretendía crear una industria cinematográfica a fin de que el público reemplazara el consumo de filmes extranjeros por el de películas nativas, las mismas que, además, podrían ser exportadas como bienes no tradicionales.

Para ello el Estado tomó medidas proteccionistas (la exhibición obligatoria, la creación del Banco Nacional Cinematográfico y la censura), mientras las empresas privadas que crecieron bajo su sombra copiaron el sistema hollywoodense de estudios, *star system* y géneros. Crearon así los estudios Churubusco, elevaron al firmamento a María Félix, Pedro Infante, Jorge Negrete y Cantinflas; produjeron melodramas, comedias, rancheras y musicales.

Había, por cierto, otra función que debían cumplir los filmes mexicanos más allá de sustituir en el consumo a las películas foráneas: ganar el consenso del público hacia un proyecto nacional modernizador esbozado por las clases dirigentes. Carlos Monsiváis ha dicho que “los mexicanos no iban al cine sólo para divertirse, sino para aprender a ser mexicanos”, y Martín Barbero afirma

que “el cine mexicano proporcionó a la gente de diversas provincias y regiones, una primera vivencia cotidiana de la nación”. (12)

El cine, pues, contribuyó a incorporar a los sectores populares a la modernidad y lo hizo apropiándose de elementos de su tradición y de tipos humanos con los que aquéllos se podían identificar. Sobre esta base educó a las masas en valores y normas de comportamiento que habrían de observarse en la ciudad o en el campo.

Los géneros privilegiados por la industria mexicana fueron el melodrama y la comedia, ambos de profundas raíces populares.

El cine exquisito

Con el cine logramos abandonar este mundo dando origen a los tiempos y espacios imaginarios del arte. En el cine y el arte, en general, se traducen completamente los deseos de la historia del ser humano. Todo lo que desea, sueña o simplemente puede imaginar.

El cine exquisito es aquel donde se presenta una obra contemplada a gusto del autor, siempre intenta decirnos algo, ni una sola imagen es gratis y siempre narra un acontecimiento propio de la fantasía; el cómo afecte ésta al espectador o lo que le pueda decir a su espíritu, eso ya es labor de la imaginación creadora.

En este crear y contemplar, el artista consolida su matrimonio con la imaginación de la que nunca se deberá ver desprovisto. Su función es simple, todo aquello que se pueda imaginar es posible y permitido. En el cine, una disolvencia o fuera de foco, un simple cambio de plano o un *travelling* nos logra transportar de un tiempo-espacio a otro de manera abrupta.

Aceptémoslo, somos seres atrapados en la temporalidad de la historia, del eterno retorno a lo mismo una y otra vez, pero si ya formamos parte de esto, el arte nos consuela preguntando, ¿por qué no jugar con ella un poco? Gracias al cinematógrafo el arte consigue atrapar escenas filmadas de manera discontinua en diversos planos y tiempos. Tiempos y espacios filmados dando origen, primeramente, a una escena, para conformar posteriormente una secuencia, y así consecutivamente, hasta darle nacimiento a un nuevo filme.

En el cine el artista muestra en su obra, su espontaneidad e ingenio, y da vida al "inmenso edificio de lo posible" que toma control del tiempo atrapándolo como material artístico. Con el tiempo en su faceta de material artístico, descubrimos que en el cine -tomando completo y libre control de éste- encontramos su verdadera esencia como la musa del arte responsable de hacer percibir el tiempo impreso a todo espectador. El director de cine con toda libertad toma de la realidad perceptible lo que desea y lo organiza al gusto. Con la imagen filmada el cine inaugura un nuevo principio estético.

El cine, en la sala cinematográfica oscurecida, con la luz en movimiento sobre la pantalla, tiene esa característica hipnotizadora. El grado de concentración

es extremadamente alto, cualquier ruido o distracción nos molesta y es que nuestra mente está en eso, nuestra sensibilidad y emoción también, pero nuestra conciencia no se pierde, sabemos en donde estamos y que compartimos esta experiencia con otras personas; es decir, participamos además en un fenómeno colectivo, en un fenómeno social. El eslogan: el cine se ve mejor en el cine, tiene fundamento real.

Entonces el cine es, el arte de la mente y la conciencia humana, el reflejo de nosotros mismos desde lo más profundo de nuestro ser. Es el arma de la inteligencia y la sensibilidad a nuestro favor, cuando es honesta y veraz o en nuestra contra, cuando se usa con fines de lucro y manipulación. Es un medio eficaz de la cultura o la contracultura universal contemporánea.

El cine es un hecho social, artístico y cultural de gran trascendencia.

3.4.- El rol de la mujer en el cine mexicano

En el cine mexicano la mujer ha sido amada, despreciada, venerada, deseada y algunas veces inventada. Lo mismo son prostitutas que madres abnegadas, diosas inalcanzables que machorras singulares.

De la mirada de creadores masculinos surgió una gama de personajes que se convirtió en los grandes estereotipos del cine mexicano y que durante muchas décadas acompañaron su desarrollo.

Para la actriz y presidenta de la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas, Diana Bracho, durante muchos años la incipiente industria cinematográfica prácticamente explotó la imagen femenina para lograr sus más destacados éxitos y darle viabilidad económica a esta actividad. “Una prostituta (*Santa*) inaugura nuestro cine sonoro y se convierte en mito.”

Y es que fue de una mujer la voz que por primera vez se escuchó en el cine sonoro. Fue una mujer la que dio vida al primer mito de la industria cinematográfica. Fue Lupita Tovar –*Santa*– la semilla de los grandes personajes femeninos.

Con *Santa* (1931), de Antonio Moreno, personaje de la novela de Federico Gamboa, se inicia la senda de los personajes de mujer buena-mala y mala-buena en el cine sonoro. Ella es objeto del deseo de los hombres y víctima de su ingenuidad, quien paga su inmoralidad con la enfermedad y la muerte.

“Estos personajes femeninos representan a la otra, la deseada pero no poseída, la belleza efímera de alcances míticos y pecado que atenta contra la solidez del hogar cristiano, pero que al final su fragilidad moral es debidamente castigada por el destino”, explica Bracho en una ponencia presentada durante el foro La Mujer en el Arte y la Política. (13)

Agrega: “mientras estas pecadoras lleven en el pecado la penitencia, hasta se permite a la gente decente llorar por ellas en su caída”.

Con esto coincide el historiador Julio Tuñón, quien señala para la revista *Somos* que la cinta emblemática de Antonio Moreno presenta en forma contundente uno de los arquetipos fundamentales del cine mexicano: la prostituta buena, víctima del destino.

Junto con *Santa* otra imagen inolvidable del cine mexicano nace: Andrea Palma, en *La mujer del puerto* (1933), de Arcady Boytler, filme que ha alcanzado proporciones míticas.

“Como *Santa*, *La mujer del puerto* es una historia protagonizada por una prostituta. Este personaje incorpora a su drama elementos propios de la moralidad católica, como la culpa, el pecado original, la contraposición a la maternidad santificada por el matrimonio y la necesidad de sacrificio como medio de expiación”, se asienta en el libro *Historia documental del cine mexicano*, Emilio García Riera. (14)

En el mismo libro se menciona: “Estas mujeres encarnan una compleja red de arquetipos enraizados en la tradición y las costumbres sociales de México, dignos de un sesudo análisis psicoanalítico.”

Después de las primeras películas sonoras, el cine mexicano se consagra con la llamada *Época de Oro*, donde las madres abnegadas y los personajes que explotan el nacionalismo abarrotan las salas de cine.

Lo nacionalista, la imagen campirana, el charro mexicano siempre acompañado de mujeres bellas y las “buenas costumbres” serían los ingredientes principales de esta época.

Diana Bracho advierte que así como la prostituta significó la parte más oscura de la mentalidad machista, la madre encarnó a la emotividad, a los sentimientos supuestamente más nobles de este mismo espectador.

“El reverso de este personaje recurrente es la mujer utilizable, que sería la heroína del melodrama, la madre llena de vicisitudes y lágrimas, que conforma el segundo estereotipo de los personajes femeninos.”

De la mano del director Juan Orol y su película *Madre querida* este personaje inicia su camino. La actriz comenta en su ponencia presentada en la Asamblea Legislativa del Distrito Federal que “Oról manipula a un público predispuesto a ver en la madre el centro absoluto del ámbito familiar dada la ausencia generalizada del padre y el símbolo de la permanencia del hogar”. (15)

“La maternidad para nuestro pueblo justifica la vida llena de sufrimientos y este cine totalmente manipulador de la imagen femenina propone el axioma que repetirán cientos de películas mexicanas: el corazón de una madre nunca se equivoca”, agrega.

Destaca que es hasta 1950 cuando el director Luis Buñuel en su película *Los olvidados* permite ver a la madre, encarnada por la actriz Stella Inda, como un ser humano verdadero, incluso cruel porque llega a negarle un pan a su hijo, lo que en su época se le vio como una blasfema.

Julio Tuñón menciona en la edición especial del décimo aniversario de la revista *Somos* que a través de la *Época de Oro* se reflejan los conflictos que atraviesan los hombres y mujeres que viven en esa sociedad, sus obsesiones por la tradición y la modernidad, por los valores morales que permiten vivir la transición... “los añejos arquetipos de la cultura que se muestran en la pantalla, como es la idea del sufrimiento redentor de índole cristiana o la figura materna sublimada, emblema de la mexicanidad”. (16)

Diana Bracho considera que en la *Época de Oro* del cine mexicano surgió otro personaje, extensión de la imagen materna, “pero ahora idealmente asexuado” que fue la abuelita del cine nacional, Sara García, que ya había fungido como madrecita *Santa*, pero que se inaugura como “cabecita blanca” que evoluciona a través del tiempo de dulce y bondadosa a pícara y cómica, en abuela con puro, más machista que sus nietos.

La lista de mujeres que hicieron historia en esta época es larga y muchas alcanzan el nivel de mito: María Félix, Dolores del Río, María Elena Marqués, Andrea Palma, Lupita Tovar.

DE LAS CABARETERAS AL CINE DE FICHERAS

En el sexenio del presidente Miguel Alemán (1946-1952), el cine refleja el desarrollo nacional del país y con él se envía al mundo un mensaje de clima cosmopolita y de liberación. (17)

En el cine se dejan atrás las fórmulas agotadas y repetitivas de la *Época de Oro*, y resurge el cine de prostitutas, cuyas representantes son cabareteras que cantan y bailan. El nacimiento de un *star system*.

Para la actriz Diana Bracho durante el sexenio de Miguel Alemán la prostitución es vista como una liberación de orden económico en la mujer, “liberación que desde luego primero se disfruta y luego se paga”.

Bracho señala que con el cine de cabareteras se crea todo un *star de curváceas* rumberas, y la prostituta del cine mexicano florece rodeada de un glamur siempre incongruente con su medio social.

“El personaje femenino clave de este cine de cabareteras musicales se ve en el de Ninón Sevilla en *Aventurera* (1949) de Alberto Gout, personaje que cumple todas las convicciones del género: la pueblerina que es engañada una vez más y termina en un burdel donde fascina a los clientes a ritmo del mambo, baile simbólico de la época.”

Pero este personaje tendría una connotación distinta al de la simple pueblerina engañada y rebasa al sistema que la inventó: asume las armas de verdugo y les revierte las supuestas buenas conciencias, degradación de la que fue víctima.

La presidenta de la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas asegura que el personaje de Ninón Sevilla puede verse como potencialmente subversivo, sin embargo el verdadero problema de la prostitución femenina no se explora, sino que se explota una vez más.

La imagen cinematográfica del sexenio de Miguel Alemán se constituyó por las rumberas y el arrabal. Más de cien películas con esos temas se filmaron durante su periodo de gobierno, expone el investigador Maximiliano Soto en la página de internet "Más de 100 años de cine mexicano".

Destaca que el género de las rumberas y el cine que mostraba la vida en los barrios pobres de la ciudad, reflejaban el fenómeno de la creciente urbanización del país. "La población de la ciudad de México había aumentado entre 1940 y 1950 más que en toda su historia.

"El cine de rumberas representaba una opción atractiva para una industria cinematográfica ansiosa de encontrar la manera de filmar más por menos dinero. Casi todos estos filmes contaban, con algunas variantes, la misma historia: una chica humilde de provincia llegaba a la ciudad, era 'devorada' por la maldad imperante en la urbe y quedaba condenada a bailar en el cabaret hasta encontrar la redención." (18)

Así llegó a su fin la *Época de Oro* del cine, que para Maximiliano Soto simbólicamente se fue de la mano con la muerte del máximo ídolo del cine mexicano: Pedro Infante, en 1957.

"El cine mexicano experimentaba a fines de los 50 una inercia casi completa. Las fórmulas tradicionales habían agotado ya su capacidad de entretenimiento; comedias rancheras, melodramas y filmes de rumberas se filmaban y exhibían ante un público cada vez más indiferente. Hasta Emilio Fernández, el director más importante de la época, comenzaba a repetir sus filmes con otros actores pero con los mismos temas".

El cine de Luis Buñuel, los filmes de luchadores y el nacimiento del cine independiente fueron las únicas novedades dentro de esta industria agotada, concluye Soto.

Sin embargo Bracho considera que no se abandona del todo la explotación de la prostituta que le resultó tan redituable al cine comercial, ya que durante el sexenio de Luis Echeverría este personaje adquiere cambios cualitativos, ya que se opta por un cine de autor que acaba con el ya decadente *star system* e impulsa un nuevo sistema de valores en los temas a tratar.

“La degradación femenina a través del sexo es el tema más redituable, de ahí que el cine de prostitución llegue en ese momento a su mínima expresión artística y a su máxima expresión en cuanto a producción.”

Consigna que por un lado el cine del Estado se convierte en la alternativa más digna en cuanto a temática y realización, se abren las puertas hasta entonces cerradas a nuevos elementos para permitirle la entrada a toda una generación de directores talentosos que ya habían debutado en el cine independiente.

Esta nueva industria cinematográfica privada en pocos años se adueñó del mercado mexicano, ya que con un bajo costo produjo películas en muy poco tiempo y con nula calidad, industria que prosperó hasta los 80. (19)

“Con *Bellas de noche* (1974) y *Las ficheras* (1974), ambas dirigidas por Miguel M. Delgado, inició la corriente del cine de ficheras, cabaret y albures. A diferencia de sus antecesoras, las rumberas, estas nuevas “damas de la noche” aprovecharon las facilidades otorgadas por las autoridades fílmicas para prodigar desnudos y palabrotas”, advierte Maximiliano Soto.

De Las Poquianchis a El callejón de los milagros

Para Diana Bracho, dentro del sistema estatal se produce la primera película que aborda el tema de la prostitución como un problema social y de corrupción en donde no hay ni buenas, ni malas.

Las Poquianchis de Felipe Cazals, ya no habla de personajes míticos, de mujeres misteriosas y soñadoras o rumberas tropicales y menos de la fichera, personaje que comercia con la vulgaridad y la ausencia total de dignidad utilizando sus atributos físicos para degradarse y degradar a los demás a través del sexo.

Asegura que *Las Poquianchis* es una película que se remite en un tono casi documental a un hecho de la vida real, en donde los personajes no son víctimas de una tragedia individual, ni son carne de melodrama, “son mujeres utilizadas por todo un sistema corrupto y capaces, ellas mismas, de ejercer esa violencia de que han sido objeto unas contra las otras”.

Bracho destaca que en la película de Cazals, en la que ella actuó, hay una ausencia total de moralismos y de mecanismos melodramáticos.

“Mientras que en las películas de *ficheras* se depende de un *star system* decadente, pero que mantiene vivo los silicones de sus estrellas para llenar los cines. Felipe Cazals muestra a unas prostitutas totalmente desprovistas de belleza y de cualquier encanto, son mujeres de pueblo que ejercen su profesión como si fuera cualquier otra, una vez que han sucumbido al sistema corrupto que las rodea.”

Diana Bracho considera que desde esta película el mito de la prostituta murió

en el cine mexicano. “La prostituta ha tocado fondo y es un personaje desmitificado y desgastado a pesar de que los productores privados insisten en venderla.”

Con ello, Bracho considera que los grandes estereotipos que el cine explotó sistemáticamente llegaron a su fin, principalmente por los cambios ideológicos en la sociedad y porque la mujer se integró a la fuerza de trabajo, es libre de escoger su profesión y cambió el concepto de la maternidad como única fuerza dignificadora de la mujer, que ya puede escoger si quiere ser madre o no.

“La liberación femenina cuestionó los conceptos esquemáticos de lo masculino y lo femenino, exponiendo la complejidad genérica que dio lugar a personajes mucho más ricos que asumen su sexualidad y sus deseos de otra manera y sin culpa”, considera.

De esta etapa del cine, Bracho destaca las películas *La pasión según Berenice* (1975) y *María de mi corazón* (1979) de Jaime Humberto Hermosillo, que desde su punto de vista, aportan dos de los personajes femeninos más complejos e interesantes del cine mexicano.

Considera que actualmente la mujer como personaje de nuestro cine no vive la disyuntiva de ser prostituta o madre, como lo destaca el cine de María Novaro en sus películas *Lola* (1989) y *Danzón* (1991).

“Es alentador observar que la mujer en el cine, como en un microcosmos de nuestra sociedad, ya aparece también detrás de las cámaras (como cineastas), hablando con voz propia y no sólo como un ser digno de ser observado más no escuchado”, concluye Diana Bracho.

Finalmente el investigador Maximiliano Soto también concluye que parte del éxito popular alcanzado por películas como *El callejón de los milagros* (1995) de Jorge Fons radica en la semejanza entre la historia de Alma (Salma Hayek) y la de sus notables antecesoras. “En eso de *vender caro su amor* las prostitutas del cine mexicano se siguen *pintando solas*.” (20)

3.5.- El papel del hombre en el cine mexicano

El hombre ha interpretado muchos y muy variados roles en el cine mexicano, que durante muchas décadas han acompañaron su desarrollo. De los sueños e ideas de los guionistas y directores han surgido una gran variedad de personajes que se han convertido en los grandes arquetipos.

Pedro Infante representó lo que todo mexicano debía ser: hijo respetuoso, amigo incondicional, amante romántico, hombre de palabra. El concepto de "macho mexicano" alcanza en Infante una acepción difícil de comprender fuera de México. El "macho sensible" de Pedro Infante no es un hombre violento, capaz de dañar a las mujeres. Por el contrario, es un pícaro simpático, inconstante, fiel a sus convicciones, pero eso sí: con un gran corazón. (21)

Y aunque Pedro Infante hace una gran caracterización de un indígena tierno y dingo, no es sino Emilio "El indio" Fernández, quién mejor caracterización hace del indígena mexicano, lo hizo en las cintas, *Janitzio* (1934) y *María Candelaria* (1943), las interpretaciones de Fernández en estas películas poseen una naturalidad y una pasión superiores a lo logrado incluso por Pedro Armendáriz.

Con carácter y galanura Pedro Armendáriz cautivo a las audiencias y logró encarnar la esencia de la mexicanidad mejor que ningún otro actor del cine nacional. Esta apreciación se fundamenta de manera importante en los personajes que el actor protagonizó bajo la dirección de Emilio Fernández.

Interpretados por Armendáriz, el romántico idealismo de *José Luis Castro de Flor silvestre* (1943), la dolorosa dignidad del *Lorenzo Rafael* de *María Candelaria* (1943) o la trágica intensidad del *Quino*, *La perla* (1945) adquirieron un rostro inolvidable, en el que muchos mexicanos identificaron los rasgos distintivos de nuestra identidad nacional.

En los papeles de adolescentes habría que resaltar a Roberto Cobo, con el *El Jaibo*, en *Los Olvidados* (1950) de Luis Buñuel, en donde muestra a un joven que escapa de la correccional y se reúne en el barrio con sus amigos, ahí se retrata el ambiente y las condiciones de vida de los barrios pobres de la capital mexicana, en el filme se recupera el habla popular mexicano de los jóvenes, que ya se había tratado en *Nosotros los Pobres* (1947) y *Ustedes los ricos* (1948).

Aunque los personajes centrales de *Los Olvidados* son niños y adolescentes, todos poseen inquietudes que los adultos identifican como la ansiedad sexual, la imposición de la religión y las huellas de un poder público que raya en el fascismo. La violencia alimenta una serie de viñetas donde conocemos a los niños con instintos predadores. Se le roba al pobre y desmembrado. Se acosa al inocente. Se impone la ley de la calle para desconocerse la dignidad de la persona.

Otra película donde se presentan dos adolescentes cuyas vidas están regidas por las hormonas y por un peculiar código de amistad, sintetizado en el decálogo del "*charolastra*", es *Y Tú mamá También* (2001) de Alfonso Cuarón, donde Tenoch, Diego Luna y Julio, Gael García Bernal, desarrollan una aventura en la que la inocencia, la amistad y la sexualidad de los personajes entrarán en conflicto.

El papel del sacerdote mexicano, no ha sido muy variado, desde el tradicional y humilde cura, que ayuda a sus fieles en *Nazarín* (1958) interpretado por Francisco Rabal, en la película de Luis Buñuel, y el padre Juan de Dios, interpretado por Pedro Infante en los *Tres Huastecos* (1948), de Ismael Rodríguez, pasando por *Cantinflas* en el *Padrecito* (1964) o Adalberto Martínez Resortes en *El padre trampitas*, pero el más recordado sin duda sería el de Gael García Bernal, en el papel de *Amaro* (2002), un joven sacerdote recién ordenado, que ve truncadas sus buenas intenciones cuando llega a la parroquia de Los Reyes. Al convivir con un grupo de sacerdotes que no ocultan su ambivalencia ante asuntos como el celibato y la corrupción. Amaro,

con poca fuerza de voluntad lo lleva a entablar una relación sexual con una jovencita.

En el papel de hombres políticos habría que mencionar en la *Ley de Herodes* (1999) de Luis Estrada a Pedro Armendáriz Jr., en el papel del licenciado López, un secretario de gobierno, que nombra a un nuevo alcalde de San Pedro de los Saguaros, durante el sexenio del presidente Miguel Alemán y Damián Alcazar, en la misma película, en el papel de Juan Vargas, un inofensivo y fiel miembro del partido que resulta ser tan corrupto como su antecesor.

El personaje de galán otoñal, elegante y mundano nadie lo interpretó mejor en el cine nacional que Mauricio Garcés, su fama surgió gracias a la visión de la productora Angélica Ortiz, quien contrató a Mauricio para estelarizar *Don Juan 67* primera de una serie de películas en las que interpretó a su alter-ego "Mauricio Galán". *El matrimonio es como el demonio*, *Click*, *fotógrafo de modelos* (1968) y *Modisto de señoras* (1969) son algunos de los títulos más populares de la extensa filmografía del "zorro plateado".

En el papel de representantes de estrellas es de llamar la atención la actuación de Joaquín Pardavé, en la película *México de mis recuerdos*, donde don *Susanito Peñafiel* y *Somellera*, nombrado mecenas de los artistas y protector de jóvenes aspirantes a estrellas, lo conduce a una serie de aventuras en medio de canciones, bailes y amores.

Los chóferes o los ases del volante han estado presentes principalmente en la caracterización de David Silva en papel de Gregorio del Prado, en la película *Esquina bajan...!* de Alejandro Galindo, Silva interpreta a un artista del volante atrabancado y peleonero de la ruta Zócalo-Xochicalco y anexas.

Inspirada claramente en la vida del pugilista Rodolfo "Chango" Casanova, la película *Campeón sin corona* de Alejandro Galindo, es un retrato de la compleja sociología del mexicano de la clase obrera, para quien el ascenso en la escala social es un sueño casi inalcanzable. Roberto "Kid Terranova", caracterizado por David Silva, es un joven nevero metido a boxeador gracias a sus tremendas facultades. Sus primeros triunfos lo convierten en el boxeador del momento y rápidamente comienza a ganar dinero, el cual derrocha a manos llenas.

Sin embargo en el papel de Boxeador, nadie más famoso que *Pepe el Toro*, (1952) interpretado por Pedro Infante.

3.6.- ¿Qué es buen cine?

Hacer buen cine, es aquel que logre expresar ideas, sentimientos, que logre comunicar aquello que guste al hombre, el cine es arte y es una industria, porque es una suma de artes, en el cine convergen prácticamente todas las artes, en él se requiere de creadores en todas las especialidades para poder echar adelante un proyecto cinematográfico, también participan la alta

tecnología (de la óptica de la mecánica), la electrónica, hasta otros tipos de industrias participan, se requiere de un gran grupo de personas, de financieros, distribuidores, comerciantes para poder hacer llegar ¿a la gente? la película. El cine es una industria de diversos sectores, es una expresión artística, puede producir obras de arte, tiene esa dualidad. (22)

El propósito al realizar una película es desde el más sencillo, desde contar una historia, manifestar ideas, básicamente este es el objetivo al llevar a cabo una cinta.

Lo principal al realizar una película es que conmueva, pretende llegar a las emociones, para que de allí el espectador piense, razone, compare su mundo que conoce con el otro mundo que ve, alrededor de un film hay muchas pretensiones, muchas propuestas, pero hay una fundamental que aglutina a todas las demás, siempre hay un propósito común que está trazado al inicio.

Las películas que han conmovido son aquellas que han hablado de la vida, de la solidaridad entre los hombres, de la amistad, del amor, el odio, cintas que aspiran a un mundo mejor, en fin, aunque, quizá a otras personas les gusten otro tipo de películas. (23)

Se he observado que a lo largo de los años, las mejores películas son las que mejor se venden, aquellas películas que se realizan con un afán lucrativo son cintas que sufren una curva rápida de captación de dinero y después, se olvidan, las buenas películas son aquellas que uno sigue viendo y que tienen una presencia en la historia. (24)

El cine mexicano logró constituir una industria importante que se consolidó a partir de 1940, en donde allí coincidían un caminar de los trabajadores del cine en México, que ya habían consolidado su profesión, sus técnicas y sus conocimientos, y coincidió con una depresión en el cine mundial con motivo de la Segunda Guerra Mundial, y eso ayudó a que el cine nacional se consolidara como una industria, se podría decir que en el mundo de la industria del cine, para poder sostenerse, se realizan un gran número de películas comerciales y un reducido número de películas importantes, para muchas cinematografías ha sido motivo de reflexión el hecho de querer invertir las cifras y querer hacer un mayor número de películas artísticas, pero no es fácil conseguir eso.

Para el director Jorge Fons, lo que se necesita para realizar una película cultural o educativa, es lo siguiente: "lo primero que debe hacerse es que alguien la conciba, que ese alguien la aterrice en proyecto y pueda seducir a los señores del dinero, luego conjuntar las piezas que se necesitan para llevar a cabo ese proyecto, es un proceso difícil, todo el mundo quiere hacer películas y sin embargo se realizan muy pocas películas culturales, con una gran dificultad, a veces grandes proyectos se detienen, ya que los empresarios temen invertir su dinero, ya que no vislumbran el éxito económico o el éxito en el público como ellos quisieran".

"El realizador tiene que guardar ese proyecto para una mejor ocasión, sacar otro proyecto que además de calidad, le garantice la aceptación con el público,

es un explorar en todas partes, para buscar que una película conmueva y sea del agrado del público y del crítico, es el ideal de todos, entre ese ideal y el fiasco, donde la película no la ve nadie, es una mala cinta y el crítico la apabulla, en esos dos extremos están los esfuerzos de la experiencia cinematográfica”, aclara Fons. (25)

Raquel Peguero, afirma que “un cine didáctico debe dejarte algo para reflexionar o pensar, creo que se puede usar con fines educativos, es una muy buena arma pero no creo que sea fundamentalmente el objetivo del cine. Como todas las artes, el cine debe de expresar, porque finalmente sino logra comunicarse con su público, sino logra decirle nada al espectador, no tiene razón de ser, su razón esencial es comunicarse con el otro, como la literatura, la pintura, como todas las artes en ese sentido tiene que ser reflexivo”. (26)

“Hacer buen cine sería que reflejase la realidad en cualquiera de nuestros aspectos, desde la conquista a nuestros días, que fuera un espejo, una catarsis, que salga distinto uno a como entra al cine, que no prevalezca un afán mercantilista, sino un afán de dignificar al cine nacional y retomar aquellos que lo hicieron familia en la *Época de Oro*, en donde un grupos de actores realmente se entregaban a la creación de un cine depurado y digno”, dice el actor Mario Iván Martínez. (27)

El actor Jesús Ochoa afirma que “el cine digno y cultural es aquel cine que, no importando el género, es el que está bien hecho, que tiene calidad, calidad enfrente, calidad al proyectar y respeto al público que lo está viendo”. (28)

Notas

- 1.- Badillo, Juan Manuel, *El cine mexicano en crisis ¿y el Estado qué hace?* El Economista página.4 mayo 24 del 2004
- 2.-Ibidem
- 3.- Ibidem
- 4.- Badillo Juan Manuel, *El Imcine no cambia: Alfredo Joskowicz*, El Economista página.6, 25 de mayo del 2004
- 5.- Ibidem
- 6.- Ibidem
- 7.- Ibidem
- 8.- [Estrada Marién](#), *El cine, entre glamour y penurias*, página 18, Revista mexicana de comunicación núm.74
- 9.- Ibidem
10. Ibidem
- 11.- Ibidem
12. Ibidem

- 13.- Fuentes Jorge, *El cine y sus mujeres*, El Independiente, página 2, 26 de abril de 2004. Núm. 319
- 14.- García Riera Emilio, *Historia documental del cine mexicano*, página 18, Consejo Nacional de Cultura y las Artes, 1992.
15. Fuentes Jorge, *El cine y sus mujeres*, página 2, El Independiente, 26 de abril de 2004. Núm. 319
- 16: Muñón Julio, *revista Somos*, página 12, edición especial del décimo aniversario
- 17.- Fuentes Jorge, *El cine y sus mujeres*, página 2, El Independiente, 26 de abril de 2004. Núm. 319
- 18.- Maza, Maximiliano, *Más de cien años de cine mexicano*,
<http://cinemexicano.mty.itesm.mx>
- 19.-. Ibidem
- 20.- Ibidem
- 21.- *Entrevista con Jorge Fons*, por América Villegas, Anexo
- 22:- Ibidem
- 23:- Ibidem
- 24:- Ibidem
- 25.- Ibidem
- 26.- *Entrevista con Raquel Peguero*, por América Villegas, Anexo
- 27.- *Entrevista con Mario Iván Martínez*, por América Villegas, Anexo
- 28.- *Entrevista con Jesús Ochoa*, por América Villegas, Anexo

Capítulo 4

El cine como medio de comunicación masiva

4.1.- El periodismo y el cine

El periodismo es un medio de difusión y perspectiva con la gente, es un medio que habla de todo, y al hablar de cine existe una relación, ahí empieza el triangulo entre periodismo, cine y público, cuándo el periodismo tiene como propósito hacer llegar a la gente un conocimiento de todo lo que mueve y sucede en la sociedad, y el cine como es una gran acontecimiento en el mundo, el periodismo se ocupa de él, entonces ahí se lleva a cabo una estrecha relación. (1)

“El arte comunica, expresa, acerca, enseña, educa, y en estos casi 110 años que tiene el cine a mostrado estos mismos conceptos, se ha impuesto como una necesidad en la sociedad, es parte y la ha aceptado como suyo, y el cine ya se estableció como un arte legítimo de comunicación y va durar y se reforzará con nuevas formas”, afirma el cineasta mexicano Jorge Fons. (2)

“Para encontrar la relación entre periodismo y cine, tendríamos que definir primero, qué es el periodismo. Son como primos hermanos en el sentido que *son el patito feo*, el periodismo de la literatura y el cine de las artes, sería algo así como primos-, lo que llama la atención (en la cuestión del cine) era que todos las vertientes tienen relación, es una disciplina donde se involucran todas las artes, donde se involucra la industria, donde hay mucho dinero de por medio, donde las relaciones son las más bellas que se han visto en la vida”, dice la periodista Raquel Peguero.

“En el caso de los periodistas, de los reporteros, porque hay que hacer la diferencia, los reporteros durante algún tiempo se evocaron a reflejar lo que era el fenómeno de la cinematografía mexicana y estuvieron presentes en los mismos problemas de producción, de aplazamiento de la distribución y en los problemas de no poder contar con tiempo de pantalla y que fueron reflejando distintas situaciones en las que estaba viviendo el cine, y ahora se avoca a una simple cobertura”, asegura Peguero. (3)

El periodismo cinematográfico, es generoso, pero también demandante, afirma Alejandro Cárdenas, editor del suplemento *¡Por fin!* del diario *El Universal*, aclara que “el periodista que escribe sobre cine deberá realizar un trabajo serio y formal. Su labor es muy importante, pues deberá documentar la historia reciente del cine mexicano a través de la entrevista, la reseña y la crítica”. (4)

En cuanto a la labor de un reportero que cubre la fuente de cine, la periodista Raquel Peguero afirmó que tener conocimiento de lo que se habla es fundamental para ejercer la crítica cinematográfica. "Lo que al crítico le guste o no, al lector no le interesa. Lo que yo he buscado es de construir el discurso de la película, lo que ofrece tanto en lo visual como en lo ideológico y temático. Hacer crítica es muy complicado, pero a la vez interesante y divertido". (5)

"La mayor parte de la crítica periodística de cine en nuestro país es tan simplista y obvia, que hasta el taquillero de un *Cinemex* o un empleado del *Block-buster* son ya críticos de cine capaces de hacer recomendaciones a la medida de cada consumidor, con lo que se ha diluido la verdadera función de esta actividad", aseguró el ensayista y catedrático del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) José Felipe Coria. (6)

"El colmo, es cuando llegan un par de *viejitas* y le preguntan al de la taquilla que cuál película les recomienda para entrar a ver. Obviamente no les venderá boletos para la nueva de David Lynch, pero si para alguna: comedia romántica y es que así funciona la crítica impresionista de cine en México, todo es a base de impresiones: me gusto, no me gustó, en lugar de proponer un debate de ideas en torno a cada filme", declara Coria. (7)

Incluso Coria va más allá y dice que "antes de hacer una crítica del cine mexicano, se debería hacer una teoría en torno a su evolución, para entender los factores que podrían hacerla fracasar o tener éxito", pues la crítica "no es un oráculo que le dice a la gente lo que tiene ver o lo que no tiene que ver. Al contrario, el verdadero crítico debe plantear, en la mesa de discusiones, todo un debate entorno a cada fenómeno cultural".

No se trata de que un crítico diga: 'Esta película es muy buena, tienen que ir a verla y le doy cuatro estrellas de calificación'; o por el contrario, escribir: 'Es muy mala y merece dos taches'. Ese no es el punto, porque entonces el público que lea eso y vaya a ver la película podrá estar o no de acuerdo con el crítico. La crítica debe abrir un espacio a la discusión intelectual. La función principal de un crítico es desmontar los diferentes elementos que componen una película y encontrar la lectura que éstos nos pueden ofrecer", insiste Coria.

4.2.- El mensaje del cine cultural o educativo

Nada es más fácil de probar que los hechos. Y un hecho que se impone diariamente a nuestra experiencia es éste: el cine se ha convertido en un factor importante no sólo para la diversión sino también para la difusión de las ideas.

Ante todo, para darnos cuenta de las enormes posibilidades del cine en nuestros tiempos, es menester que le demos su categoría en el campo de la diversión.

Actualmente hay diversiones que son necesarias: El cine puede ser una escuela lógica del movimiento trepidante de nuestro tiempo, un espacio que sirve para engrandecer conocimientos de la gente.

La vida moderna crea en los hombres actuales una tensión nerviosa que pronto los va minando hasta agotarlos. Los obreros de las fábricas después de un trabajo agobiador, los empleados de oficinas y comercios, buscan en sus horas de descanso algo que les haga olvidar aunque sea por unos instantes esa tensión, buscan evadirse hacia un mundo irreal, donde desaparezca por unos momentos la imagen monótona de sus diarias labores, ya sea a través de películas piratas.

Y uno de los medios que más al alcance están de su bolsillo, es el cine. Es por otra parte uno de los más atractivos. Ofrece un cómodo descanso para el cuerpo y ocupa todas las facultades, el ojo, el oído, polariza las emociones todas, hace pensar, emociona hasta las lágrimas o hace reír, despierta el interés humano, estimula la imitación, ofrece perspectivas de curiosidad e investigación que no pueden provocarse fácilmente por otros medios.

Ante todo, es necesario considerar el cine como un pasatiempo una diversión, pero no hay que negar tampoco su posibilidad de vehículo para impartir cultura.

4.3. El cine como fenómeno social

La creación y la comunicación masiva caracterizan al fenómeno del cine: pero el cine además tiene otras funciones y aspira todavía a lograr mayores objetivos.

En cuanto a la comunicación, ¿quién pondría en duda que en nuestro tiempo uno de los más importantes medios de comunicación masiva es el cine? Sería difícil pasar por alto el papel jugado por el cinematógrafo en la sociedad actual.
(8)

El surgimiento de la sociedad capitalista trae aparejado la formación de nuevas instituciones sociales y políticas: el sindicalismo, el parlamento, el monopolio, la estandarización y el control de la población por medio de la comunicación masiva. De tal modo que estos medios tienden a convertirse poco a poco en instrumentos de dominación sociopolítica de los poderes económicos, generados por la concentración financiera y control político. La excepción, que de hecho existe, con cierto cine de arte, viene a confirmar la regla.

La instrumentalización del cine dentro del sistema social existente para adaptar, convencer, evadir, tranquilizar o divertir al hombre de la calle no estriba solamente en el uso del mismo idioma, la aplicación de significados fácilmente traducibles y categorías conceptuales equivalentes en fin de valores comúnmente aceptados, sino que es además el medio técnico-material que lo

hace posible. Es decir, el cine es propio de la sociedad de masas no sólo por el uso que ésta hace de la comunicación para conservar el orden establecido, sino porque en esta sociedad existen los recursos técnico-financieros que hacen posible la existencia del cine. (9)

Para la sociología marxista el cine juega un doble papel, según la perspectiva del campo del análisis. Es parte de la estructura de la sociedad en cuanto corresponde a la industria, y en este caso generalmente se ubica dentro de las demás fuerzas productivas, convertida en objeto de estudio de la economía.

Pero en cuanto forma parte de la vida de la sociedad, corresponde integrarse dentro del campo de la superestructura social. De esa manera el cine, en tanto que exprese cultura a la sociedad, habrá de participar dentro del nivel ideológico de la lucha de clases que existe en el seno de la sociedad. Aquí es la filosofía, la estética y la psicología quienes más han estudiado el fenómeno cinematográfico. Aunque si bien, tal como ocurre en la realidad, la estructura y la superestructura aparecen entrelazadas y condicionadas mutuamente, resulta difícil, si no innecesario, separar los dos aspectos del fenómeno fílmico: en cuanto a industria y en cuanto a expresión cultural.

Aparecen ambas situaciones firmemente unidas, y sólo al nivel de la abstracción (para fines analíticos) se suelen distinguir sus campos específicos, que es lo que intentamos a través de la sociología, incluso si utilizamos también el término cultural a la manera de la sociología funcionalista, en donde se considera a ésta como el conjunto de normas, valores, ideales y costumbres aceptados por una sociedad determinada y obligatorios para todos sus integrantes.

Así, tendremos entonces, que la asistencia al cine, entendida ésta como expresión de la cultura en cuanto forma de utilización del ocio, de canal de evasión-diversión, de práctica de convivencia comunitaria, de obtención de rangos prestigiosos, de medio para alcanzar modelos y pautas a seguir (moda de la vestimenta, en el lenguaje, en las actitudes, etcétera), es una norma institucionalizada por la sociedad industrial.

4.4.- El cine: arte legítimo de comunicación en México

Si se tiene en cuenta el grado de participación necesaria por parte del individuo receptor respecto a las características del medio a través del cual se trasmite, el cine es considerado según McLuhan, como un medio “caliente”, (como la radio), emplea con exclusividad un solo sentido y deja libres de la fascinación a los otros.

La televisión, en cambio, sería un medio “frío” que compromete todas las facultades y de cuya tiranía es más difícil deshacerse. Comprobamos por experiencia que nuestras conductas difieren frente a medios como el cine o la televisión.

Sin embargo, cualquier medio, ya sea frío (televisión) o caliente (radio, libro, cine), es en mayor o menor medida peligroso desde el punto de vista ideológico, cuando la fascinación que ejerce sobre nosotros impide la actitud crítica para valorar los mensajes que a través de él se transmiten. (10)

El cine -como la televisión y el vídeo- es un medio de expresión audiovisual y, por lo tanto, internamente vinculado con otros medios de expresión puramente visuales - pintura y la fotografía-, sonoros -la música- o dramáticos como el teatro y la literatura.

Sin embargo, su peculiar dimensión creativa y sociológica lo sitúa en un ámbito exclusivo en cuanto a sus medios industriales de producción y a sus consiguientes mecanismos de difusión y explotación.

Los elevados costos de producción de la industria del cine en relación a la del mundo editorial o discográfico, por ejemplo, han condicionado un desarrollo específico del cine como privilegiado espectáculo de masas cuya explotación consiste básicamente en el intercambio de la adquisición de una localidad por un par de horas de entretenimiento.

De este modo, ante la masiva presión ejercida por los propios fabricantes del producto cinematográfico, el público receptor de ese mensaje ha acabado por asimilar empíricamente su lenguaje. (11)

COMUNICACIÓN Y CINE

Para algunos estudiosos, las películas son sólo expresión y no comunicación, porque manifestarían la individualidad del director, un estilo, algo difícil de encasillar porque no tendría el soporte de ningún código fácilmente identificable. Como ya vimos, esta posición es insostenible y, en efecto, la mayoría opina que son comunicación y expresión.

En las señales orales cuya utilidad es comunicar, están sobrepuestos tres planos: el representativo (lo que se dice), el expresivo (cómo se dice) y el apelativo (para qué se dice). Las señales cinematográficas también los presentan.

El plano representativo es el que conlleva el mensaje comunicativo informativo.

El plano expresivo revela la individualidad del director, su estilo. Después de ver varias películas de un mismo realizador, sería fácil para un espectador consciente adivinar ante un nuevo filme si es o no el mismo. Sobrepuesta a las diferentes historias que se narren hay una forma, una manera personal de decir las o, mejorar, de filmarlas, que está presente en los encuadres, en el arte especial del montaje, en los contrastes tonales, en la banda de sonido.

El plano apelativo también es utilizado y, aunque no indica nada, busca provocar una reacción en el espectador que, contradictoriamente, puede ser la pasividad y enajenación, en algunos casos y, en otros, el despertar de la conciencia.

Todos los planos de las señales cinematográficas en relación al contenido que conllevan o a la apelación que hagan al espectador pueden utilizarse a favor o en contra del hombre, lo que equivale a decir que el cine como medio no es bueno ni malo. Pero desde el momento que es un producto de la cultura pretendemos que como tal sea susceptible de que los hombres hagan de él lo que sirva al hombre. (12)

Típico es situar al cine entre los medios de comunicación de masa, aunque sólo se trate del reconocimiento de cómo en su funcionamiento se ajusta al esquema básico del proceso comunicativo, basado en la existencia de sendos emisor y receptos conectados a través de un canal o medio a través del cual circulan ciertos mensajes, formalizados mediante el despliegue de unos recursos lingüísticos.

Esos mensajes, llamados filmes, son el resultado de una operación emisora (producción/realización) que mediante diversos procedimientos es recibida por receptos tradicionalmente considerados como público.

A. Tudor define la comunicación como un proceso de interacción en una situación social parcialmente dada, de donde podemos deducir otros dos aspectos interesantes: emisor y receptores mantienen una relación profunda que adopta las dos direcciones del proceso comunicativo y desde un principio la comunicación cinematográfica tiene su lugar en la sociedad, con todo lo que esto tiene de complejo. (13)

En cuanto a la ubicación social del fenómeno, significa nada menos que su integración en todo un sistema de relaciones que impedirán que el fenómeno cinematográfico se desarrolle de una forma aislada y autónoma. Sin extendernos más en estos aspectos, sí cabe señalar hasta que punto todos ellos justifican que la comunicación cinematográfica puede estar sometida a disciplinas como la sociología y la psicología, al mismo tiempo que pueda incidirse en ella desde todos aquellos campos que tengan algo que decir en relación a la vida social (economía, política, estética, filosofía, antropología, etc.)

Como medio de comunicación, el cine puede proponer diversos objetivos: informar, distraer, manipular, opinar, aburrir, etc. Todos ellos referidos precisamente a las diversas facetas que pueda adoptar la actividad social. Por tanto, desde la perspectiva de los mensajes, será el conjunto de esa actividad el susceptible de constituir contenidos comunicativos; en definitiva, todo será susceptible de poder estar presente en los filmes, aunque de esa virtualidad a la realidad histórica experimentada veríamos que hay un gran trecho, ocupado por las diferentes censuras externas e internas.

Los mensajes canalizados por el medio cinematográfico son los llamados filmes y, como ocurre con cualquier hecho comunicativo, vienen formalizados mediante el despliegue de unos recursos lingüísticos, por tanto, los filmes son un hecho de lenguaje.

En conclusión, el cine no nace arte y deviene industria por la vía de su mercantilización, sino que el cine nace industria, incipiente si se quiere, por su procedencia, sus dependencias y su mismo espíritu.

El cine, ruptura y continuidad respecto a las antecedentes formas de espectáculo, iba a aportar sin embargo unos esquemas organizativos y de funcionamiento netamente industriales.

En definitiva, se podrá decir que el cine ¿va a representar el comienzo de la industrialización del espectáculo? que sólo a través de él va a pasar de unas condiciones artesanales a un carácter plenamente industrial. Con el cine habrá pues, nacido y se ha desarrollado la industria del espectáculo o del arte.

NOTAS

- 1.- *Entrevista con Jorge Fons*, realizada por América Villegas. Anexo
- 2.- *Ibidem*
- 3.- *Entrevista con Raquel Peguero*, realizada por América Villegas. Anexo
- 4.- *Boletín del CONACULTA* del día 4 de abril del 2005
- 5.- *Ibidem*
- 6.- *Entrevista con Coria José Felipe*, realizada por Rogelio Segoviano en el Diario Monitor, el 07 de septiembre de 2005, sección Revista página 4
- 7.- *Ibidem*.
- 8.- Monteverde José Enrique, *Cine Historia y Enseñanza*, Cuadernos de Pedagogía, página 32, Barcelona, (1988)
- 9.- Jara Gómez, *Sociología del cine*, página 34, SEP. 1973
- 10.- Monteverde José Enrique, *Cine Historia y Enseñanza*, página 45, Cuadernos de Pedagogía, Barcelona, (1988)
- 11.- Poloniato Alicia, *Cine y comunicación*, página 18, editorial Trillas
- 12.- *Tomado de la página cine didáctico*: <http://victorian.fortunecity.com/cinedidactico.html>
- 13.- Tudor A., *Cine y comunicación social*, página 51, editorial Pili, Barcelona, 1974

Conclusión

El cine, como medio de expresión artística, refleja el estado de la sociedad que lo produce. Un cine mexicano en ascenso es un buen síntoma del estado general de nuestro país.

El cine, desde sus orígenes, ha sido un medio de proyección de imágenes para el entretenimiento social. La manera en que el público se expone al medio cinematográfico es radicalmente distinta a la que usa para exponerse a los medios electrónicos. Asistir al cine es una actividad social que implica salir del hogar y exponerse conscientemente al medio. Escuchar la radio, o ver la televisión, son actividades que se llevan a cabo dentro del hogar, sin que la persona realice mucho esfuerzo para seleccionar el mensaje al cual exponerse.

El cine a parte de ser un “sueño hecho realidad”, “una fantasía de la imaginación” y un lugar a donde escaparse al salir de la escuela, es una industria cultural que sintetiza, concreta y produce productos: películas, videos, series, etc. destinados al consumo material y espiritual de la población para mejoramiento y desarrollo tanto ideológico como capital, que lo hacen vivir.

Desde el surgimiento del cine como medio de entretenimiento y uso comercial, se ha masificado la distribución de estereotipos, formas de vida, consumo, diversión, racismo y sexismo, haciendo poco a poco que la audiencia, acostumbrada y resignada a lo que se muestra en el cine, acepte y asimile con facilidad lo que se le presenta. Las imágenes son tantas, que la audiencia termina por no asimilar o valorizar lo que se le está mostrando.

Como medio de comunicación el cine puede proponer diversos objetivos: informar, distraer, manipular, opinar, etc. Todos ellos referidos precisamente a las diversas facetas que pueda adoptar la actividad social. Por tanto, desde la perspectiva de los mensajes, será el conjunto de esa actividad el susceptible de constituir contenidos comunicativos; en definitiva, todo será propenso de poder estar presente en los filmes, aunque de esa virtualidad a la realidad histórica experimentada veríamos que hay un gran trecho, ocupado por las diferentes censuras externas e internas.

De ahí que el cine sea uno de esos medios de comunicación que pueden recibir la consagración como medio artístico.

En medio de una crisis que se antoja eterna, una nueva generación de cineastas mexicanos ha comenzado a emerger con gran empuje. A diferencia de otras generaciones, los cineastas del llamado "nuevo cine mexicano" buscan combinar el compromiso social con el éxito comercial y algunos de ellos se han colocado en la escena internacional.

Aunque varios de los cineastas de renombre han realizado parte importante de su obra en años recientes, el cine mexicano actual, pertenece a los jóvenes. En ellos se cifra la esperanza de que México recupere un lugar importante dentro de la cinematografía mundial, tanto en el aspecto cultural, como económico.

No cabe duda que las películas de la "Época de oro" del cine mexicano han producido una marca indeleble en la imaginación popular a través del mundo de habla hispana y produjeron una importante entrada de dinero al país, ya que los filmes recorrieron toda América Latina.

En las décadas recientes, la cinematografía nacional ha experimentado diversos cambios cuantitativos y, a contracorriente de que lo que muchos consideran la inminente muerte del cine nacional, su historia continúa escribiéndose.

Es preciso reconocer el esfuerzo de realizadores y actores en su labor profesional dentro de las difíciles condiciones del mercado cinematográfico nacional ante el embate de la cinematografía hollywoodense, que domina el ochenta por ciento del mercado internacional. Fotógrafos como Emmanuel Lubezki, actores como Salma Hayek, Gael García Bernal, y Diego Luna y realizadores como Guillermo del Toro, Alfonso Cuarón, Luis Mandoki y Alejandro González Iñárritu han logrado ir más allá de las fronteras y poner en alto el nombre de México.

En su momento, *Como agua para chocolate* y *El callejón de los milagros* lograron atraer la atención a la cinematografía mexicana; más tarde las cintas *Amores perros*, *El crimen del padre Amaro* y *Voces Inocentes*, consiguieron dar el impulso necesario para recuperar el interés del espectador nacional y dar una mejor proyección internacional.

El cine mexicano está experimentando un feliz reencuentro con su público. La asistencia a las salas de cine para ver películas mexicanas o la renta de estas mismas películas en video ha sobrepasado las expectativas de los distribuidores, a pesar de la piratería.

En muchos casos es el video -tan criticado por muchos- el que ha servido como embajador del nuevo cine mexicano. Como la exhibición de estas nuevas películas todavía sufre la carencia de salas adecuadas, el video ha participado activamente en este proceso de recuperación de mercado.

No se puede predecir cuánto tiempo durará este reencuentro. Lo que sí se puede afirmar es que la recuperación que está experimentando nuestra cinematografía refleja, en gran parte, el mismo fenómeno de recuperación que se manifiesta en todos los niveles de la vida nacional.

Las visiones apocalípticas sobre la cercana ausencia del público que asiste a una sala de cine -primero a manos de la televisión y posteriormente del video-, pueden ser relativizadas no sólo por la constatación de que el público ve más películas que antes -aunque sea en mayor medida a través de medios

electrónicos-, sino también por el hecho de que se han multiplicado los canales de salida para los largometrajes (Canales por cable- TNT, Cinema Golden Choice 1 y 2): la recuperación de la inversión en una producción cinematográfica ya no se da exclusivamente a través de su exhibición en salas, sino que el video y la televisión ofrecen mercados adicionales.

Aún hay mucho camino por recorrer, pero en la comunidad cinematográfica existen el talento, la preparación y el potencial en actores, guionistas, fotógrafos, compositores, editores, realizadores, productores, sonidistas y directores artísticos. Sin embargo, es preciso crear los espacios y recursos necesarios para dar el salto final que requiere el cine nacional.

La clave radica en un atreverse a ir más allá, en un apostar en grande a los sueños y hacer propuestas que interesen y diviertan al espectador, quien, finalmente, es la razón de ser del cine.

Anexo

Entrevista a Jorge Fons

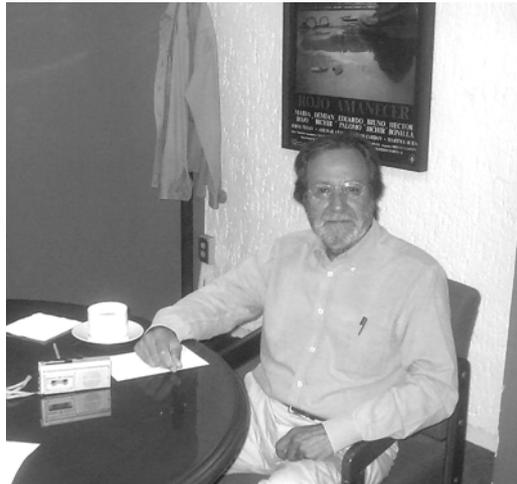


Foto 1

Jorge Fons, egresa como director, en 1967, del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), fundado en 1963, por lo que forma parte de la primera generación de estudiantes. En este mismo periodo es asistente de Walter Reuter; dirige la obra *El corrido de Pablo Damián*; asiste la ópera *Tres Centavos*; dirige escena de la ópera *Orfeo* (UNAM-INBA 1967). Antes de ello había participado en diversos montajes de teatro estudiantil, estudiando actuación, dirección de actores y de escena con Seki Sano y Enrique Ruelas.

En 1968 debuta como realizador con *La Sorpresa*, cortometraje del cual es coguionista; en ese mismo año codirige en teatro con José Estrada *Esperpentos* y, en 1969, realiza *El Quelite*, su primer largometraje.

Con *Nosotros*, cuento que dirige y escribe, recibe el *Ariel* al Mejor Director de 1971. Desde 1970 imparte cursos, talleres y conferencias de realización cinematográfica para escuelas nacionales e internacionales. Entre sus películas destacan *Rojo Amanecer* y *El callejón de los milagros*.

En 1993, la Sociedad Mexicana de Directores le otorgó la Medalla al Mérito, por sus 25 años de trayectoria; en 1998 es elegido Presidente del Comité Coordinador de la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas, cargo que desempeñó hasta el 2002.

En el XX Festival Internacional de Cine en Guadalajara le realizaron un homenaje donde le otorgaron el *Mayahuel de plata* como reconocimiento solemne a su carrera fílmica de más de 35 años. Actualmente es Miembro Activo de esta Academia.

En entrevista el cineasta aseguró que “El cine surge como un fenómeno social, como un medio de expresión, el cine cuando nace busca acceder y ser admitido en la sociedad, y para ello busca formas expresivas que se van modificando, decantando a lo largo del tiempo para ser lo que ahora conocemos como cine, un medio de expresión, de creación, de comunicación, a través de formas muy expresivas como cortometrajes, largometrajes, documentales, animaciones y bueno a lo largo del tiempo, el cine a demostrado que puede tratar todos los temas imaginables, de diferentes formas en diferentes géneros, en todo el mundo. En nuestros días, ya no existen países sin cinematografía, prácticamente eso a sido la pretensión del cine de siempre, ser aceptado y llegar a la gente.

Hacer buen cine, es aquel que logre expresar ideas, sentimientos, que logre comunicar aquello que guste al hombre, el cine es arte y es una industria, porque es una suma de artes, en el cine convergen prácticamente todas las artes, en él se requiere de creadores en todas las especialidades para poder echar adelante un proyecto cinematográfico, también participan la alta tecnología de la óptica de la mecánica, la electrónica, hasta otros tipos de industrias participan, se requiere de un gran grupos de personas de financieros, distribuidores, comerciantes para poder hacer llegar a la gente la película. El cine es una industria de diversos sectores, es una expresión artística, puede producir obras de arte, tiene esa dualidad.

Mi propósito al realizar una película es desde el más sencillo, desde contar una historia, manifestar unas ideas, básicamente este es mi objetivo al llevar a cabo una cinta.

Lo principal al realizar una película es que conmueva, pretende llegar a las emociones, para que de allí el espectador piense, razone, compare su mundo que conoce con el otro mundo que ve, alrededor de un filme hay muchas pretensiones, muchas propuestas, pero hay una fundamental que aglutina a todas las demás, siempre hay un propósito común que está trazado al inicio.

Las películas que a mi me han conmovido son aquellas que han hablado de la vida, de la solidaridad entre los hombres, de la amistad, del amor, cintas que aspiran a un mundo mejor, en fin, aunque quizá a otras personas les gusten otro tipo de películas.

Yo he observado que a lo largo de los años, las mejores películas son las que mejor se venden, aquellas películas que se realizan con un afán lucrativo son cintas que sufren una curva rápida de captación de dinero y después, se olvidan, las buenas películas son aquellas que uno sigue viendo y que tienen una presencia en la historia.

El cine mexicano logró constituir una industria importante que se consolidó a partir de 1940, en donde allá coincidían un caminar de los trabajadores del cine en México, que ya habían consolidado su profesión, sus técnicas y sus conocimientos, y coincidió con una depresión en el cine mundial con motivo de la segunda guerra mundial, y eso ayudó a que el cine nacional se consolide como una industria, yo podría decir que en el mundo la industria del cine, para poder sostenerse, realizan un gran número de películas comerciales y un reducido número de películas importantes, para muchas cinematografías ha sido motivo de reflexión el hecho de querer invertir las cifras y querer hacer un mayor número de películas artísticas, pero no es fácil conseguir eso.

Lo que se necesita para realizar una película cultural o educativa, lo primero que debe hacerse es que alguien la conciba, que ese alguien la aterrice en proyecto y pueda seducir a los señores del dinero, luego conjuntar las piezas que se necesitan para llevar a cabo ese proyecto, es un proceso difícil, todo el mundo quiere hacer películas y sin embargo hacemos muy pocas, con una gran dificultad, a veces grandes proyectos se detienen ya que los empresarios le temen en invertir su dinero, ya que no vislumbran el éxito económico o el éxito en el público como ellos quisieran.

El realizador tiene que guardar ese proyecto para una mejor ocasión, sacar otro proyecto que además de calidad le garantice la aceptación con el público, es un explorar en todas partes para buscar que una película conmueva y sea del agrado del público y del crítico, es el ideal de todos, entre ese ideal y el fiasco, donde la película no la ve nadie, es una mala cinta y el crítico la apabulla, en esos dos extremos están los esfuerzos de la experiencia cinematográfica.

La crítica en México intenta tomar una posición definida en una pantalla que está cubierta principalmente por el cine de Hollywood, el crítico si quiere tener un trabajo sólido, tiene que realizar crítica del cine mundial por que es el que principalmente esta en las salas o en las casas del país. Cuando los críticos intentan hacer crítica de cine mexicano tiene una producción baja, y aunque su trabajo tienda a ser serio, profundo, intenso.

El periodismo es un medio de difusión y perspectiva con la gente, es un medio que habla de todo, y al hablar de cine existe una relación, ahí empieza el triangulo entre periodismo, cine y público, cuándo el periodismo tiene como propósito hacer llegar a la gente un conocimiento de todo lo que mueve y sucede en la sociedad, y el cine como es una gran acontecimiento en el mundo el periodismo se ocupa de él, entonces ahí se lleva a cabo una estrecha relación.

El arte comunica, expresa, acerca, enseña, educa, y en estos casi 110 años que tiene el cine a mostrado estos mismos conceptos, se ha impuesto como una necesidad en la sociedad, es parte y la ha aceptado como suyo, y el cine ya se estableció como un arte legítimo de comunicación y va durar y se reforzará con nuevas formas.

Los países como México siempre han sufrido grandes migraciones a los puntos donde hay trabajo, y en el caso del cine no es la excepción, si nuestro cine es escaso, los actores, directores mientras tengan calidad, serán aceptados en otros lados, donde son requeridos, incluso en Hollywood.

Cada película es una unidad, un aliento, un afán de decir algo, al igual que un libro, un cuadro, una partitura musical, al igual que una coreografía de danza, la película intenta dar un testimonio, un trozo de vida, un gesto de un hombre, un testimonio de tiempo, intenta dar algo propio, algo que nos une, que tiene algo en común con grupos y sociedades similares.

Entrevista a Diana Bracho



Foto 2

Diana Bracho viene de una familia tradicionalmente cinematográfica como Dolores del Río, Ramón Novarro y Andrea Palma, así como su padre Julio Bracho, quien trabajó muy de cerca con Emilio 'Indio' Fernández.

Diana Bracho actuó a temprana edad en dos películas: *San Felipe de Jesús e Inmaculada*. Realizó sus estudios en filosofía y letras inglesas en la ciudad de Nueva York, donde se involucró con un grupo de teatro experimental, posteriormente perfeccionó sus conocimientos de actuación en el Reino Unido y al volver a México, trabajó con José Luis Ibáñez.

Al cine regresó en 1972, con *El Castillo de la Pureza* de Arturo Ripstein. Entre las películas que ha protagonizado se encuentran: *El Encuentro de un Hombre Solo* (1974), *El Cumpleaños del Perro* (1974), *El Santo Oficio* (1975), *Actas de Marusia* (1975), *Las Poquianchis* (1976), *La tía Alejandra* (1979), *El Infierno de todos tan Temido* (1979), *The Dogs of War* (1980), *La Leyenda del Tambor* (1981), *Antonieta* (1982), *Serpientes y Escaleras* (1992), *Entre Pancho Villa y*

una Mujer Desnuda(1995), *Un Baúl Lleno de Miedo* (1997), *La Otra Conquista* (1998), *Las Caras de la Luna* (2001), *Y tu Mamá también* (2001), *Dreaming of Julia* (2001) y *Vivir Mata* (2002).

Hoy en día es Presidenta de la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas, A.C.

En entrevista Diana Bracho aseguró que: “El cine como fenómeno social es algo muy complejo, en estos momentos mi perspectiva tiene mucho que ver con mi puesto en la Academia de Artes Cinematográficas, donde mi trabajo es de mucha entrega, satisfacción, de sacrificio, pero he tenido acceso gratis a todo lo que sea cine, festivales, muestras internacionales, he tenido relación con actores, cineastas, a veces mi actitud es de desánimo, pero en ocasiones es de ánimo cuando veo el cine realizado por jóvenes en las escuelas, donde aparecen escenas reales, cotidianas, donde se refleja un cine real.

“Es por ello, que el cine como fenómeno social es algo muy complejo, pero aunque son pocos los ejemplos en nuestro país si hay películas que reflejan imágenes actuales y reales”.

Además comentó que: “La relación entre el periodismo y el cine en México merecería un análisis muy profundo, la crítica especializada se tiene que depurar, en nuestro país a habido y hay críticos muy importantes, y la crítica es un reflejo del cine al que crítica”.

“El cine mexicano y unas películas en concreto, se han manifestado en el cine americano, Hollywood a volteado sus ojos a nuestro país y da una sensación de que algo interesante está pasando en las aportaciones de nuestro país”.

Bracho puntualizó que “son varias las películas mexicanas que han trascendido, tanto en Hollywood como en Europa, entonces se percibe que algo esta muy vivo, que si genera una buena expectativa”.

La actriz dijo que “El cine es un arte, pero también una industria, manifiesta una esquizofrenia de origen, desde luego hay una parte de entretenimiento que explota Hollywood, una industria para el público masivo, con historias accesibles, es un cine que permite que viva una industria, sin embargo hay otro cine que tratamos de defender, el cine de autor, el que expresa el creador, el que manifiesta otras cosas, el que permite desarrollar sentidos, muy personal, que a veces no es para las masas, pero a ese no se le apoya”.

“El cine como arte legítimo de comunicación se manifiesta con sus creadores, en nuestro país, tenemos artistas, creadores, desgraciadamente no es la prioridad en la industria”.

Por que en el Tratado de Libre Comercio, el cine está definido como entretenimiento y no como arte, esa es una desgracia para nosotros, competimos con mercados donde no tenemos nada que hacer, tenemos que

competir con nuestros cineastas, con nuestras historias, tiene que haber apoyos muy fuertes.

Para finalizar Diana Bracho aseguró que “el estado debe creer en el cine para apoyarlo fuerte y si debemos de ser justos, el año pasado hubo un apoyo mayor por parte del gobierno, pero por distintos motivos el cine no despegó”.

Entrevista a Mario Iván Martínez

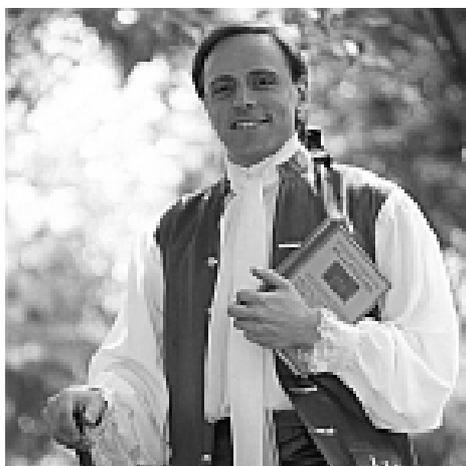


Foto 3

Mario Iván Martínez, actor que por su trabajo en el teatro y cine nacional ha sido merecedor de numerosos reconocimientos por parte de la crítica especializada.

En el cine norteamericano ha trabajado en *Death and the Compass* (Alex Cox) *The Harvest* (David Marconi), *Perfect Target* (Sheldon Lettich) y *Clear and Present Danger* al lado de Harrison Ford. También tuvo una destacada participación en *Original Sin*, al lado de Antonio Banderas y Angelina Jolie. Recientemente interpretó el personaje del profesor Harris en la cinta *The Librarian* estelarizada por Noah Wyle.

Ha participado en cintas como: *Viejos Ritos* de Carlos Bolado, *Vudú* (Salvador Aguirre), *Katuwira* (Iñigo Vallejo), *Pueblo Viejo* de Carlos García Agraz, *Sucesos Distantes* de Gita Schifter, *Cronos* de Guillermo del Toro, *La Hija del Caníbal* (Antonio Serrano) y con el papel protagónico en *Otaola* de Raúl Bustersos.

En el cine nacional fue merecedor del Ariel, la Estrella de Plata, el Trofeo Tespis y el premio ACE de Nueva York por su actuación en la cinta *Como Agua para Chocolate*, de Alfonso Arau. También recibió una segunda nominación a este galardón por su trabajo en la película *La Habitación Azul* al lado de Patricia Llaca y Juan Manuel Bernal, bajo la producción de Argos Cine.

En entrevista Mario Iván Martínez aseguró que: “ Es incuestionable que recae una gran importancia en el cine nacional, por ende me gustaría que el cine se alejará de las comedias frívolas que con el afán de atraer una taquilla inexistente, ya que el público que va y regresa a las salas, lo hace con el deseo ferviente de ver una mejoría absoluta en todos los rubros y no acercarnos a fórmulas trilladas y maniqueas que campean en el cine americano, para ello me voy a ver una *comedieta* de allá, con mucho mejor producción, pero con frivolidad, sin seriedad”.

Agregó que “no obstante, se han hecho, cosas interesantes, yo lo que exhortaría es que se haga una legislación eficaz para poder ejercer impuestos mayores a la apabullante producción extranjera, para que no aplaste a la producción nacional. Como han hecho otros países en América Latina, donde se imponen estos impuestos al cine extranjero para que no aplaste al cine nacional y donde las películas se ahogan”.

Por otro lado, dijo que “hay una aportación considerable de actores mexicanos en Hollywood, tenemos a Gael García, Diego Luna y Salma Hayek y en cuanto a directores, tenemos a González Iñárritu”.

Mario Iván puntualizó que: “sí se trabaja con la sabiduría de Gael, yo aplaudo la sabiduría de Gael, porque no se ha dejado influir por el espejismo del estrellato, él es constante y selectivo, es constante, consciente, selectivo, politizado, culto, y creo que se puede ir por otros caminos y aunque sea aparentemente el erróneo, Hollywood se lo va a aplaudir”.

En el caso de Salma yo le aplaudo su constancia, ha tenido que hacer muchos sacrificios para lograr sus proyectos, tal vez ha realizado películas que quizá no consideremos como arte, sin embargo, su *Frida* la sacó adelante, ahora es una de las estrellas mundiales y en este momento yo aplaudo mucho su tesón y deseo su presencia allá y lo único que anhelo es que le compruebe a los productores extranjeros que el cine mexicano es bueno y redituable y que vale la pena entrarle.

Hacer buen cine en México sería que reflejará nuestra realidad en cualquiera de nuestros aspectos, desde la conquista a nuestros días, que fuera un espejo ante nosotros, una catarsis, que salga distinto a como yo entre al cine, que no prevalezca un afán mercantilista, sino un verdadero afán de dignificar al cine nacional y retomar aquellos que lo hicieron familia en la época de oro, en donde aquellos grupos de actores realmente se entregaban a la creación de un cine depurado y digno.

Que después en las décadas de los setentas y ochentas se tiró por la borda de la manera más irresponsable, como si nunca hubiera existido Figueroa, el "indio" Fernández, Joaquín Pardavé, como si estas personas que impusieron una medida de calidad no hubieran existido jamás, esas películas antes unían a las familias de los estratos sociales en nuestro país, algo que después no sucedió.

Mi abuela decía: "¿yo a ver cine mexicano?, ni loca" decía que era una cosa del *populo*, y entonces iban a ver el cine mexicano toda la sociedad mexicana. Eso me gustaría que fuera un elemento unificador.

Al cine mexicano se le puede considerar como arte legítimo de comunicación, siempre y cuando no se desvirtúe, que no sea una llamada de petate, cuando hicimos como *Agua para chocolate*, fue uno de nuestros grandes temores, ya que si estaba marcando una pauta para caminar por otro lado. Pero, después vino *Danzón*, *La mujer de Benjamín*, otras películas que estaban bajo una misma línea y es necesario que esta línea se preservase.

Es necesario que los gobiernos se den cuenta que nuestro cine es un reflejo de nuestra realidad y vale la pena aquilatar, desgraciadamente cada vez más se cortan los presupuestos al arte y a la cultura, no obstante en los tiempos de adversidad es cuando han surgido las mejores obras.

Desgraciadamente en el periodismo especializado en el rubro de cine, hay mucha improvisación, hay pocos críticos serios en México. Nelson Carro, es uno de los pocos que yo respeto. Y generalmente escriben crónicas frívolas sin fundamento y conocimiento y el verdadero crítico de cine necesita haber visto mucho cine, cine de muchos tipos para tener gran conocimiento, la improvisación campea en nuestro medio, finalizó diciendo Mario Iván Martínez.

Entrevista a Jesús Ochoa

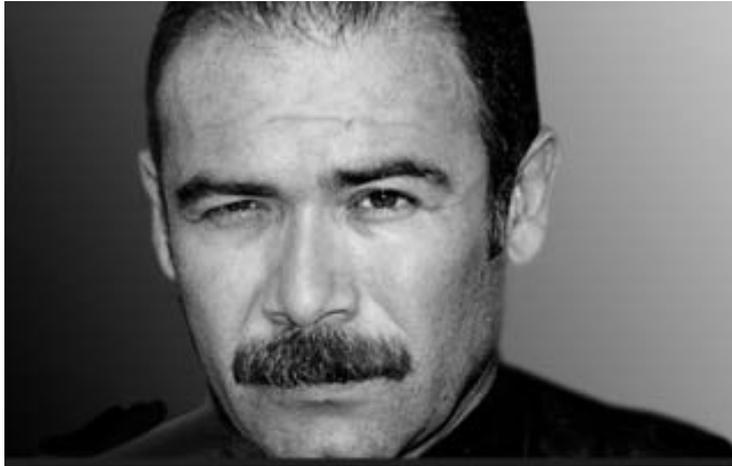


Foto 4

Jesús Ochoa Domínguez nació el 24 de diciembre de 1959 en Hermosillo, Sonora, México, ha participado en películas como *Asesino en serio*, *Nicotina*, *El segundo aire*, *La ley de Herodes* y *Cilantro y perejil*, entre otras.

En entrevista Jesús Ochoa, dijo que “El cine es un arte, por lo tanto es indispensable para la vida social y no lo quiero volver imprescindible, pues el cine mexicano está dando la batalla, para permanecer a la canasta básica.

El verdadero crítico es el que fomenta el cine, y en ese sentido estamos desconectados, no sólo el crítico debe ser orientador o expositor de las propias ideas, sino influir entre el público, creo que debemos de conectarnos más entre todos, hablar para ver dónde podemos emplear una verdadera industria.

Los jóvenes hacedores de cine son la máxima esperanza del cine nacional, los muchachos que están ahora en la escuela, nosotros somos de alguna manera productos de los Cazals, los Hermosillos, de mucha gente que se partió el alma antes y ahora nos toca una buena tajada.

Pero la mejor ganancia se la deben llevar los jóvenes que están ahora en la escuela, a ellos les tocara recoger los frutos de esta lucha que tenemos en busca de un cine digno e identificado con el público.

El cine digno y cultural es aquel cine que, no importando el género, es el que está bien hecho, que tiene calidad, calidad enfrente, calidad de proyectar y respeto al público que lo está viendo.

Me parece que en los tiempos actuales estamos un poco desconectados, debemos mejorar la relación entre críticos y hacedores de cine, debe mejorar la relación entre el público y los hacedores de cine, poner los pies en la tierra para iniciar una nueva industria.

El cine mexicano debe de trabajar para el cine de nuestro país, no para el cine americano, al cine de Hollywood no le interesa el cine nacional.

Entrevista a Raquel Peguero



Foto 5

Raquel Peguero, egresada de la ENEP Aragón, Trabajo en radio UNAM, y realizó crítica de cine en el periódico *La Jornada*, actualmente lo hace los sábados en *El Universal*. Autora del libro *Humo en los ojos*, editado por la Dirección General de Comunicación Social del Conaculta, dentro de la colección *Periodismo Cultural*.

En entrevista Raquel Peguero dijo que “Como todas las disciplinas artísticas, el cine como todos los trabajos es una de las partes fundamentales de la vida del país, el cine mexicano ha reflejado durante décadas la vida en México, desde todos sus puntos, desde la *Época de Oro* cuando veíamos un campo muy delicado, una ciudad en transformación y problemas que se veían con la vida sindical, hasta la actualidad con todos los tumbos que ha dado; el cine es un referente indispensable aunque muchos no lo quieran ver así, y bueno es cierto que ha vivido distintas etapas y ha vivido fundamentalmente por sexenios y cada sexenio ha ido como marcando qué es lo que se va viendo en las pantallas, pero los cineastas si bien han sufrido la censura, pero también han vivido la autocensura que eso es muy importante y durante mucho tiempo se alejaron de lo que eran los fenómenos sociales y por tanto dejaron de ser

un referente importante; como que ha vuelto de nuevo a buscar su camino para encontrar o tratar de encontrar lo que esta disciplina artística tiene que decirle a esta sociedad como tal.

Para encontrar la relación entre periodismo y cine, tendríamos que definir primero, qué es el periodismo. Son como primos hermanos en el sentido que son el patito feo, el periodismo de la literatura y el cine con el ingenio – cine de las artes sería algo así como primos-, lo que más me llama la atención en la cuestión del cine era que todas las vertientes tienen relación, es una disciplina donde se involucran todas las artes, donde se involucra la industria, donde hay mucho dinero de por medio, donde las relaciones son las más bellas que yo he visto en mi vida y el periodismo es exactamente igual aunque no involucra dinero porque los periodistas siempre son mal pagados.

La crítica periodística trata mal al cine mexicano, creo que lo banaliza pero actualmente el periodismo que estamos viviendo es trivial, incluso la política, el periodismo esta viviendo uno de sus peores momentos y a mí me da mucha tristeza porque no solamente los medios se han cerrado, sino las posibilidades de hacer un periodismo, más de investigación, más profundo donde se mire lo que realmente se puede saber a través de los medios electrónicos.

Ahora tenemos más que periódicos o revistas, tenemos televisión impresas, en este sentido lo que actualmente sucede, no sólo para el cine, sino para todos, es que hay una cuestión de banalización, habría también que distinguir qué sucede con la relación de los críticos de cine que suelen ser demasiados rígidos al momento de analizar una película, suelen pedir demasiado a una película mexicana, ellos lo que ven es el producto final que se ve en una pantalla y a partir de ahí, ellos ven que diseccionar el resultado final como cualquier crítico, el caso de los periodistas, de los reporteros, porque hay que hacer la diferencia, creo que los reporteros durante algún tiempo se evocaron a reflejar lo que era el fenómeno de la cinematografía mexicana y recurrían y estuvieron presentes en los mismos problemas de producción, problemas de aplazamiento de la distribución y los problemas de no poder contar con tiempo de pantalla y que fueron reflejando distintas situaciones en las que estaba viviendo el cine, y se avocaba a los realizadores y había una simple cobertura.

El cine que yo había visto en los años 40, en la Época de Oro estaba avocado específicamente a la creación de estrellas, era muy divertido saber todo y a veces encontrabas buenas entrevistas. Después en los 70, era todo el rock and roll y era una cosa más curiosa, el cine mexicano nunca se detuvo en los fenómenos que se estaban viviendo, el año 1968 no se reflejo sino hasta después, era un cine de evasión, que se alejaba a lo que pertenece en los 70's, se da mucho auge al cine independiente pero esto no quiere decir que detrás de cada independiente no estaba Echeverría, pero había por lo menos una libertad de hacer cosas.

Cuando el llega el cine de los 80's con sus sexicomedias comienza una especie de banalización con estos cómicos. En los 90's se retoma de alguna manera esta búsqueda de un cine más cercano a lo que somos, se retoma un periodismo que busca más introducir lo que es el fenómeno, ahora hemos

vuelto al cine de estrellas, yo lo que veo es que en los periódicos se refleja la vida de los actores pero ni siquiera la vida profesional sino su vida personal, en este periodismo heredado del Talk Show que estamos viviendo, esto da flojera, yo quiero saber que esta pasando en la industria que pide el cine, que tenga de nuevo dinero no es ninguna sorpresa y bueno los espacios que se le dan al cine mexicano, lo que ha pasado es que no se le ve como una cuestión cultural y esto me parece interesante, se le ve como una cosa de espectáculos, el cine se ha pasado a las páginas de espectáculos, la misma *Jornada* lo ha hecho.

Al cine lo podemos definir como una industria y un arte. Mira ahora trabajo en la industria editorial y la verdad es que es lo mismo, la industria editorial es una industria y un arte, se mete y lo que hace es develar el pensamiento de los creadores, en el cine es exactamente lo mismo, en el cine es mucho más palpable, eso de que es una industria por los dineros que manejan para cualquier producto son enormes y esto lo convierte en una industria pero en México es una industria moribunda todo el tiempo porque no se cuenta con los suficientes empujes.

Es un arte porque finalmente todos los creadores, eso es, lo que quieren hacer, aunque finalmente no les salga, el cine mexicano siempre ha estado en la pelea y yo creo que esa indefinición que tiende dentro de las páginas de los periódicos tiene que ver con esto, porque a mí no me consta que se decía que los reporteros del cine mexicano recibían mucho dinero en algunas épocas, yo no lo sé a lo mejor si es cierto, me decía un compañero que estando en la fuente de cine me iba a hacer rica, iba a salir de problemas, pero la verdad no, nunca me han ofrecido un peso y jamás lo recibiría tampoco, y si un reportero es capaz de vender su pluma eso significa que no es capaz de reflejar lo que esta pasando, es un fenómeno que se dio, y yo no lo sé, a mi no me pasó.

El desarrollo del cine, no sé si se ha potencializado porque aún no termina de despegar, creo que hay demasiadas malas políticas, demasiado miedo que me parece muy triste, por ejemplo, que ahora en el 2000 se repita un fenómeno que sucedió en los 90's, que les dan la oportunidad de hacer una película y después vete al demonio.

En los noventa hubo una cantidad enorme de jóvenes que filmaron una película y en diez años no volvieron a pisar un set, ahora estoy viendo que van saliendo nuevos jóvenes, tengo entendido que han apoyado a 34 en lo que va del año pero empezaron en el 2000 y no han hecho otra película en el 2005, significa que el fenómeno es el mismo al menos así lo parece, entonces como se puede potenciar algo que no se esta dispuesto a apoyar para desarrollarse, no es posible que realizadores tan brillantes como Jorge Fons con una gran carrera con un lenguaje tan rico, con unas ideas tan claras, que en 30 años haya realizado 11 películas, entre una película y otra tiene que esperar por lo menos 6 o 7 años, tienes que hacer telenovelas o comerciales pero ese no es el caso, cómo se puede potenciar un arte que no puede desarrollar tan fácil, un escritor, aunque sea redacta a mano, un pintor aunque sea con plumines plasma lo que desea expresar y un cineasta no se la puede pasar haciendo story board, es ridículo, no hay manera de potencializarlo, no hay

forma de que esto se convierta en una verdadera industria si solamente se esta dando el dinero limitado.

No podemos perder de vista que Hollywood es un monstruo que se come todo y yo no se si el cine mexicano influya allá, por lo menos es la tirada, por llevarse a los realizadores con talento, se han llevado a cineasta de Italia, Alemania, ni siquiera creo que en la gran Época de Oro lo haya influido de alguna forma, lo único que le interesa a la llamada meca del cine, es llevarse talentos, llevarse la materia prima, se llevaron a María Felix, tuvieron a Katy Jurado, Manconsky que se fue por sus pistolas y otros más se fueron porque no han tenido alternativa y los que se fueron en la época de lo 90's, lo que han hecho de cine allá no tiene que ver con nosotros.

El mensaje de un cine cultural o educativo, debería ser el de todas las artes, hay que pensar para todo. En México la lucha que dio, el que desato el caudillo, después de los años 40's, después, gracias a *Rojo Amanecer*, la censura y autocensura se limitó, creo que no hay que dar un mensaje, creo que ni las películas ni las obras, cualquier obra que te haga reflexionar sobre tu circunstancia o de tu entorno, sobre todo sobre la amistad, eso es lo que deberían hacer más que dar un mensaje.

Un cine didáctico debe dejarte algo para reflexionar o pensar, creo que se puede usar con fines educativos, es una muy buena arma pero no creo que sea fundamentalmente su objetivo.

Como todas las artes, el cine debe de expresar, porque finalmente sino logra comunicarse con su público, sino logra decirle nada al espectador no tiene razón de ser, su razón esencial es comunicarse con el otro, como la literatura, la pintura, como todas las artes en ese sentido tiene que ser reflexivo.

Igual que siempre sigue existiendo un menos precio por parte de los críticos, pero tampoco puede ser tan rudo y tan contundente, es un mal globalizado, no solamente los críticos sino también el espectador esperan demasiado, creen y esperan que cada película que llega a la pantalla sea una obra de arte y es imposible, en ninguna cinematografía del mundo se da, no son capaces de tenerle paciencia, de esperar a que lleguen sino tienen la paciencia con las otras cinematografías, entonces por eso creo que los críticos están muy satanizados porque son muy rudos.

Carlos Carrera dice que las películas son víctimas de carniceros, ya para llamarle carnicero a un crítico es demasiado rudo, puede que tenga razón pero a mi me está pasando un fenómeno, siempre dije que nunca iba a ser crítica porque soy reportera, por razones de que deje el periodismo y me dedico a otras cosas estoy haciendo una crítica semanal en *El Universal* y me da mucha risa porque soy una espectadora apasionada y salgo muy emocionada pero cuando me siento a escribir descubro que mi perspectiva es otra, entonces aún sigo sin considerarme crítica pero poder equilibrar tu responsabilidad, cuando estas viendo en la pantalla todo lo que escribes es muy difícil.

Cuando yo reporteaba, tenía la posibilidad de llegar y preguntar, aun la tengo pero ahora lo escribo, se hacia una crítica dialogada por decirlo de alguna forma a través de la entrevista, me peleaba con el cineasta, ahora me peleo consigo misma y esto es mucho más difícil porque necesariamente tuve que perder el gusto personal, entonces la crítica es injusta así, que el cine mexicano es malo, no todo, que hay que levantar a esa cosa que se llama cine es cierto. Estoy totalmente de acuerdo, ¿cómo? no lo sé, que hacer con la crítica pues leerla y tomar una decisión propia, tampoco creo que la crítica lleve al público a los cines.

Para mejorar al cine mexicano las condiciones no sólo deben ser internas, la base fundamental tiene que ser el mercado, pero el mercado nacional no lo va a atender, entonces hay que buscar un mercado internacional como esta ocupado por Hollywood, invertir en Hollywood es como una cosa muy pesada, igual se logra crear, pues ya se vio que el Banco Cinematográfico fue un fraude y que el IMCINE sigue ayudando a sus amigos que no se ha encontrado el hilo negro.

Por tanto, el cine educativo debe ser el que te cuente historias, uno que no puedas olvidar, creo que es un poco como en la literatura, una buena novela con un sola imagen que te deje, vale la pena, creo que es lo importante.

Entrevista a José Felipe Coria



Foto 6

José Felipe Coria crítico de cine publica en el periódico *El Financiero*, profesor universitario. Autor de los libros *Nuevo cine Mexicano*, *Cae la luna*, *invasión a Marte* y *el Vago de los Cines*

Luis Felipe Coria, en entrevista aseguró que: "Igual a cualquier arte, el cine, invariablemente impacta a su sociedad, tenga o no éxito".

El aportar mensajes educativos el cine nos lleva a la reflexión, como debería ser la función de cualquier arte. Pero el cine educativo que "aporta mensajes" es un pleonismo. Esa debe ser la condición del cine educativo. Si no, no es educativo, es otra cosa.

Realizar buen cine, sería o podríamos considerar a una película que sólo tenga impacto estético. Nada más.

La relación entre periodismo y cine en esencia, me parece que no hay ninguna. Depende de películas determinadas. Si el tema de la cinta es periodístico o si un tema periodístico es abordado de alguna manera específica por el director, entonces existiría una relación. Insisto que depende sólo de títulos específicos.

El trato que le ha dado la prensa al cine mexicano, en general, ha sido chovinistamente con el crítico de rodillas ante cualquier expresión de cine nacional invariablemente la califica de magnífica aunque no lo sea.

Ningún arte debe aumentar la cultura de nadie. Sólo debe ser arte, existir, sólo así de simple es cultura y la suma de cintas conforman una cultura específica, la cinematográfica puede ser o no muy rica y variada y con la que pueden enriquecerse sus realizadores. Esta finalidad es legítima.

El cine es un arte capitalista que exige la existencia de una masa de consumidores, de espectadores. Si no existe esa masa no existe la cultura cinematográfica. Así que el éxito en taquilla no debe estar en pleito con la calidad de la cinta.

Todo cine por definición cultural o educativo: expresa una cultura, así sea la de la violencia o la del sexo y promueve una educación, así sea al buen o al mal gusto. El mensaje no existe, es un concepto pasado de moda y ridículo, tal cual lo demostró la semiótica en los 1960. El mensaje es algo de carteros y telegrafistas, no de cineastas porque toda cinta es un complejo mecanismo lleno de signos y significados y significantes. A ningún pintor o músico o escritor se le pide que su obra sea cultural o educativa, ¿por qué al cineasta sí?

No todas las películas que se han hecho en México en los últimos años reflejan los valores de las distintas realidades sociales. Algunas sí. Pero no tendrían por qué reflejar algún tipo de valor. ¿Quién define cuáles son los valores de distintas realidades sociales? Las películas a lo más que pueden aspirar es a que deben ser estéticamente pertinentes y atractivas para el público, nada más. Esto es lo que no se ha logrado. El público siempre ha necesitado algo por encima de su "realidad" social.

Por definición el cine es comunicación.

**Encuesta de opinión para conocer el tipo, preferencias
y consumo del público de cine en México**

Vitrina metodológica

**Responsable y elaboración del estudio:
América Villegas Alcaráz**

Universo de Estudio	Público que gusta de ver películas
Escenario representativo	Ciudad de México
Objetivo del estudio	Conocer el tipo, preferencias y consumo del público de cine en México
Aplicación de la encuesta	Marzo y Abril del 2005
Tamaño de la muestra	100 personas
Cobertura de la muestra	Al público en la taquilla de cinco cines en la ciudad de México, entre ellos, la Cineteca Nacional

Técnica de levantamiento	A través de un cuestionario de 15 preguntas

Cuestionario utilizado para la muestra

- 1.- ¿Dónde te gusta ver películas, en el cine, rentas o compras un video o en la televisión de tu casa?
- 2.- ¿Cuántas veces a la semana va usted al cine?
- 3.- ¿Cuántas veces a la semana compra videos para verlos en casa?
- 4.- ¿Alrededor de cuantas películas ve en televisión a la semana y por que canales?
- 5.- ¿Qué días prefiere para asistir al cine?
- 6.- ¿Qué días prefiere para ver una película en algún canal de televisión?
- 7.- ¿Qué días prefiere para comprar o rentar una película?
- 8.- ¿Si le gusta estar acompañado, con quién le gusta ver una película?
- 9.- ¿Qué días prefiere para comprar o rentar un DVD para ver una película?
- 10.- ¿Le gusta asistir a la Muestra Internacional de Cine, con que frecuencia?
- 11.- ¿Cuáles son las razones para inclinarse en ver una película en el cine?
- 12.- ¿Cuáles son las razones por las que decide ver una película por video?
- 13.- ¿Cuáles son las razones que lo determinan a ver una película por un canal de televisión?
- 14.- ¿Cuál es su interés al asistir a ver una película?

15.- ¿Considera que al ver una película le pueden cambiar tus costumbres o hábitos?

Bibliografía

- Ayala Blanco Jorge, *La aventura del cine mexicano, en la época de oro y después*, editorial Grijalbo.
- Ayala Blanco Jorge, *Fugacidad del cine mexicano*, editorial Océano México.
- Dávalos Orozco, Federico, *Albores del cine mexicano*, Editorial Clío México 1996
- Estrada Marién, *Una retrospectiva de la cinematografía en México*, Historia de película, Revista Mexicana de Comunicación número 83
- García Gustavo y Coria José Felipe, *Nuevo cine mexicano*, Editorial Clío, 1997
- García Riera, Emilio, *Historia del cine mexicano*, editorial SEP, año 1986.
- García Riera Emilio, *Historia documental del cine mexicano*, Consejo Nacional de Cultura y las Artes, 1992.
- García Tsao Leonardo, *Cómo acercarse al cine*, editorial Consejo Nacional para Cultura y las Arte, Número de página 47. 1989.
- Jara Gómez, *Sociología del cine*, SEP. 1973
- Monteverde José Enrique, *Cine Historia y Enseñanza, Cuadernos de Pedagogía*, Barcelona, (1988)
- Poloniato Alicia, *Cine y comunicación*, Editorial Trillas
- Romero Pérez J. S., *El cine arma de dos filos*, editorial Patria 1986, Num. Páginas 189
- Rosas Mantecón Ana, *Una mirada antropológica al público de cine*, revista mexicana de la actualidad.
- Tudor A., *Cine y comunicación social*, Editorial Pili, Barcelona, 1974

Hemerografía

- *Entrevista con Fortunato Rene*, publicada en la edición del periódico Listín Diario de fecha 11 de mayo de 1997.
- Padrón, José, *En Papel Musical*, Revista de Análisis, Información y Crítica, N° 4, Octubre-Diciembre, pp. 46-51
- Huerta César, *Cae taquilla y público del cine mexicano*, periódico Reforma, 29 Diciembre 2003.
- Cano Paola y Zertuche Adriana, *Estereotipo de Raza y género*, en textos del Instituto Tecnológico de Monterrey
- Badillo, Juan Manuel, *El cine mexicano en crisis ¿y el Estado qué hace?* El Economista p.4 mayo 24 del 2004
- Badillo Juan Manuel, *El Imcine no cambia: Alfredo Joskowicz*, El Economista p.6, 25 de mayo del 2004
- [Estrada Marién](#), *El cine, entre glamour y penurias*, Revista mexicana de comunicación núm.74
- Fuentes Jorge, *El cine y sus mujeres*, El Independiente, 26 de abril de 2004. Núm. 319
- Muñón Julio, *revista Somos*, edición especial del décimo aniversario
- Boletín del CONACULTA del día 4 de abril del 2005
- Entrevista con Jorge Fons, por América Villegas, Anexo
- Entrevista con Raquel Peguero, por América Villegas, Anexo
- Entrevista con Mario Iván Martínez, por América Villegas, Anexo
- Entrevista con Jesús Ochoa, por América Villegas, Anexo
- Entrevista con Raquel Peguero, realizada por América Villegas. Anexo

- Entrevista con Coria José Felipe, realizada por Rogelio Segoviano en el Diario Monitor, el 7 de septiembre de 2005, sección Revista p.4

Direcciones en Internet

- Maza Maximiliano, *Más de cien años de cine mexicano*, <http://cinemexicano.mty.itesm.mx>
- XTEC. *Xarxa Telemática Educativa de Catalunya*, <http://www.xtec.es>
- *Tomado de la página cine didáctico*: <http://victorian.fortunecity.com/cinedidactico.html>

Fuentes Fotográficas

- Foto 1.- Tomada por América Villegas Alcaráz
- Foto 2.- Tomada de la página de la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas: www.academiamexicana.com
- Foto 3.- Tomada de la página electrónica del actor: www.marioivanmartinez.com
- Foto 4.- Tomada de la Página de TV Azteca: www.tvazteca.com
- Foto 5.- Tomada del periódico El Financiero en línea: www.elfinanciero.com.mx
- Foto 6. - Tomada del periódico El Financiero en línea: www.elfinanciero.com.mx