



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA  
DE MÉXICO

FACULTAD DE ESTUDIOS SUPERIORES  
ARAGÓN

---

---

“EL CELULOIDE NACIONAL... DEL OLVIDO AL NO  
ME ACUERDO”.

VIDEORREPORTAJE  
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:  
LICENCIADO EN COMUNICACIÓN Y PERIODISMO

P R E S E N T A

RAÚL ÁVILA RAMÍREZ

ASESOR:

DR. RAFAEL AHUMADA BARAJAS



San Juan de Aragón, Estado de México, 2011



Universidad Nacional  
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

**Biblioteca Central**



**UNAM – Dirección General de Bibliotecas**  
**Tesis Digitales**  
**Restricciones de uso**

**DERECHOS RESERVADOS ©**  
**PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

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

A mis Papás por su cariño, esfuerzos y enseñanzas de  
la vida que han compartido conmigo.

A Auris por la batallas que hemos librado juntos  
con sonrisas, tristezas y triunfos.

A mis hermanos por su compañía, sus consejos  
y su paciencia.

A la vida porque cuando deseamos algo con tanta  
insistencia termina por concederlo.

Y porque los sueños, son realidades.

“Los viejos maestros del periodismo decían que de lo que se trataba era de contar historias a los lectores. Y todo relato, además de información, debe tener un principio y un final, protagonistas que tengan su propia historia, la carga subjetiva del escritor y la veracidad que se debe exigir a los periodistas ”.

José Fernández Menéndez

“Un escritor es aquel que cuenta cosas porque, leyendo y viviendo tiene cosas que contar”.

José Perona

“No se puede hacer otro cine si no es sobre las cenizas del que ya existe. Es más, hacer otro cine, es precisamente, revelar el proceso de destrucción del que ya existe”.

Julio García, Cineasta Cubano

“EL CELULOIDE NACIONAL...  
DEL OLVIDO AL NO ME  
ACUERDO” .

## ÍNDICE

<b>INTRODUCCIÓN .....</b>	<b>7</b>
<b>1. PROYECTO DE INVESTIGACIÓN .....</b>	<b>10</b>
1.1 ENUNCIADO PROBLEMA. ....	10
1.2 DELIMITACIÓN. ....	10
1.3 JUSTIFICACIÓN. ....	10
1.4 OBJETIVO GENERAL. ....	11
1.5 OBJETIVOS PARTICULARES. ....	11
1.6 PRIMER ACERCAMIENTO AL PROBLEMA A INVESTIGAR. ....	11
1.7 ESQUEMA PRELIMINAR. ....	13
1.8 TÉCNICAS DE INVESTIGACIÓN. ....	13
1.9 FUENTES DE CONSULTA. ....	14
<b>2. INVESTIGACIÓN DOCUMENTAL .....</b>	<b>15</b>
2.1 PRESENTACIÓN .....	15
2.2 DEL DISTANCIAMIENTO A LA AUSENCIA .....	19
2.2.1 LOS INDICIOS DE LA CRISIS .....	20
2.2.2 EL OTRO CINE .....	29
2.2.3 EL CELULOIDE DE LOS 80'S .....	37
2.3 DEL OLVIDO A LA ESPERA .....	47
2.3.1 EL ALEJAMIENTO DEL PÚBLICO .....	48
2.3.2 EL DESENCANTO DE LOS 90'S .....	54
2.3.3 EL CINE MEXICANO A UN SIGLO DE DISTANCIA .....	62
2.4 DE LOS RIESGOS A LA SUPERVIVENCIA .....	73
2.4.1 EL REGRESO A LAS SALAS .....	74
2.4.2 OBSTÁCULOS E INCERTIDUMBRE .....	80
2.4.3 LA ETERNA ESPERA, POR SI NO TE VUELVO A VER .....	85
2.4.4 FUENTES DE CONSULTA .....	89
<b>3. PLAN DE PRODUCCIÓN VIDEORREPORTAJE .....</b>	<b>92</b>
3.1 TEMA .....	92
3.2 GÉNERO. ....	92
3.3 PÚBLICO AL QUE VA DIRIGIDO .....	92
3.4 GRABACIÓN .....	92
3.5 FUENTES .....	93
3.6 FORMATO .....	93
3.7 MÚSICA. ....	93
3.8 EQUIPO DE PRODUCCIÓN .....	93
3.9 TIEMPO DE PRODUCCIÓN .....	93
3.10 COSTOS .....	93

<b>4. PRODUCCIÓN DEL VIDEORREPORTAJE .....</b>	<b>94</b>
4.1 PIRÁMIDE ESTRUCTURAL .....	94
4.2 RUTA CRÍTICA .....	95
4.3 PRESUPUESTO .....	99
4.4 BREAK DOWN.....	100
4.5 ESCALETA .....	107
4.6 GUIÓN LITERARIO .....	109
4.7 GUIÓN TÉCNICO.....	124
4.8 CALIFICACIÓN DE CASSETES .....	145
4.9 ON LINE.....	152
4.10 CONCLUSIONES. ....	156
<b>5. ANEXO 1 .....</b>	<b>159</b>
5.1 GUÍA DE ENTREVISTA PÚBLICO .....	159
5.1 GUÍA DE ENTREVISTA PERSONALIDADES .....	921
<b>6. ANEXO 2 .....</b>	<b>160</b>
6.1 ENTREVISTA A NELSON CARRO .....	161
6.2 ENTREVISTA A JUAN ANTONIO DE LA RIVA.....	169
6.3 ENTREVISTA A LEONARDO GARCÍA TSAO .....	177
6.7 ENTREVISTA A ANA MARÍA ROSAS MANTECÓN .....	181
6.8 ENTREVISTA A VÍCTOR UGALDE.....	190
6.9 ENTREVISTA A MILT VALDEZ .....	201

# INTRODUCCIÓN

En algunas ocasiones, cuando tenemos la necesidad de realizar trabajos periodísticos enfocados a la televisión no siempre contamos con las herramientas indispensables para estructurar el contenido de nuestro trabajo. Muchas veces, al consultar los manuales de televisión, la mayoría de ellos, se enfocan en cuestiones técnicas de manera superficial con ejemplos de formatos aislados relacionados a programas producidos en el pasado, sin tener un seguimiento anterior, un desarrollo previo de su producción que nos muestre uno a uno los pasos a seguir para la realización de reportajes en vídeo.

El presente trabajo tiene como finalidad ser una fuente de consulta para aquellas personas interesadas en la elaboración de videoreportajes, cuya base ha sido fundamentada en un seguimiento completo que inicia desde la concepción de la idea del reportaje, pasando por cada una de sus etapas de desarrollo (pre-producción, producción y post-producción), hasta llegar a la culminación del trabajo: el videoreportaje.

De tal forma que nuestro trabajo está enfocado en el reportaje. Uno de los géneros periodísticos más completos que reúne elementos muy versátiles tales como entrevistas, crónicas, informaciones y opiniones relacionadas al tema a tratar, que al integrarlas a su estructura, enriquecen aún más el contexto de nuestra investigación. Así, el reportaje por ser un género periodístico informativo nos da la posibilidad, en este caso, de analizar el entorno del cine nacional durante cuatro décadas al profundizar los motivos que el espectador mexicano experimentó para alejarse de su cine y su posterior regreso a las salas cinematográficas. El reportaje al contar con una diversidad funcional, temática y temporal, nos ofrece la posibilidad de indagar, sin distorsionar la información, las causas de estos hechos al plantearnos los antecedentes que originaron tal situación de desestabilización dentro de la industria cinematográfica mexicana, sus consecuencias, implicaciones y posibles repercusiones.

El reportaje también se convierte en un relato en el que la visión y experiencia de quien lo escribe, se transforma en una expresión periodística con un estilo personal al momento de recoger los hechos y ubicarlos en el lugar que corresponden dentro del acontecimiento. De tal forma que cuando el reportaje se presenta de manera amena y atractiva, logra captar la atención e interés del público a quien va dirigido.

Es así como el reportaje se transforma en el “modus operandi” para desarrollar nuestra investigación al infiltrarnos en los anales del cine nacional mexicano, en su pasado, su presente y quizás su proyección a un futuro no muy lejano. De esta manera, el trabajo presentado a continuación se encuentra dividido en tres partes fundamentales que integran el proceso de la realización del videoreportaje nombrado “Del olvido al no me acuerdo... el celuloide nacional”.

En una primera etapa relacionada con la pre-producción del videoreportaje, se presentan los apartados que corresponden al proyecto de investigación. En ellos se hace mención paso por paso, mediante una investigación previa, los motivos que originaron la elección del tema acerca de la ausencia del espectador

mexicano en el cine nacional, sus circunstancias y problemáticas. Además, de plantear el propósito de la investigación y los procedimientos a seguir para establecer una estructura bien definida que nos permita llevar a cabo con orden nuestro reportaje.

Posteriormente se exhibe la información que corresponde básicamente a la investigación de campo que se realizó sobre el tema y la cual fue la base principal de datos para la realización del videoreportaje. En ella, se desprenden tres capítulos que abarcan las incidencias del cine mexicano y su público a lo largo de tres décadas y que a la postre, será la principal guía del contenido del reportaje. El primer capítulo titulado “Del distanciamiento a la ausencia”, hace un recuento del cine mexicano que prevalecía en los últimos años de la década de los 60’s, su tránsito por las corrientes cinematográficas de los 70’s y las circunstancias que desencadenaron en esos años, el principio de una crisis que tocó fondo en la década de los 80’s, provocando la decadencia del cine nacional.

El segundo capítulo denominado “Del olvido a la espera” relata la profunda crisis que padeció el cine mexicano en los años 80’s y tiempo después, el desmantelamiento de la industria cinematográfica nacional a manos del gobierno salinista, las causas y consecuencias del alejamiento del público. Pero también, los intentos de sobrevivencia del ambiente filmico al tratar de evitar que el cine mexicano no desapareciera, sus esfuerzos particulares por conseguir un cine de calidad que traería la creación del llamado “nuevo cine mexicano”, un cine intermitente de propuestas inteligentes, atractivas pero insuficiente para levantar los cimientos de una industria en declive y nivelar las barreras impuestas por una iniciativa privada que controla en tiempo y forma los intereses legales de una resquebrajada cinematografía mexicana con breves impulsos de sobrevivencia.

Y finalmente, “De los riesgos a la supervivencia”. En este capítulo se describen las razones por las que el público mexicano regresó a ver cine nacional, los cambios que experimentó en gustos y preferencias el espectador mexicano y la renovación de las salas cinematográficas tanto en su equipamiento tecnológico como en su infraestructura de servicios. Además, se mencionan los obstáculos que la cinematografía tendrá que enfrentar en los próximos años venideros al milenio y las medidas para fortalecerla, un panorama incierto en que el cine mexicano busca afanosamente recuperar su espacio dentro de la cultura mexicana.

En una segunda etapa denominada proyecto de videoreportaje se aborda los aspectos referentes a la planeación física del videoreportaje, las fuentes de información para las entrevistas, locaciones, equipo de grabación y los costos, entre otros, que nos darán una idea básica de la forma en que procederemos para su realización. También, nos da la pauta para la idealización previa de los elementos visuales que se mostrarán en el videoreportaje como es el tipo de música que se utilizará como fondo musical, el diseño y los elementos que incluirá el paquete gráfico y la elección de imágenes de stock, que nos serán de utilidad para realizar más atractivo nuestro trabajo.

Poco después nos enfocamos a la realización del vídeo que se refiere técnicamente a la producción y post-producción del reportaje. A partir de aquí, tras la investigación realizada, se empieza a diseñar el videoreportaje. De esta forma, se elaboran diferentes formatos que nos ayudan a integrar el contenido de nuestro reportaje dándole un orden a seguir en el proceso de producción. Así, desde el inicio del levantamiento de imágenes, la filmación de entrevistas al público, personalidades y la grabación de locaciones, entre otras cosas; se va realizando un registro de actividades que nos facilite de manera segura su ubicación, sin que nos llegue a desorientar como regularmente sucede.

Posteriormente, damos cuenta de la elaboración de la estructura del reportaje al determinar el contenido en base a la información adquirida para poder dividirlo en etapas o momentos y desarrollarlo mediante una escaleta, un formato que sirve de listado para ordenar de manera eficaz los elementos que van a integrar nuestro guión como lo son las entrevistas, cortinillas, nat sounds de películas y puentes de imágenes que requiere el videoreportaje y que nos ayudará, fácilmente durante su armado en la post producción. Pero sin duda, los formatos más importantes que van a definir como va a quedar el reportaje recaen en el guión literario y el guión técnico, cuyas especificaciones técnicas de transiciones de vídeo, musicalización de puentes de imágenes e inserción de gráficos enriquecen el aspecto visual del reportaje.

Con el guión terminado, emprendemos el proceso de post producción, es decir, comienza la etapa de edición del reportaje de manera física y en la que los formatos de calificación y on line son indispensables para no perder tiempo ni detalle en las salas de edición. De esta forma, al tener el material calificado y especificado, ayuda de manera significativa en cuanto a su localización acortando los tiempos de búsqueda del material, pero sobretodo, los tiempos de edición.

Como podemos observar la realización de un videoreportaje no es una labor fácil, ya que se requiere de varios elementos para llevarlo a cabo. Sin embargo, la utilización de los formatos empleados para su producción nos ayudan a tener una propuesta bien definida, sin complicaciones, que nos facilitan la labor de realización en poco tiempo durante la post producción y por consiguiente, el resultado de esos esfuerzos finaliza en un videoreportaje con calidad temática y visual al que aspiramos siempre.

Y esa es precisamente la intención de este trabajo, ayudar a elaborar un videoreportaje que cumpla con esas condiciones específicas sin dificultades previas, que al ser mostrado al público, al que es dirigido, sea comprendido en todas sus facetas y sobretodo, que sea una guía completa de gran utilidad para aquellas personas que aprecien uno de los géneros más importantes del periodismo actual: El reportaje.

# PROYECTO DE INVESTIGACIÓN

## ENUNCIADO PROBLEMA

“El celuloide nacional... Del olvido al no me acuerdo”.

## DELIMITACIÓN

La ausencia del espectador mexicano en la exhibición de películas nacionales durante la década de los 80's y 90's en las salas cinematográficas del Distrito Federal y su Área metropolitana.

## JUSTIFICACIÓN

El cine mexicano siempre ha formado parte de nuestra cultura e identidad nacional, ya que a través de él se difunden historias, costumbres y formas de vida que coexisten en nuestro país como una realidad inmediata. A pesar de ello, esta industria se encuentra sumergida desde hace mucho tiempo en una crisis que la ha llevado al borde de la desaparición. Factores internos como la falta de financiamientos económicos y estatales, la escasez de espacios de exhibición, la ausencia de historias de calidad y la falta de una regulación jurídica que fortalezca el desarrollo del cine mexicano; han permitido pobremente la subsistencia del cine nacional que apenas vislumbra un futuro incierto. Ante esta situación, el cine mexicano no solamente enfrenta factores internos que impiden su desarrollo, sino que también lucha contra una competencia desleal, impulsada por exhibidores; con la exportación de películas extranjeras, las cuales inundan cada vez más las salas cinematográficas comerciales del país. Así, el espectador mexicano se ha volcado a presenciar historias ajenas en un espejo que no es el suyo, superproducciones de ensueño que lo distancian de su realidad, de su idiosincrasia, pero sobretodo de una cultura que se va perdiendo lentamente en el escaso cine nacional que se produce. De esta forma, existe una preocupación que se remite al público mexicano, esa gran masa social que se ha desligado de su propia “industria de sueños” y que permanece ausente en las salas cinematográficas. Es esta problemática, la ausencia del espectador mexicano en la cinematografía nacional, la que nos remite a este estudio para conocer razones y causas de su distanciamiento, de su preferencia por el cine extranjero; así como las condiciones actuales en que se ha desenvuelto el cine nacional, las circunstancias por las que pasa esta industria, sus intentos de supervivencia y su intento por no perder el poco público que le queda, ya que resulta difícil imaginar una cinematografía sin espectadores, sin un público a quien pueda dirigirse dado que es el destinatario principal de historias y relatos que motivan la producción de películas. Un público que tiene una visión equivocada de lo que es el cine nacional y cuya reivindicación es necesaria para que regrese a las salas cinematográficas.

## **OBJETIVO GENERAL**

- Motivar el interés del espectador mexicano para ver películas mexicanas mediante la aportación de elementos argumentativos que generen en él un mayor conocimiento acerca del panorama actual del cine nacional.

## **OBJETIVOS PARTICULARES**

- Explorar los factores que influyeron en la escasa afluencia del espectador mexicano en las salas cinematográficas durante la década de los 80's y 90's.
- Mencionar las propuestas que realiza el cine nacional para que el público regrese a ver películas mexicanas a las salas cinematográficas.

## **PRIMER ACERCAMIENTO AL PROBLEMA A INVESTIGAR**

A partir de la década de los 80's el cine mexicano empezó a sufrir una degradación en la calidad de sus producciones debido a una crisis que arrastraba desde hace poco más de diez años con la estatización de la industria cinematográfica mexicana. La falta de financiamientos y apoyos para las producciones de los cineastas nacionales, la incompetencia de funcionarios ajenos a la circunstancia cinematográfica mexicana y la nueva forma de hacer cine que se caracterizaba por la producción de películas nacionales de bajo costo, en poco tiempo y de mala calidad, terminaron por desplomar a esta significativa industria en los años siguientes. Paralelamente a esta situación, surgió otra problemática que trajo como consecuencia el distanciamiento del público mexicano con su realidad, pero sobretodo, con el cine mexicano. De esta forma, la abundancia de una cine denigrante de desnudos, de palabrotas, de albures y literalmente de “noches de cabaret”, un cine que formó la época de las ficheras, constituían una falta de respeto a la persona e inteligencia del espectador mexicano, quienes ante la carencia de un cine familiar se fueron ausentando cada vez más de las salas cinematográficas del país.

Por consiguiente, el cine mexicano padeció una falta de identidad con sus espectadores por lo que la exhibición de películas mexicanas se convirtió en un grave problema al no tener una audiencia suficiente para la proyección de cintas nacionales. En la década de los 80's no solamente la exhibición de películas de mala calidad fue el motivo principal del desinterés del público mexicano por el cine nacional. Otro factor fueron las repercusiones que traía consigo la pérdida de su mercado interno, motivo que evidenció la avalancha de películas extranjeras, sobretodo de Estados Unidos, que desplazaban hasta en un 50% el tiempo en pantalla a las películas mexicanas. Sin embargo, lo más preocupante fue que esas “superproducciones” captaron la atención del público mexicano, el cual acudió nuevamente a las salas cinematográficas, pero esta vez para apreciar a las producciones americanas.

A pesar de ello, la industria mexicana empezó a experimentar grandes cambios en su estructura a lo largo de la década, como la creación en 1983 del Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), que a pesar de todo, corrigió el rumbo del cine nacional al llevarlo nuevamente por la senda de la calidad en la producción de películas. Además, de quitarse de encima la vigilancia dura que ejercía la Secretaría de Gobernación y lograr la incorporación del cine mexicano al Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), circunstancias que reavivaron las esperanzas de una industria destinada a desaparecer.

Fue entonces cuando a principios de los 90's, una nueva camada de cineastas y actores mexicanos, sorprendieron al público mexicano con sus historias al grado de lograr que el espectador retornara a las salas cinematográficas para presenciar una realidad que, en esta ocasión, no le era ajena y con la cual, se identificaba plenamente con los instantes de la vida cotidiana. Así, películas como *La Tarea* de Jaime Humberto Hermosillo, *Danzón* de María Novaro, *La Mujer de Benjamín*, entre otras; se convirtieron en punta de lanza de las producciones de alta calidad, distintas a las que desprestigiaron a la industria durante mucho tiempo y por consiguiente, fueron un aliciente para el reencuentro del público mexicano con el cine nacional. De esta forma, entre 1990 y 1992, la asistencia del espectador mexicano aumentó considerablemente hasta el grado de romper récord en uno de los recintos dedicados exclusivamente a la exhibición de películas extranjeras como era el caso del Cine latino.

En 1994 un nuevo impacto económico sembró al país en una crisis que aún descarga sus consecuencias en miles de mexicanos tales como la pobreza, el desempleo, la inflación de los precios, la marginación e inseguridad; situaciones que no han logrado sanar las heridas de la vida nacional provocados por el neoliberalismo salinista. Este golpe brutal afectó de manera significativa a la poca industria que quedaba, antes de ser vendida en su totalidad al sector privado; puesto que entre 1993 y 1996, no solamente había recuperado la confianza del público sino también la de los productores, distribuidores y exhibidores, quienes decidieron apostar a favor de una industria poco rentable.

Al paso de los años, el cine mexicano ha tenido que sobrevivir ante las inmensas adversidades de una industria en decadencia, transformada en intentos personales, aislados de directores y productores, que se niegan a dejar morir a la cinematografía nacional, y que cuando se lo proponen, logran sacar al mercado una película de buena calidad que hace que el público mexicano nuevamente mire al cine mexicano.

## ESQUEMA PRELIMINAR

### PRESENTACIÓN

#### DEL DISTANCIAMIENTO A LA AUSENCIA

LOS INDICIOS DE LA CRISIS  
 EL OTRO CINE  
 EL CELULOIDE DE LOS 80's

#### DEL OLVIDO A LA ESPERA

EL ALEJAMIENTO DEL PÚBLICO  
 EL DESENCANTO EN LOS 90's  
 EL CINE MEXICANO A UN SIGLO DE DISTANCIA

#### DE LOS RIESGOS A LA SUPERVIVENCIA

EL REGRESO A LAS SALAS  
 OBSTÁCULOS E INCERTIDUMBRE  
 LA ETERNA ESPERA... POR SI NO TE VUELVO A VER

#### FUENTES DE CONSULTA

## TÉCNICAS DE INVESTIGACIÓN

Para el presente reportaje se realizará una investigación documental basada en fuentes bibliográficas, hemerográficas, sondeos al público e informaciones de páginas de internet especializadas en cine para establecer la situación actual del cine nacional, las causas de su debilitamiento como industria y los antecedentes de la escasa asistencia del público mexicano durante la exhibición de películas nacionales en la década de los 80's y su posterior afluencia en los años 90's. Por otro lado, la investigación de campo se ubicará en la realización de entrevistas a cineastas, críticos de cine, exhibidores y distribuidores, involucrados en el ambiente cinematográfico. Además, se efectuarán sondeos de opinión al público espectador que frecuenta las salas cinematográficas debido a que son estos últimos, los principales destinatarios del producto cinematográfico y por lo tanto, quienes deciden que tipo de cine prefieren ver.

## FUENTES DE CONSULTA

### BIBLIOGRAFÍA

- Cervantes, G. (1998). Análisis de la problemática del cine mexicano en los 90's. México: Universidad Iberoamericana. 20-39,132-137.
- García, E. (1998). Breve Historia del Cine Mexicano. México: CONACULTA.
- García, G., Aviña, R. (1997). Época de oro del cine mexicano. México: Clío.
- García, G., Soria, J. (1997). El nuevo cine mexicano. México: Clío.
- Millet, P. (1994). Exposición y análisis de la problemática actual de la industria cinematográfica. México: CANACINE.

### HEMEROGRAFÍA

- Millet, P. (1994). Exposición y análisis de la problemática actual de la industria cinematográfica. México: CANACINE.
- Rosas, A. (2000b). En busca del público perdido. Casa del tiempo de la UAM, 2 (16).
- Sánchez, E. (2000a). La industria audiovisual mexicana ante le TLC. Revista mexicana de comunicación. 61.
- Ugalde, V. (1998a). Panorama del cine en México. Revista de Estudios Cinematográficos del CUEC, 4(14), 40 - 67
- Valdez, M. (1998). Legislación cinematográfica. Revista de Estudios Cinematográficos del CUEC, 4 (14), 2-10.

### INTERNET

- Estrada, M. (1997a). Sombras y pocas luces del cine mexicano en México. Revista mexicana de comunicación. 56. Obtenida el 20 de octubre de 2000, de <http://www.fundacionbuendia.org.mx/rmc/rmc56/sombras.html>.
- Estrada, M. (1998b). Escenas, sucesos y cifras del cine en México. Revista mexicana de comunicación. 47. Obtenida el 20 octubre 2000, de <http://www.fundacionbuendia.org.mx/rmc/rmc47/escenas.html>.
- Estrada, M. (1999c). Retrospectiva del cine en 1998. Revista mexicana de comunicación.57. Obtenida el 20 de octubre del 2000, de <http://www.fundacionbuendia.org.mx/rmc/rmc57/marien.html>.

### ENTREVISTAS

- De la Riva, J. (2000). Entrevista personal, 7 de noviembre del 2000.
- García, L. (2000). Entrevista personal, 27 de noviembre del 2000.
- Rosas, A. (2000a). Entrevista personal, 16 de noviembre del 2000.

# INVESTIGACIÓN DOCUMENTAL

## PRESENTACIÓN

### EL CINE DE HOY

Ir al cine... Siempre ha sido una tradición de antaño que se mantiene hasta nuestros días. Desde su llegada, el cinematógrafo ha procurado capturar a través de su lente, las imágenes más significativas del pasado y presente; íconos fotográficos que atestiguan la transformación de la sociedad contemporánea en la que vivimos, siempre a la par de su tiempo, de los cambios sociales, políticos, económicos y culturales que emergen a cada instante en este país.

A más de cien años de historia, el panorama del cine mexicano resulta incierto e indescifrable, lejano a su antiguo esplendor. Del gran prestigio que gozaba en los años 50's, solo queda el recuerdo. Desde entonces, el séptimo arte nacional se ha convertido en una sombra que deambula sin rumbo fijo a causa de las malas políticas cinematográficas empleadas durante décadas, entre ellas, las ausencias de financiamientos económicos para la producción de películas, la escasez de espacios en los sectores de la exhibición, comercialización, distribución y por supuesto, la repetición temática de películas que se realizaban en serie; las cuales terminaron por sumergir al cine nacional en una profunda crisis que lo ha llevado casi al borde de la desaparición.

Difícilmente podemos hablar en estos momentos del cine mexicano si dejamos a un lado las crisis que ha padecido, sus carencias y sus esporádicos resurgimientos, en pocas palabras su historia. Olvidarnos de esas letras escritas a lo largo de las décadas, sería como borrar una parte importante de nuestra cultura que tiene que ver directamente con los íconos de identidad, costumbres y tradiciones, que forjan a un pueblo como el nuestro. Por ello, retomar el ayer se convierte en una necesidad no solamente para entender por qué se vino abajo una industria que alberga las diversas imágenes y expresiones de su gente, sino también para comprender en qué momento perdió su rumbo, un sendero que apenas empieza a reencontrar a finales de los 90's y que todavía resulta difuso.

Cabe recordar que la crisis del cine nacional se originó una vez que la "época de oro" llegó a su fin. Se convirtió en una crisis permanente y fue expandiéndose en todos sus sectores: producción, distribución y exhibición, hasta llegar al grado de afectar al público, quien optó por dejarlo a su suerte. Es en los últimos 30 años cuando la crisis se hace más densa, notoria y mortal. Son cinco sexenios en donde el gobierno dictó las reglas de cómo hacer un cine próspero, dirigido al fracaso, de rencillas autorales y comerciales entre productores, directores y realizadores; de diferencias temáticas y realidades abstractas de un espejo que refleja los hábitos de vida y consumo del vecino país del norte. Pero sobretodo, de un público que dejó de mirarse y reconocerse en las historias e imágenes que proyectaba su "cine" y que con el paso de los años, terminó por remitirse frente al televisor. Un sitio donde aún permanece hasta nuestros días y el cual, difícilmente puede ser suplantado por otro medio audiovisual. El espectador

mexicano se alejó del cine nacional, cuando sus aparentes “dueños” dejaron de hacer cine para el público y se convirtió en un negocio personal.

Este trabajo trata sobre ese ente escondido entre la oscuridad de las salas cinematográficas y que pocas veces se deja ver: el público. Sin duda, uno de los sectores más importantes de la industria cinematográfica mexicana y quizás, uno de los más olvidados. No es para menos, el público es quien vive, se refleja e identifica en las historias reales y ficticias que la pantalla grande reproduce, emulando su realidad, su vida cotidiana.

Sin embargo, no se puede concebir a una cinematografía nacional sin espectadores y la nuestra ha estado en varias ocasiones al borde de perder a su público. Muchas han sido las circunstancias por las que el espectador mexicano se alejó de su cine, pero en realidad fue la industria cinematográfica nacional, quien se distanció de su público al restarle calidad, seriedad, novedad y financiamientos económicos a las películas que se realizaron a finales de la década de los 70's y durante los años 80's.

Filmes de ficheras, narcotraficantes, braceros, cómicos y cantantes de moda, casi todos ellos con las mismas peculiaridades: mala calidad, redundancia temática, escasez financiera y pésima exhibición, eran las grandes obras de las que el público se creó una imagen de lo que era el cine mexicano. Una imagen fracturada, distante y dispersa que persigue hasta nuestros días al cine nacional.

“Si a la gente le preguntan: ¿Qué es el cine mexicano? En realidad justamente lo asocian a un churro, a ficheras, a mala calidad; o sea ya generó toda una imagen que muy curiosamente era una imagen fracturada, porque si al mismo tiempo se le pregunta a la gente: Usted ¿Qué opina de la época del cine de oro? La gente tiene la mejor opinión”. (Rosas, 2000a).

El cine mexicano perdió sus sueños, su mercado interno y a su público. En pocas palabras, como industria dejó de existir. Se convirtió en una “actividad cinematográfica”, cuyos rasgos principales se basaron en los intentos personales de cada director y productor nacional por hacer cine; aventuras individuales con escasa difusión y carentes de una continuidad en la filmación cinematográfica. La producción de películas se desplomó gradualmente hasta llegar al límite.

De 150 películas que se realizaban anualmente en los 70's, se llegaron a filmar tan sólo 12 cintas a finales de los 90's, la cifra más baja en la producción de películas mexicanas en la historia del cine nacional. (Estrada, 1999c: 22). La decadencia del cine nacional se extendió a tal extremo que incluso no pudo ocupar más sus espacios de exhibición ante la escasez de películas. Los filmes nacionales fueron desapareciendo poco a poco de las salas cinematográficas hasta que su presencia fue esporádica, mientras que el cine de Hollywood alcanzaba en un 80% los espacios de las salas de exhibición con sus producciones suntuosas y explosivas que atraían la atención del público, dejando

tan sólo un 10% a las cintas extranjeras y otra cantidad igual al cine nacional. (Sánchez, 2000a: 16).

Pese a todo, el cine mexicano siguió produciendo películas esporádicamente pero con una calidad diferente en todos sus aspectos. De tal forma que poco a poco fueron cambiando la perspectiva que el público tenía acerca de su cine. Aún bajo la sombra de la incertidumbre, el cine nacional con propuestas novedosas, frescas y de acorde con la realidad, hizo lo impensable: reconciliarse con un público que se había alejado de su cine porque no se identificaba con los relatos que se le proyectaban en la pantalla grande tiempo atrás.

Son pocos los países latinoamericanos como Brasil, Argentina, Venezuela y Cuba, que cuentan con una larga tradición cinematográfica y México no es la excepción. Desde sus orígenes, la cinematografía nacional ha tenido la peculiaridad de plasmar los instantes de cada época a través de películas, documentales y cortos cinematográficos. Sus imágenes no solamente han contribuido para revivir el pasado, sino también son consideradas como “testimonios en movimiento” de sucesos y acontecimientos, que han marcado la historia de nuestro país.

Así pues, la cinematografía nacional adquiere una enorme relevancia dentro de la cultura, porque forma parte del modo de ser e identidad de la sociedad por la cual ha sido creada. No es casualidad que dentro de la cinematografía mexicana nos encontremos con una gran diversidad de géneros cinematográficos que nos han permitido hasta el momento conocer las costumbres, tradiciones y creencias de pueblos indígenas, comunidades rurales o de las ciudades; así como los valores, hábitos e idiosincrasias que nuestra sociedad ha experimentado con el paso de los años.

Son películas de todos los tiempos y géneros posibles que van desde los filmes de la época de oro, hasta las cintas de bromas provocadas y situaciones inesperadas, del humor blanco de comediantes como Cantinflas, Tin Tan y Joaquín Pardavé, a las leperadas y albures de cómicos como Rafael Inclán y Luis de Alba. De los melodramas de rumberas a las inmoralidades de las ficheras, de las peleas contra seres malignos de luchadores enmascarados, al tráfico clandestino de drogas de los narcotraficantes y braceros; de las temáticas sociales a los relatos de la vida cotidiana, de los íconos de la música ranchera como Pedro Infante, Jorge Negrete y Javier Solís, a los cantantes y grupos de moda: Gloria Trevi, Alejandra Guzmán, Garibaldi y Magneto.

“Tuvimos un cine popular que con el paso de los años, lo vemos con nostalgia y obviamente ocupa un lugar en nuestras preferencias cinematográficas, que está idealizado por el paso de los años; pero es un cine que visto con profundidad, muchas de esas películas, no son grandes películas, a veces no son buenas películas, pero con la nostalgia decimos ojalá que se hicieran películas como aquellas, yo pienso: que bueno que no se hacen porque entonces no habríamos avanzado nada”. (De la Riva, 2000).

Todas ellas: historias, temáticas y actores, conforman el pasado y presente, del amplio camino recorrido por el cine mexicano, un cine que prevalece en la memoria del público mexicano como un recuerdo estancado, porque es el único cine que reconoce, que le es familiar y posible. Es el cine que ha conocido durante mucho tiempo, el que ha visto pasar a lo largo de los años una y otra vez, siempre a través de la televisión y el que no deja edificar otro sobre las ruinas de su antiguo esplendor.

“Ese cine, como el cine anterior, es testimonio de una época independientemente de los resultados. Las atacamos mucho porque era un cine realmente abierto en ese momento, pero también, el cine tiene la particularidad de volverse un testimonio en el momento en que ha sido realizado, pero creo que el tiempo nos dirá la medida exacta de esto”. (De la Riva, 2000).

Bajo esta visión, hablar del cine mexicano no siempre resulta ser una labor fácil, sobretodo cuando su referencia inmediata tiene que ver con su propio pasado. Mas aún, cuando en los tiempos modernos ha roto con los esquemas que lo mantenían sumergido entre el recuerdo y el olvido, y que ahora vislumbran un mejor cine. Un cine que nos refleja en la pantalla grande la mejor visión de la sociedad: nuestro presente.

# DEL DISTANCIAMIENTO A LA AUSENCIA

# LOS INDICIOS DE LA CRISIS

Poco antes de iniciar la década de los 70's, el panorama de la cinematografía nacional en nada se parecía a sus años de esplendor. Los “focos rojos” de una crisis permanente surgida después de la Segunda Gran Guerra, evidenciaban los profundos daños causados por una serie de situaciones inesperadas en el ámbito nacional e internacional, que hacían tambalear por momentos a la industria cinematográfica mexicana.

Por un lado, factores como el abaratamiento de los costos de producción que disminuyeron de 648 mil pesos en 1946 a 575 mil pesos en 1950 en promedio para la realización de películas mexicanas, la pérdida de los “mercados naturales” como fue el caso de Cuba tras su revolución en 1958, que era uno de los principales países consumidores de cintas nacionales; la rápida expansión de la televisión como agente socializador de entretenimiento, su competencia con el cine por la preferencia del público y la creciente recuperación del cine norteamericano en el mercado nacional, al generar más de 200 películas anuales por encima del centenar de películas que realizaba el cine mexicano, además de su renovación temática y el uso de nuevas tecnologías cinematográficas como el technicolor y el cinemascope; repercutieron en gran medida en el desgaste del cine nacional. (García, 1998: 150-151). Pero aún había más. El mercado cinematográfico mexicano interno, resentía poco a poco los estragos de la crisis.

Bajo la dirección del Banco Cinematográfico, los créditos y financiamientos estatales para la producción de películas se redujeron hasta un 60% y se establecieron nuevas reglas con los mayores requisitos para otorgar los préstamos. De esta forma, mediante el plan Garduño se proponía fortalecer los vínculos de los productores con las distribuidoras dependientes del banco para limitar al sector de la exhibición. Con esta acción, el Gobierno Federal empezó a tener mayor participación dentro de la cinematografía nacional, intervención que ya había iniciado en 1949, cuando el Congreso de la Unión decretó la Ley de la Industria Cinematográfica, en un intento por regular al entonces monopolio cinematográfico. Para tal efecto, Miguel Alemán encomendaba a la Secretaría de Gobernación, el estudio y resolución de los problemas relativos al cine mediante la creación de la Dirección General de Cinematografía. (García, 1998: 184-185). Con ello, el gobierno alemánista iniciaba el proceso de burocratización del cine nacional.

La intervención del Estado en todas las áreas de la industria cinematográfica fue un factor determinante para acrecentar la crisis que ya envolvía a la sociedad cinematográfica. Por un lado, las empresas fueron contrayendo deudas y gastos irrecuperables, que no pudieron solventar hasta el grado de llegar a la quiebra. Por otro, los estudios cinematográficos cerraban sus puertas ante la falta de presupuestos que reactivaran la industria cinematográfica. Algunas productoras cinematográficas, apoyadas por el gobierno, invertían cada vez menos en la realización de películas y en su afán de ganar dinero, terminaron por abaratar los costos de producción de los filmes. A la gran aportación de estas empresas se le

denominó: “churro”, películas que por definición eran filmadas en poco tiempo, con bajos presupuestos y por lo general de mala calidad. (García, 1998: 151). El “churro” se convertiría desde entonces en el sello distintivo del cine nacional, sería su inseparable sombra y lo marcaría por siempre.

Con la realización de los “churros” cinematográficos, basados en fórmulas tradicionalistas de la época de oro, como lo eran los melodramas y las comedias rancheras; muchos productores nacionales de la vieja guardia optaron por repetir una y otra vez este tipo de películas con los mismos temas para revivir a la desgastada industria mexicana del séptimo arte.

“Una vez que pasa la guerra el público paulatinamente va dejando de ver cine mexicano. Claro, los productores se van dando cuenta de eso y van haciendo películas menos ambiciosas, cada vez más baratas y en lugar de contratar a un buen escritor para recuperar a ese público que se va alejando, contrataban a uno que le garantizaba que por lo menos iba a recuperar su inversión y esto fue avanzando, cuarentas, cincuentas, sesentas”. (De la Riva, 2000).

Sin embargo, ante la llegada de nuevas corrientes cinematográficas en el mundo como el neorrealismo italiano, el movimiento de la nueva ola francesa, el cine sueco y el tratamiento más audaz de temáticas con un sello más realista por parte de los Estados Unidos, quien al suprimir el código Hayes, eliminaba la censura de cualquier índole; la cinematografía nacional pronto se enfrentaría a situaciones cada vez más adversas, ante el inminente ocaso. (García, 1998: 210).

Por aquellos años, los jóvenes cineastas egresados de las escuelas de cine se enfrentaban a una problemática que hasta nuestros días se mantiene vigente:

“Tratar de hacer cine mexicano en nuestro país ha sido realmente un problema que se ha agravado con el paso de los años, es decir, tuvimos una industria, tuvimos una tradición, pero de pronto también hemos tenido como muchas tendencias a tratar de olvidarnos que vivimos en este país. Yo quise llegar a ser director porque quería hacer películas mexicanas de mi tiempo, de mi momento, pero me encontré con una generación de estudiantes que querían hacer cine a la europea, a la norteamericana, a la inglesa, a la francesa, entonces decía, bueno ¿Qué raro? ¿De qué país estamos hablando?. No es fácil, pero creo que el principal obstáculo que tenemos quienes queremos hacer cine mexicano, es justamente eso, querer hacer cine mexicano en nuestro país”. (De la Riva, 2000).

La búsqueda por renovar un cine que se encontraba sumergido en el agotamiento temático, carente de propuestas novedosas y atractivas, terminaría por concentrar en algunas manos el destino de la desgastada industria cinematográfica mexicana. Bajo la tutela del Plan Garduño, los directores de la vieja guardia se resistían a ceder los espacios de una industria que habían construido con el paso de los años y que consideraban como propia. Mientras tanto, el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC), aplicaba su política de “puertas cerradas” contra los nuevos talentos, impidiendo con ello, revivir con alternativas frescas al cine nacional.

Ante la desaparición de la amenaza que representaba perder la fuente de trabajo mediante la llegada de nuevos realizadores, la totalidad de la producción

cinematográfica quedó a cargo de los productores y directores de la “vieja guardia”. El cine mexicano se convertiría en ese momento en un negocio “familiar” que a corto plazo traería serias consecuencias a la ya de por sí estancada industria del cine. Al tomar las riendas del “negocio de la familia”, los herederos de las dinastías hegemónicas del cine nacional dejaron una vez más de invertir en la calidad de las películas y se vieron en la necesidad de incursionar en ámbitos de la industria que les eran ajenos. Así, muchos de ellos, no sólo se transformarían en directores o productores, sino que también se postrarían frente a la lente de la cámara para tomar un papel secundario dentro de la trama de la película que dirigían o bien, asumirían la tarea de un escritor para elaborar los guiones que más tarde se proyectarían en la pantalla grande.

La cadena que iniciaron los productores y los directores de la “vieja guardia” más que fortalecer a la industria cinematográfica la fue debilitando cada vez más, pero sobretodo, permitió que su mercado interno se fuera perdiendo ante la rápida expansión del cine norteamericano.

“Lo que ocasionó la crisis, que por un lado fue el avasallamiento del cine norteamericano, que ocurrió en todo el mundo, no sólo en México y por otro lado, la falta de visión de los productores para prepararse o para tratar de competir con los Estados Unidos. En lugar de hacer productos cada vez más ambiciosos, los productores nacionales, apoyados por el Estado, lo que hicieron fue abaratar sus películas”. (De la Riva, 2000).

Los últimos años de la década de los 50's serían sombríos para el cine nacional. Factores como la muerte de estrellas consagradas en el ámbito cinematográfico, el caso más sonado fue el accidente aéreo en el que perdió la vida el actor Pedro Infante en 1957 y la pérdida del mercado cubano a raíz de la revolución de 1958, evidenciaba la inestabilidad por la que atravesaba el séptimo arte mexicano. Entre 1957 y 1958, los Estudios Tepeyac, Clasa Films y Azteca, considerados los más importantes del país, cerrarían sus puertas para siempre por la poca demanda de películas nacionales. Sólo quedarían los Estudios Churubusco para la producción de películas elaboradas por el Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STPC ) y los Estudios San Ángel Inn. (García, 1998: 210).

La carencia de los recursos económicos para la realización de películas fue un eslabón más dentro de una cadena interminable de dificultades que continuaba arrastrando desde hace años la industria nacional. Si bien, la producción de las películas regulares producidas por el STPC a principios de los 50's era de un centenar de películas al año, para finales de la década había decaído en 90 películas anuales. (García, 1998: 211). La producción del STPC, nunca más volvería a alcanzar esta cifra y con el paso de los años la cantidad de películas elaboradas por el sindicato disminuiría aún más.

Para contrarrestar el descenso en la producción de películas, los productores utilizaron un nuevo recurso para reducir los costos y continuar con la elaboración de películas. Las “series” o largometrajes de argumento, surgirían como la innovación cinematográfica a finales de los 50's. Las “series” en realidad no eran otra cosa que la producción de episodios de media hora disfrazados de largometrajes, casi siempre realizados en condiciones rudimentarias y con menos

personal técnico que el exigido por el STPC. Destinadas en un principio para la televisión, las “series” fueron agrupadas en tres películas con duración de una hora y media cada una, para luego ser exhibidas como “rellenos” en salas de segunda categoría.

Con la participación del Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC), la producción de “series” aumentaría en pocos años de 3 películas en 1956 a 22 en 1960. A pesar de ser un cine irregular de manufactura barata, dirigido a un público de menores exigencias; las “series” continuarían produciéndose en trilogías y hasta en cuadrilogías de películas, violando el laudo presidencial de 1945, impuesto por ex presidente Manuel Ávila Camacho. El western *El jinete sin cabeza*, dirigida por Chano Ureta en 1956, con la actuación de Luís Aguilar en el papel estelar, aparecería en la historia del cine nacional como la primera “serie” producida de muchas otras que vendrían en los años posteriores. (García, 1998: 211).

La preferencia del público mexicano por el cine norteamericano a través de sus temáticas frescas y actuales, permitió que los productores nacionales trataran de renovar sus austeras temáticas melodramáticas con los modelos hollywoodenses. La inminente necesidad de recuperar parte del mercado interno perdido y sus inversiones, hizo posible que varios directores imitaran las temáticas de moda que presentaban las películas norteamericanas al adaptarlas a las condiciones de la sociedad mexicana.

A finales de los años 50's, las pantallas nacionales se verían plagadas de historias de jóvenes “rebeldes” con atuendos llamativos, cuyos comportamientos se manifestaban en contra de las reglas sociales y moralistas de la sociedad; pero sobretodo trataban de proyectar las diversas problemáticas que surgían durante la etapa de la adolescencia. Actores no tan jóvenes, como Luís Aguilar, Agustín Lara, Pedro Vargas y Julio Alemán, entre otros, representaban el sentir de una generación que daba rienda suelta a sus instintos liberales.

Eran los momentos de rebeldía y rock and roll. Con el paso de los años, el género rocanrolero se revitalizaría con la llegada de los cantantes de moda: Enrique Guzmán, César Costa, Angélica María y Alberto Vázquez, quienes con sus aventuras joviales incluirían los covers de canciones traducidas al español, baladas rosas y rítmicas que eran las favoritas del público juvenil.

Sin embargo, las películas de “moda” no serían los únicos filmes imitados en ese tiempo, posteriormente aparecerían las cintas de horror, un cine basado en las películas inglesas a colores del mismo género, producidas por la firma británica Hammer. Así, el actor Germán Robles escenificaría en la pantalla el estereotipo mexicano de uno de los más temidos seres de ultratumba: el Conde Drácula.

Las películas de terror tendrían su contra parte en el género de aventura que emergía como otra alternativa para los productores nacionales, quienes buscaban de alguna forma, acercarse al público que se alejaba de las salas cinematográficas. El legendario cine de luchadores dotaba al cine nacional de una faceta diferente y original, al incluir a héroes enmascarados que gozaban de cierta popularidad en la televisión. Luchadores como el Santo, Wolf Ruvinskis, Blue Demon y Mil Máscaras, trascenderían de la arena del ring a la pantalla grande

gracias a sus asiduos admiradores que abandonaban las butacas del pancraccio, para ocupar un lugar en las salas de cine. La propuesta de este tipo de películas fue bien recibida por un público poco exigente que provenía de los sectores populares de las grandes ciudades. Con el tiempo, el cine de luchadores se convertiría en un “clásico” del cine nacional.

Para entonces, el mercado filmico mexicano se encontraba inundado en su mayoría por películas de westerns y comedias. La producción de estos géneros se debía básicamente a que su realización era barata y no representaba grandes gastos económicos para las compañías productoras. Sin embargo, la constante reaparición de los actores Antonio Aguilar, Jesús Casanova y Luís Aguilar en los mismos roles de “héroes”, terminaron por desgastar las historias de este género. Aún así, la producción de westerns era significativa ya que se realizaban alrededor de 20 filmes al año. (García, 1998: 222).

Junto con los westerns, las cintas cómicas representaban casi la mitad de la producción total de películas mexicanas. La gran variedad de cómicos concentrados en este género, provocó que las temáticas escasearan y que las historias cada vez fueran menos divertidas para el público nacional. Así, Cantinflas con el humor que iba de la gracia subversiva a la humorada fácil continuaba con su esquema tradicional del “peladito”, un personaje de clase obrera con un lenguaje incoherente, irreverente y sorpresivo, que encarnaba varios oficios como el de abogado, doctor, policía o barrendero, para afrontar situaciones imposibles en las que salía airoso, aunque no siempre contaba con la suerte de un final feliz. (Cano, 2001: 2). Mientras que Tin Tan con sus dotes de pachuco, parodiaba temas clásicos del cine y de la literatura universal, al interpretar argumentos ingeniosos con recitados números musicales. Con un humor puro y espontáneo basado en chistes de comedia, Tin Tan dejaría de ser el Rey del Barrio para encarnar personajes fantásticos como Simbad el mareado, el Ceniciento y hasta Sansón, en un intento por romper el humor acartonado que lo caracterizó durante su carrera.

Algunos cómicos al igual que los luchadores tuvieron que incluir en sus películas elementos novedosos como la ciencia ficción y los bailes de moda, para mantenerse en el gusto del espectador. Por primera ocasión, aparecerían en las pantallas cinematográficas mexicanas platillos voladores surcando los cielos, armas desintegradoras y máquinas tecnológicas altamente sofisticadas con luces intermitentes, nunca antes vistas en el cine nacional.

A ritmo de cha cha chá, twist o rock and roll, Resortes mostraba sus mejores pasos de baile ante la admiración de bellas mujeres intergalácticas y chicas terrestres de clase acomodada. Por otro lado, Clavillazo, Piporro, Viruta y Capulina, se involucrarían en aventuras humorísticas en donde eran perseguidos por “terribles” monstruos mitológicos o bien, arriesgarían sus vidas al enfrentarse a seres extraterrestres en un intento por evitar invasiones alienígenas o para salvar a la humanidad de un inminente peligro.

Con el paso del tiempo, el cine producido en la década de los 50's permanecería en la memoria de los cinéfilos no sólo por los grandes actores y cómicos de la época, que atraían al público a las salas cinematográficas, sino también por la gran diversidad temática gracias a los géneros melodramáticos de luchadores, de

westerns, de aventura, de comicidad que surgieron en el cine nacional de aquellos años. Sin embargo, la pluralidad temática al igual que la producción cinematográfica, mostraban signos irremediables de una crisis que se acentuaba al no renovarse en esos aspectos y se expandía aún más dentro del cine nacional.

A principios de los años 60's, la industria del cine nacional contaba con una infraestructura técnica anticuada, se encontraba estancada a causa de líos burocráticos y sindicales ocasionados por el plan Garduño que concentraba la producción de películas en un grupo reducido de directores y se disponía de poco dinero para la realización de filmes ya que ante la devaluación del peso en 1954 (de 8.65 a 12.50 pesos por dólar), el costo promedio por película alcanzaba en 1960 la cantidad de entre 100 mil y 90 mil dólares (1 235.200 y 1 100 .000 pesos respectivamente) cuando cinco años antes era menor. La posibilidad de una reactivación era impensable sobretodo cuando se confrontaban dos circunstancias desfavorables: la saturación del mercado interno de producciones norteamericanas y el desinterés del público nacional. Con el acceso a la televisión y a producciones con mayor calidad, el público de la clase media mexicana terminó siendo seducido por el cine norteamericano y abandonó a su suerte al cine nacional. (García, 1998: 212).

“El público mexicano empezó a alejarse, la clase media empezó a alejarse del cine nacional al entrar esta forma de vida de que lo extranjero era lo mejor y cuando tenían toda una forma de vida de que lo extranjero era mejor, entonces hay que ver cine hollywoodense, hay que ver tal, fue una especie de movimiento social también muy de acuerdo con la época”. (García, 2000).

El abandono de los espectadores de la clase media sería un duro golpe para el cine nacional, ya que en realidad era el público que más acudía a las salas cinematográficas. De tal manera que “El cine mexicano se fue limitando a los sectores populares tanto de las ciudades como del sector rural, un público eminentemente popular que también, desafortunadamente, por su bajo poder adquisitivo se fue perdiendo”. (De la Riva, 2000).

La ausencia del público en las salas cinematográficas traería como consecuencia que el monopolio de la exhibición controlado por el norteamericano William Jenkins, decidiera vender las cadenas más importantes de exhibición del país, bajo el argumento de que el cine ya no era un negocio rentable. Las salas de la Operadora de Teatros de Manuel Espinosa Yglesias y la Cadena de Oro de Gabriel Alarcón, serían adquiridas por el Estado mexicano en 1960. (García, 1998: 211). La visión del ex presidente Alemán se convertiría por primera vez en una realidad: el financiamiento, la distribución y la exhibición, sectores esenciales de la industria cinematográfica mexicana, quedaban indefinidamente bajo el control estatal.

“Cuando se agudiza la crisis de la exhibición, obviamente los productores se van por el camino más sencillo que es el de las comedias picarescas, por clasificarlas de alguna manera. Entonces aquello que era una gama temática se pierde para irnos encasillando prácticamente en uno o dos géneros. Los otros en el transcurso de su desarrollo se van perdiendo porque no se renuevan. Los géneros se van anquilosando en sí mismos y de pronto llega un momento que la comedia

ranchera se agota, no hay como sustituirla y ese género se pierde irremediamente". (De la Riva, 2000).

La injerencia del Estado en los quehaceres de la industria cinematográfica causaría cierta desconfianza en los productores privados, quienes con una actitud renuente hacia el Estado, dejaron de mantener el nivel acostumbrado en la realización de películas. Las consecuencias en el descenso de la productividad filmica no tardarían en denotar las caóticas condiciones de la producción cinematográfica, pero sobretodo marcaría su inesperado derrumbe. El centenar de películas regulares anuales producidas en la década de los 50's, se convertiría en un sueño ilusorio para el cine nacional. A partir de 1960, solamente se realizarían 90 películas regulares; en 1961, 48 cintas; en 1962, 56 filmes; 41 en 1963; 66 cintas en 1964 y en 1965, 49 películas. (García, 1998: 234).

Ante la baja en la productividad cinematográfica y la crisis temática que envolvía a la cinematografía mexicana, algunas voces críticas decidieron romper con la antigua práctica de defender al cine nacional por el simple hecho de serlo, para hacer pública la urgente necesidad de renovar a la deteriorada industria cinematográfica de aquellos años.

Así publicaciones culturales y periodísticas como la Revista de la Universidad y el suplemento México en la cultura del diario Novedades, plantearon un cambio radical al hacer hincapié en la importancia del director como responsable básico o autor de las películas. A su vez, críticos de la talla de Jomi García Ascot, José de la Colina, Salvador Elizondo, Gabriel Ramírez, Carlos Monsiváis, Eduardo Elizondo y Emilio García Riera, crearon en 1961, el grupo Nuevo Cine con la firme intención de crear un foro para expresar las circunstancias desfavorables por la que atravesaba la cinematografía nacional. A esta organización se integraron directores de cine e intelectuales, entre ellos, Carlos Fuentes, Vicente Rojo, José Luís Cuevas, Luís Buñuel, Luís Alcoriza y Manuel Barbachano Ponce con lo que el grupo adquirió mayor fuerza dentro del ambiente filmico. (García, 1998: 235).

La Revista Nuevo Cine, editada por esta misma organización, se convertiría en el medio de expresión de la corriente crítica del cine nacional. Sin embargo, aunque sólo llegaron a publicarse siete números, la revista no solamente logró llamar la atención de propios y extraños, sino que también exaltó la antipatía y el rencor de los grupos interesados en defender un cine convencional de poca calidad, desgastado en sus fórmulas temáticas y sin grandes expectativas a futuro.

Junto a esas voces críticas, la Universidad Nacional Autónoma de México desempeñaría un papel significativo en los años 60's al convertirse en una vía alternativa para la cinematografía nacional. Mediante la creación de cineclubs, la UNAM se daba a la tarea de fomentar el cine de calidad, excluido de las salas cinematográficas de las grandes cadenas de exhibición al brindarle espacios para su difusión. Con la influencia de este movimiento, la UNAM crearía la primera escuela de cine en el país en 1963. Del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), dirigido por Manuel González Casanova, saldrían nuevos talentos de la cinematografía nacional: Jorge Fons, Marcela Fernández Violante, Jaime Humberto Hermosillo, Juan Guerrero, Alfredo Joskowicz, entre otros. (García, 1998: 235).

El surgimiento de una corriente de cine independiente en el país y la celebración anual desde 1958 de las Reseñas de los Festivales Cinematográficos con sede en Acapulco y la Ciudad de México, influyeron considerablemente dentro del clima renovador que alentaba el cine nacional al retomar los rumbos que había dejado de explorar. De esta manera, en 1965 se realizó el Primer Concurso de Cine Experimental de Largometraje convocado por la sección de técnicos y manuales del STPC. Cabe señalar que la iniciativa de crear un certamen de esta índole se debió primordialmente a las novedosas experiencias que había manifestado el cine independiente con la elaboración de la película *En el balcón vacío* (1961), de Jamí García Ascot, miembro activo de Nuevo Cine.

*La fórmula secreta*, un medimetro de 45 minutos basada en textos escritos por Juan Rulfo y realizada por el sonorenses Rubén Gámez, obtendría el primer lugar del concurso. Le seguirían en segundo lugar, *En este pueblo no hay ladrones*, dirigida por Alberto Isaac fundamentada en el cuento Aracataca (1928), escrito por Gabriel García Márquez y el tercer lugar correspondería a las cintas de medio y largometraje denominadas *Amor, amor, amor* de Manuel Barbachano Ponce. (García, 1998: 236).

El cine independiente no solamente mostraría una actitud crítica y radical frente al cine rutinario que dominaba al mercado nacional, sino que plantearía un esquema serio y renovador al restarle importancia al largo aprendizaje técnico del pasado, concebido como una medida sindical indispensable para la realización cinematográfica. De tal modo, el cine independiente renovaría el ambiente cinematográfico con nuevas propuestas creativas al incluir en sus filmes a los exponentes de la innovadora literatura latinoamericana de esos años, como lo eran los escritores Gabriel García Márquez, Juan Rulfo y Carlos Fuentes, entre otros.

En 1968, la corriente renovadora independiente del cine nacional reflejaría desde su propia óptica dos hechos que marcarían la realidad social de la vida mexicana: la celebración de los Juegos Olímpicos en México y la matanza de Tlatelolco, acto culminante de la represión del movimiento estudiantil del 68. Por un lado, Alberto Isaac sería el encargado de realizar la película oficial de los juegos denominada *Olimpiada en México*, una cinta que esquivaba los tintes demagógicos y triunfalistas del gobierno ante la exaltación de este evento y por el contrario, el documental *El Grito*, dirigido por Leobardo López, en el que se contaban las alternativas del movimiento estudiantil y de su represión. Aunque las dos visiones se contraponían una de la otra por sus diferencias temáticas, también había coincidencias y afinidades entre ellas, ya que ambas cintas proponían una labor crítica desde diversas posturas con alcances y propósitos distintos.

El cine independiente reflejaría en sus películas una calidad temática ausente en el cine mexicano convencional y aunque representaba una alternativa novedosa no fue suficiente para evitar que su público fuera seducido por los programas televisivos, tal fue el caso de las telenovelas, que adquirieron gran popularidad en los hogares mexicanos.

La consolidación de la televisión en los 60's, significaría el alejamiento entre el espectador cinematográfico y el cine independiente al dar paso a la formación de públicos con otros hábitos de diversión. Al convertirse la televisión en un medio masivo de gran trascendencia también contribuyó junto con otros factores que arrastraba el cine nacional al distanciamiento de su público. El cine independiente quedaría confinado a los espacios oscuros de las pequeñas salas de los cineclubs, pero sobretodo al olvido de aquellos que vislumbraron en él, el futuro del cine mexicano.

El cine de los años 60's no sería tan relevante como el cine producido una década atrás. Sin embargo, los subproductos realizados como las películas de luchadores, las comedias interpretadas por Mauricio Garcés, las desventuras del norteño Piporro y las vaciladas de los comediantes Viruta y Capulina; además, de las versiones cinematográficas de las telenovelas: *Chucho el roto*, *Gutiérritos*, *María Isabel* y *Rubí*, serían las cintas más comercializadas en esos años. Los cimientos de un "nuevo cine de autor" creado por el cine independiente dotarían al cine mexicano de una nueva fórmula de hacer cine que reflejaría sus alcances a principios de la siguiente década, mientras que el cine comercial continuaría cada vez más con sus estancadas aventuras fallidas.

# EL OTRO CINE

Al comenzar la década de los 70's, el cine nacional experimentó una transformación inusual dentro de su industria. Por vez primera, la reorganización de la desmoronada cinematografía mexicana no sería encabezada por productoras privadas, ni por los grandes productores de antaño. En esta ocasión, la alternancia correspondería al Gobierno Federal al mando del recién electo Presidente Luis Echeverría (1970 – 1976), quien se encargaría de realizar una profunda reforma filmica. La virtual estatización del cine mexicano cambiaría la forma y el contenido del quehacer cinematográfico. Sin embargo, a partir de entonces, cada gobierno en turno, en cada sexenio; se definiría la política a seguir en cuanto a qué tipo de cine debía de fomentarse y producirse.

La reestructuración de la cinematografía nacional planteada por el gobierno no sólo involucraría a los sectores ajenos al control estatal como lo era la producción y distribución de películas, sino también haría hincapié en aquellos rubros olvidados, considerados poco importantes, tales como la conservación del acervo filmico y la entrega de premios a lo más destacado de la cinematografía nacional.

Con ello, la participación del Estado se tornaría cada vez más evidente dentro de la industria, intervención que había iniciado en 1960 al adquirir la cadena de exhibición Operadora de Teatros (COTSA) y que se manifestaba con sus aportaciones financieras, alrededor de mil millones de pesos a través del Banco Nacional de Cinematografía, dirigido por Rodolfo Echeverría, con la firme intención de modernizar a la deslucida estructura técnica y administrativa con la que contaba el cine mexicano. (Maza, 1996c: 2).

Siguiendo con la política que encabezaba Luis Echeverría en el sentido de hacer un cambio radical en base a un Estado cada vez más fuerte y una iniciativa privada cada vez más acotada, el Banco Cinematográfico promovió una inversión de 2 a 3 millones de pesos para una película calificada mínimamente como ambiciosa. Desde un principio el gobierno no arriesgaría su dinero, sino el recaudado por los impuestos lo que traería como consecuencia un exceso en el financiamiento de las películas mexicanas. (García y Coria, 1997: 34-35). Enrique Krauze define la política inversionista del echeverrismo como:

“Si había dinero, había que gastarlo, y si no lo había, había que imprimirlo o pedirlo prestado. ¿Para qué otra cosa podría servir el crédito acumulado por el desarrollo estabilizador? Gastar era sinónimo de invertir, y ambas operaciones parecían buenas y productivas en sí mismas. Todos sus proyectos adquirirían proporciones inmensas”. (Krauze, 1997: 409).

Los primeros pasos fueron enfocados en la creación de nuevas productoras privadas apoyadas incondicionalmente por el Estado. Así surgieron las productoras Marco Polo, Marte, Alpha Centauri y Escorpión, las cuales a pesar de ser encabezadas por deudores del Estado e inversionistas ajenos a la industria,

pero interesados en obtener el apoyo oficial para otros negocios, se encargaron de la producción de películas.

En 1972, los Estudios Churubusco, propiedad estatal desde los años 60's, se convertiría en la casa productora del Estado a través de la cual se realizarían al menos 20 filmes para mantener la continuidad laboral de los sindicatos del cine. Años más tarde, los Estudios Churubusco cederían su labor a las firmas estatales Corporación Nacional Cinematográfica (CONACINE) y Corporación Nacional Cinematográfica y de los Trabajadores (CONACITE I y II), creadas en 1974 y 1975 respectivamente. (García, 1998: 279).

La decisión del gobierno de instituir sus propias empresas se fundamentó en el reciente éxito que las nuevas productoras privadas tuvieron en la exhibición de sus películas. De tal modo, filmes como *Los cachorros* de la productora Marco Polo, *Mecánica Nacional* de Escorpión, *El jardín de Tía Isabel* de Alpha Centauro, *Los meses y los días* de producción independiente e incluso, *El castillo de la pureza* realizada por el mismo Estado, se convertirían en el ejemplo a seguir para las nuevas producciones filmicas.

La cinta *Mecánica Nacional* (1971), dirigida por Luis Alcoriza, se erigiría como el éxito taquillero del sexenio echeverrista al mantenerse 39 semanas en las marquesinas cinematográficas y sólo sería superada por dos producciones extranjeras *La aventura de Poseidón* y *Les Valseuses*. Este filme haría una crítica social del mexicano bajo esquemas inimaginados que rompían con la clásica percepción de la clase media. (García y Coria, 1997: 31).

Cabe señalar que las cintas mencionadas, basaron sus argumentos en esta novedosa postura para retratar de forma satírica a los personajes convencionales de la clase media; razón por la que el público de ese mismo sector de la población se interesó nuevamente por el cine nacional y posteriormente, volvería a las salas cinematográficas.

De esta forma, el gobierno con el afán de hacer regresar a un público que no solía ver cine mexicano confinó sus películas a productores talentosos y capaces de alcanzar sus objetivos. Entre ellos, Arturo Ripstein, Felipe Cazals, Jaime Humberto Hermosillo, José Estrada, Jorge Fons, Juan Manuel Torres y Gonzalo Martínez. Algunos de ellos, con participación directa en la realización de cintas del Estado o bien, de manera indirecta, a través de los apoyos de las productoras estatales. Así, CONACINE sería la productora que se dedicaría a hacer las películas más caras del Estado, mientras que la empresa filmica CONACITE I estaría a cargo de las cintas realizadas por el Sindicato de los Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC) y CONACITE II, haría lo propio con el Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC), abarcando con ello casi la totalidad de la producción cinematográfica nacional. (García, 1998: 279).

Posteriormente, siguiendo con su política de reorganización, el Estado restituyó en 1972 la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas junto con la entrega del Ariel, premios cinematográficos suspendidos desde 1960. Un año antes, el Centro de Producción de Cortometraje ya funcionaba en la realización de varias películas con fines de apoyo a la política presidencial. Además, se inauguró

el recinto de la Cineteca Nacional en 1974 en donde se resguardaría el archivo filmico nacional y en 1975, se crearía el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC) con la firme intención de que surgieran nuevos talentos para el cine nacional. (Maza, 1996c: 2).

La estrategia estatal implementada de “hacer cine”, basada en la voluntad de apoyar a los nuevos directores para que crearan un cine autoral sin restricciones y sin línea política, definida por los criterios de poder, le harían recuperar al cine nacional por un instante su prestigio perdido. Sin embargo, la apertura de una política de calidad en las películas producidas y co-producidas por el Estado tales como *Canoa*, *El Apando*, *La otra virginidad*, *Tívoli*, *Chin chin el teporocho* y *Mecánica nacional*, no solamente sería un detonante taquillero al desplazar de las salas cinematográficas a los “churros” elaborados por el cine convencional; sino que se convertiría en un factor que causaría tensiones entre los nuevos directores apoyados por el Estado y la vieja guardia del cine nacional.

“Hubo una pugna porque ante esa crisis, los directores de la vieja guardia, los buenos y los malos, todos juntos... ante esa crisis que se iba agudizando y en la medida en que había contratos entre los sindicatos y los productores, cerraban las puertas también para que no ingresaran los nuevos realizadores que les quitarán el trabajo. También los directores tuvieron mucho que ver en esta falta de renovación del cine nacional, en este ciclo lógico que es que vayan entrando nuevas generaciones para hacer sus propuestas y tener una industria que se esté renovando constantemente. Los directores cerraban sus puertas para quedarse con la producción que cada vez era más pobre en todos los sentidos”. (De la Riva, 2000).

Por otro lado, los viejos productores de la iniciativa privada al ser relegados de la industria cinematográfica por la administración estatal, no les quedó de otra que continuar con los hábitos que venían conservando de tiempo atrás. La escasa inversión financiera en la producción de películas, el empobrecimiento temático y la repetición de los mismos esquemas narrativos en los guiones, desvirtuaron aún más la calidad de los filmes realizados por la iniciativa privada. A pesar de ello, las “voces” de la vieja guardia nunca dejaron de manifestarse en contra de la administración cinematográfica ejercida por el Estado y cada vez que la ocasión lo ameritaba, sus críticas descalificaban a las películas de los nuevos realizadores bajo el argumento de que “no hacían sonar las taquillas” o bien, recalcaban el excesivo e innecesario costo de los filmes producidos por el Estado. Aunque en los hechos, el surgimiento de un nivel de calidad en las películas, la proyección nacional e internacional del cine mexicano y el prestigio ganado en poco tiempo en los grandes centros filmicos del mundo, era irrefutable.

Bajo la exaltación del renacimiento cinematográfico por el que atravesaba la industria nacional, brotó una inesperada contradicción que hizo pensar que el fin del cine comercial, el de la iniciativa privada estaba cerca. La ilusión de un “nuevo cine” de corte estatal, cuya semejanza únicamente era comparable con las corrientes cinematográficas surgidas una década antes en el mundo; se había expandido en el ambiente filmico nacional a tal grado que muchos cineastas y críticos llegaron a afirmar que el cine mexicano vivía una segunda “época de oro” que llegaba para quedarse.

“Fue realmente la irrupción de toda una nueva generación y de una forma diferente de hacer cine. Yo creo que es el momento en que el cine mexicano se transforma, deja de ser una industria cada vez más chafa, porque esa es la palabra; para volverse un producto serio, profesional y con contenidos, pero ocurre que toda esa generación surgida de los 70's, que también gozando del optimismo sexenal se piensa que llega para quedarse, que el cine mexicano no volverá a ser el mismo”. (De la Riva, 2000).

A partir de ese momento, el Estado inicio una campaña de desprestigio en contra de los directores y productores de la “vieja guardia”, quienes a lo largo de 30 años habían llevado las riendas de la cinematografía nacional. De esta forma, se trataba de combatir al cine viejo, cuyos intereses individuales habían llevado a la industria cinematográfica a la crisis; pero sobretodo, el enemigo era el cine popular de pocas ambiciones, de luchadores enmascarados, de cómicos infantiles y de charros cantores orientados al público nacional de pocas exigencias.

Hacia finales del sexenio echeverrista un hecho marcaría la estatización formal de la cinematografía mexicana. Tras la denuncia realizada por trabajadores sindicalizados acerca de una huelga de productores privados decididos a dejar de realizar sus películas ante la carencia de espacios para promoverlas, el Presidente de la República decidió echar radicalmente de la industria a los productores de la iniciativa privada.

“A los responsables de la industria cinematográfica debemos pedirles todos: el Estado (la Presidencia de la República lo hace en este momento) y todos los sectores de trabajadores, que se unan y que sustituyan a los señores productores cinematográficos... Yo les indico, en este momento, al Sr. Director del Banco Cinematográfico, que vean el modo... de darles las gracias a los señores industriales del cine para que se dediquen a otra actividad”. (García y Coria, 1997: 42-43).

El proyecto renovador del cine mexicano utilizado en los primeros años de los 70's por el Estado, no sólo buscaba devolverle el lugar que ocupaba la industria filmica nacional dentro de la cinematografía mundial a través del prestigio de un cine crítico, social y político, sino que también se enfocó en recuperar al amplio público de la clase media ilustrada que había abandonado hace tiempo a la cinematografía mexicana.

Películas como *El castillo de la pureza* (1972) de Arturo Ripstein, *El rincón de las vírgenes* (1972) de Alberto Isaac, *La pasión según Berenice* (1975) de Jaime Humberto Hermosillo; *Canoa* (1975), *El apando* (1975), *Las Poquianchis* (1976) de Felipe Cazals, *Los albañiles* (1976) de Jorge Fons y *Actas de Marusia* (1975) de Miguel Littin, entre otras cintas, provocaron una respuesta en el público mexicano que se reflejó favorablemente en las entradas de las taquillas. (Maza, 1996c: 2).

Parte del regreso del espectador mexicano de clase media a las salas cinematográficas se debió principalmente al uso de temáticas sociales que tenían su fundamento en hechos reales, noticias difundidas en los medios de comunicación que se volvían escándalos nacionales. Por primera vez, el público cinematográfico observaba retratada en las grandes pantallas una realidad que

no le era ajena y que le concernía como sociedad. Los viejos clichés de la mitología del cine nacional tales como el del macho indomable, la madre abnegada, el padre autoritario, el sacerdote canonizable, los hijos sumisos y las pecadoras malqueridas, habían quedado en la historia de una época que no volvería.

Sin embargo, el cine gubernamental había destapado una caja de Pandora al otorgar a sus realizadores la libertad de crear historias con contenidos sociales y políticos, que servirían como escaparate de la política populista implementada por el gobierno en turno. Aunque la apertura cinematográfica incluía una nueva libertad de censura, la postura estatal en ese sentido consistía más en una labor de vigilancia y administrativa que en tratar de sancionar a las películas que se salieran de los lineamientos establecidos. Así el gobierno daba la pauta para que los directores aprovecharan la oportunidad de profundizar sus obras más allá de los temas sociales.

El cine de autor surgido bajo la dirección de Rodolfo Echeverría daría un ligero giro para dejar de satirizar a los personajes comunes de la clase media y enfocarse al mexicano de las clases desprotegidas, al que se despreciaba por estar en la escala social más baja de la sociedad. De esta manera, realizadores como Luis Alcoriza, Gustavo Alatriste, Servando González y José Estrada, entre otros, ubicarían sus obras dentro de la denuncia social y política, en donde las lamentaciones del mexicano que subsistía apenas con lo mínimo y su imposibilidad de salir del hoyo de la pobreza en el que estaba sumergido encontraban su máxima expresión. (García y Coria, 1997: 30).

*El elegido* de Servando González, *En la cuerda del hambre* de Gustavo Alatriste, *Renuncia por motivos de salud* de Baledón, *Cayó de la gloria el Diablo* y *Los indolentes* de José Estrada y *México ra, ra, ra* de Alatriste, por mencionar algunas películas de este tipo, se encargarían de exponer la cultura popular de las clases bajas en la cinematografía nacional. (García y Coria, 1997: 31).

Otros directores en su afán de ser reconocidos rápidamente dentro del ambiente filmico nacional se dedicaron a fomentar la comedia devaluatoria cuyos rasgos esenciales mostraban el lenguaje “altisonante” a base de albures y groserías típicas de las “supuestas” clases bajas de la sociedad mexicana. *Picardía mexicana* (1977) de Abel Salazar fue la primera de muchas cintas que enardecieron el culto a la embriaguez y el sentido machista sin complejos del mexicano. Este género cinematográfico continuaría realizándose al final del sexenio echeverrista y en la siguiente década dominaría en su totalidad el mercado filmico nacional.

Si bien el uso de palabras altisonantes dentro de la cinematografía mexicana había emergido años antes en el cine de prestigio fomentado por el Estado como era el caso de las cintas *Mecánica Nacional* (1971, Luis Alcoriza) y *Los Albañiles* (1976, Jorge Fons), con el tiempo se convertirían en un elemento indispensable de las películas mexicanas. La imagen de la abuelita del cine nacional, Sara García, en *Mecánica Nacional* exclamando: ¡Qué se chingue la abuela! representaría el momento cumbre del reciente lenguaje utilizado en el cine nacional. La mentada de madre, las interpretaciones de “la chingada” y el modo cantadito de hablar, serían vistas de forma natural dentro de la cinematografía

nacional a pesar de que para quienes se oponían al proyecto echeverrista, el uso mal instrumentado de groserías era inaudito. (García y Coria, 1997: 38-39).

Por otro lado, el momento de apertura por el que atravesaba el cine mexicano fue aprovechado por los productores de la iniciativa privada, quienes con un poco de cautela introdujeron la violencia visual y sexual en las cintas mexicanas. De esta forma, viejos realizadores como Rene Cardona y Rogelio A. González se dieron a la tarea de producir varias cintas con esta carga temática. Entre ellas, *Supervivientes de los Andes* (Cardona, 1975), *El valle de los miserables* (Cardona, 1974), *El hombre desnudo* (González, 1973) y *La india* (González, 1974). Mientras que por el cine de autor, Felipe Cazals exponía la violencia política y carcelaria en dos cintas con gran éxito *Canoa* (1975) y *El apando* (1975), pero la consagración de su línea cinematográfica llegaría con su versión lenónica de *Las poquianchis* (1976), filme en la que la violencia prostibularia descubría su realidad a través de la nota roja. (García y Coria, 1997: 39).

Para 1975, el experimento cinematográfico gubernamental había transformado radicalmente a la industria filmica nacional, tan era así que en aquel entonces ya se hablaba de una virtual expropiación del cine mexicano, un hecho sin precedentes en un país no socialista como era el caso de México. Sin embargo, existía una contradicción en el plan de reestructuración cinematográfico implementado por Rodolfo Echeverría que sería empleado por los productores de la iniciativa privada. Si bien el cine estatal pretendía el regreso a las salas cinematográficas del público culto de clase media a través del prestigio de un cine crítico, audaz y pensante, nunca se imaginó que el “boom” fuera tan sólo una atracción ocasional por parte de este sector de la sociedad influenciado más por el producto extranjero que por su propio cine:

“En este conflicto hay un tercer aspecto que siempre ha estado presente y ha sido determinante para el desarrollo, la declinación del cine mexicano sobretodo como industria que es el cine norteamericano. Mientras que en México había una disputa entre si habría que producir el cine que alentaba el Estado o el cine comercial de divertimento que producía la iniciativa privada, esta maquinaria del cine hollywoodense se iba apoderando de los mercados de América Latina y de nuestro propio mercado, determinado el gusto del espectador mexicano, que cansado de ver lo mismo o cansado de ver películas quizás un poco pretenciosas o intelectuales, que eran las que alentaba el Estado, optó por ver cine norteamericano”. (Valdez, 2000).

A su vez, el cine comercial, sector en crisis que se negaba a morir del todo, renuente a ceder su sitio al cine de autor y que sin duda, mantenía un enorme resentimiento por los alcances obtenidos por el cine estatal, explotaría a su favor el momento de la apertura cinematográfica que tanto alardeaba la administración echeverrista para abrir un abanico de opciones temáticas dirigidas al público popular de clase baja, ignorado por las narrativas intelectuales de las películas estatales. De tal manera, el cine comercial mantendría su política filmica al continuar abaratando las producciones con escasas ambiciones artísticas y económicas, pero en esta ocasión incluiría como elementos esenciales en sus cintas a las ya atractivas “palabrotas”, los desnudos y a varios actores, cuya popularidad en la televisión, podrían garantizar la recuperación de las inversiones realizadas por los productores privados.

*Bellas de noche* de Miguel M. Delgado (1974) marcaría el inicio del cine de ficheras dentro de la cinematografía nacional. A través de la tolerancia ejercida por el Estado, el cine de ficheras llegaría hasta donde sus desnudos y su lenguaje altisonante se lo permitieran. El único límite que existía estaba constituido por la sexualidad explícita y por los asuntos políticos clasificados como delicados. El cine de ficheras sería la opción anhelada por los productores privados para mantener el ritmo de su producción cinematográfica y pronto se convertiría en un género rentable por largo tiempo y cuyo éxito traería consigo beneficios económicos a los productores privados.

Poco a poco las cintas de ficheras fueron inundando el mercado filmico nacional durante el sexenio de Luís Echeverría. Entre algunas de las más conocidas se encontraban: *Las ficheras/Bellas de noche II* (Miguel M. Delgado, 1976), *Las cariñosas* (1978) y *Las muñecas de media noche* (1978), bajo la producción de Rafael Portillo. Ante el éxito generado en las taquillas por estas cintas, el Estado decidió incursionar en este género a través de las cintas *La vida fácil de una mujer fácil* de José María Unsaín en 1977 y *Oye Salomé* dirigida por Miguel M. Delgado y producida por CONACINE en 1978. (García y Coria, 1997: 50-51).

Cabe mencionar que el cine producido en los 70's carecía de un sistema de estrellas que atrajera la atención del público hacia las salas cinematográficas. La falta de capacidad para generar estrellas que movieran multitudes como era el caso de Pedro Infante, Dolores del Río, María Félix, Pedro Armendáriz y la nula identificación del espectador con los nuevos actores, dejaría un hueco difícil de llenar y sólo quedaría registrado el impacto de las luminarias de la época de oro en la memoria del público. La falta de grandes estrellas en la cinematografía nacional se uniría a la larga cadena de circunstancias que alejaron al público del cine nacional.

Aún así, surgieron actrices y actores de gran calidad actoral, sobretodo en las cintas producidas por el Estado, que hasta la fecha se han mantenido con un prestigio innegable dentro del ámbito filmico nacional e internacional. Tal es el caso de Diana Bracho, María Rojo, Helena Rojo, Maritza Olivares, Tina Romero y Leticia Perdigón. Mientras que Héctor Bonilla, Salvador Sánchez, Gonzalo Vega, Enrique Lucero y Ernesto Gómez Cruz fueron los actores que más sobresalieron del medio filmico.

Por el contrario, el cine comercial vio en los actores y actrices de la televisión a los personajes idóneos para sus películas. Así aparecerían en la pantalla grande las figuras de Sasha Montenegro, Carmen Salinas, Jorge Rivero, Lalo "El Mimo", Héctor Suárez, Héctor Lechuga, Alejandro Suárez y Fernando Allende. También incursionarían en el medio cantantes de gran arraigo entre el público como Vicente Fernández, José José, Juan Gabriel y Cornelio Reyna, quienes dejarían una huella difícilmente de borrar en la memoria del espectador mexicano y del cine nacional.

El "nuevo cine" producido por el Estado encontraría la justificación de sus despilfarros económicos en la contundencia de sus cifras en la realización de películas mexicanas:

<b><i>Películas Producidas</i></b>	<b><i>1971</i></b>	<b><i>1972</i></b>	<b><i>1973</i></b>	<b><i>1974</i></b>	<b><i>1975</i></b>	<b><i>1976</i></b>
Productores Privados	73	67	49	41	33	20
Estado	5	16	16	20	23	36
Independientes	5	7	6	6	4	5
<b><i>Totales</i></b>	<b><i>88</i></b>	<b><i>90</i></b>	<b><i>71</i></b>	<b><i>67</i></b>	<b><i>60</i></b>	<b><i>61</i></b>

Fuente: (García, 1997: 278)

Los logros alcanzados por el nuevo cine mexicano en el sexenio echeverrista sentarían la base de un cine de calidad que sería recordado por sus temáticas sociales y políticas. El cine de autor surgido del Estado confirmaría que la calidad de las películas no se encontraba distante de su lado comercial y que el espectador era capaz de ver cine nacional siempre y cuando, los directores reflejaran su propia realidad. La apertura de la censura a una nueva forma de hacer cine dotó a la industria de nuevos elementos creativos mientras que las expectativas planteadas al inicio del sexenio se superaban más allá de lo que se había imaginado.

La esperanza de un cine estatal de calidad visual y narrativa con prestigio a nivel nacional e internacional llegaba para quedarse. La idea era concebida como un hecho permanente y se pensaba que el cine mexicano no volvería atrás, al pasado de una cinematografía en constante crisis. Sin embargo, el tiempo se encargaría de decir lo contrario y le daría una oportunidad más al cine comercial, a la iniciativa privada. El viento negro que se aproximaba no sería nada favorable para la industria cinematográfica nacional.

# EL CELULOIDE DE LOS 80'S

Con la llegada al poder del Presidente José López Portillo (1976 – 1982), todo parecía indicar que la política cinematográfica implementada por el Estado en el sexenio anterior, tendría la continuidad necesaria para lograr avances significativos en materia filmica durante los próximos años. Sin embargo, poco a poco surgirían hechos contradictorios que harían virar al timón de la industria cinematografía mexicana hacia mareas peligrosas.

Al asumir la Presidencia de la República, José López Portillo se enfrentaba a un país envuelto en una situación económica, política y socialmente difícil, al borde prácticamente de la crisis. La herencia que el régimen echeverrista había dejado incluiría una moneda devaluada (el peso se desplomaría al final del sexenio de 12.50 a casi 25 pesos el dólar), un resentimiento por parte de la iniciativa privada hacia el gobierno, conflictos sociales, una clase media y baja asediadas por la inflación y el desempleo, pero sobretodo una deuda externa que había pasado de 8 a casi 26 mil millones de dólares. (Krauze, 1997: 413).

La industria cinematográfica mexicana por su parte se encontraba sumergida en un conflicto de intereses entre los directores que había apoyado el Estado en el sexenio pasado y los productores de la iniciativa privada. Bajo la idea de colocar a un funcionario de su entera confianza como lo había hecho su antecesor, el Presidente José López Portillo nombró a su hermana Margarita López Portillo como Directora de Radio, Televisión y Cinematografía (RTC), dependencia emanada de la Secretaría de Gobernación que se encargaría de canalizar la política del régimen en los medios masivos de comunicación. De esta forma, la nueva política cinematográfica sería dirigida desde las oficinas de RTC, por lo que el Banco de Cinematografía, encabezado por Hiram García Borja, y la estructura estatal filmica acatarían sin oposición alguna las directrices definidas por este organismo gubernamental.

La gestión de Margarita López Portillo se convertiría en una verdadera pesadilla para la comunidad cinematográfica. La hermana del presidente, novelista por naturaleza, se haría acompañar en su administración de funcionarios que poco o nada sabían de la industria cinematográfica nacional o más bien, poseían una idea inculta del séptimo arte mexicano. Ante la poca perspicacia e indiferencia de sus colaboradores, la directora de RTC dio por calificar a los nuevos realizadores mexicanos, que seis años atrás habían logrado importantes éxitos para el cine nacional, de incompetentes. Algo insólito en el ambiente cinematográfico. (García, 1998: 304-305).

En una visita realizada a la sección de técnicos y manuales del STPC en enero de 1977, Margarita López Portillo marcaría los lineamientos de la política que su administración llevaría acabo. La idea de un “respeto absoluto a la libertad de expresión en el cine y luchar porque a través de éste se logre el acercamiento familiar en nuestro medio”, serían sus primeros propósitos. A pesar de ello, también daba la pauta para iniciar una intensa campaña contra los realizadores

del sexenio anterior al confirmar su “total repudio contra el cine vulgar cuyo contenido pueda lesionar las costumbres y la moral de nuestro pueblo”. (García y Coria, 1997: 46 -47).

Algunas revistas políticas, que mantenían su postura crítica contra el cine producido en el período echeverrista, aprovecharon el momento para tachar al cine de los nuevos realizadores de pornográfico, violento, dispendioso y de tintes izquierdistas. Por supuesto, muchos de esos artículos pagados provenían de los productores de la vieja guardia, quienes a lo largo de seis años habían sido satanizados y exiliados de su propia industria filmica, pero que verían con buenos ojos el cambio sexenal. (García y Coria, 1997: 46).

Muchos de los cineastas que habían iniciado su carrera en el sexenio anterior no sólo verían truncadas sus trayectorias ante la falta de financiamientos y apoyos por parte del Estado, sino que también se enfrentarían a grandes obstáculos que impedían que muchas de sus películas estatales llegaran a las salas cinematográficas. De tal manera que muchas cintas terminaron siendo enlatadas tras la puerta de un cuarto oscuro o bien censuradas; mientras que otras, en el mejor de los casos, eran estrenadas de forma desairada, provocando con ello, su inevitable fracaso. Aún así, pese al boicot estatal, algunas películas estatales alcanzaron grandes éxitos en las taquillas tales como *El lugar sin límites* y *Cadena perpetua* de Arturo Ripstein, al igual que *Amor Libre* de Jaime Humberto Hermosillo; *Las poquianchis* y el reestreno del *El apando* de Felipe Cazals. (García, 1998: 305).

Marcados los objetivos de su administración, Margarita López Portillo trató de crear una nueva época de oro en el cine nacional bajo el argumento de un cine familiar, que lograra atraer la atención del público hacia las salas cinematográficas. Para conseguirlo necesitaba la ayuda de los viejos directores de antaño:

“En este sexenio Lópezportillista, también se vuelve a llamar a aquellos productores, a los viejos productores, para que vuelvan a hacer cine nacional, cine familiar, para que recupere al público que ya se había perdido; los productores privados encuentran una industria cada vez más paupérrima y sin apoyos oficiales, empiezan a producir sus propias películas, que en efecto son las películas de cómicos picarescos, de ficheras, de narcos”. (De la Riva, 2000).

Con el regreso de los productores de la vieja guardia al plano cinematográfico, junto a ellos, también retornarían los añejos vicios de una industria filmica barata que apenas había podido sobrevivir en el régimen anterior. Los productores de la iniciativa privada alcanzarían en estos años un notable aumento en la producción de películas hechas bajo su propia supervisión, más de 50 películas anuales en promedio; aunque para muchos, los propósitos gubernamentales de un cine familiar se alejaban cada vez más. (García, 1998: 304).

Cabe señalar que durante la gestión de Rodolfo Echeverría como Director del Banco Nacional de Cinematografía no se afectaron los intereses privados de la exhibición y la distribución de las películas mexicanas, debido a que únicamente se estatizó al rubro de la producción del cine. Así, estos sectores se fortalecieron

de tal manera que cuando se descongelaron los precios de entrada en los cines y se eliminaron las entradas de segundas y terceras corridas para ser convertidas en salas de estreno; los productores privados aumentaron sus ingresos notablemente los cuales pasaron de 164 millones de pesos en 1971 a 360 millones de pesos en 1976. (García, 1997: 304). Estas cifras permitieron que sin arriesgar dinero y produciendo películas de bajo costo, la producción mayoritaria de filmes volviera a la iniciativa durante los años 80's.

Por otro lado, en su afán de dignificar al cine nacional, Margarita López Portillo puso en entredicho la capacidad de los directores mexicanos para realizar cine al hacer una extensa invitación a directores extranjeros para que filmaran en territorio nacional con el apoyo estatal. Este suceso removió el tenso ambiente filmico:

“En el sexenio de Margarita López Portillo, como ese cine anterior no le gustaba a los políticos en turno que era popular y crítico. Se piensa que si ese cine no me gusta como funcionario, pues hagamos cine bueno y quiénes hacen cine bueno. Pues los extranjeros... Es una falta de visión en todos los sentidos pensar que los mexicanos no tenemos la capacidad para hacer cine realmente digno, como ya se había demostrado y se llega al grado de importar a directores para que nos hagan nuestras películas”. (De la Riva, 2000)

Los resultados de esta acción gubernamental fueron una vez más desfavorables para el cine nacional, como se puede apreciar en el siguiente cuadro:

<b>Películas Producidas</b>	<b>1977</b>	<b>1978</b>	<b>1979</b>	<b>1980</b>	<b>1981</b>	<b>1982</b>
Por productores privados	35	50	64	88	74	57
Por el Estado	45	28	15	5	7	7
Independientes	10	18	26	14	16	23
Totales	90	96	105	107	97	87

Fuente: (García, 1997: 304)

Las películas realizadas por los cineastas extranjeros eran demasiado costosas y sus aportaciones no contribuían al mejoramiento de la industria cinematográfica mexicana. Al contrario, el cine producido por quienes se creía que tenían la capacidad para hacerlo, no era ni el reflejo del cine comercial, ni un cine culturalmente valioso, ni un cine artístico; era un cine totalmente nulo, cada vez más caro, que impedía que se aplicaran recursos económicos a otras producciones quizás con mayores expectativas.

Sin embargo, las contradicciones estatales y los derroches económicos no terminarían ahí. A partir de ese momento el Estado dejaría de apoyar decididamente al cine nacional porque consideraba que ya no era rentable debido a que se invertía demasiado dinero a las producciones y económicamente se recuperaba poco. De esta forma, en septiembre de 1977 la productora estatal CONACITE I cerraría sus puertas a la producción cinematográfica. Un año más tarde el gobierno anunciaría sus intenciones de liquidar también al Banco Nacional Cinematográfico. Aunque de manera legal no lo consiguió, este organismo dejó de ser la fuente crediticia de muchos productores privados, pero

sobretudo del cine nacional. La búsqueda de financiamientos para la producción filmica obligó a los productores de la iniciativa privada a utilizar el recurso de los “anticipos por exhibición” para la elaboración de películas, lo que de alguna manera favoreció al cine pirata y a las producciones baratas con baja calidad. (García, 1998: 305).

“Los productores en lugar de sentar las bases de una industria a futuro la fueron perdiendo entre las manos, obviamente no fueron dejando de perder dinero, aquellos capitales que habían ganado no los reinvirtieron, buscaron nuevos inversionistas para nuevas películas sobretudo aquel capital que habían hecho no lo reinvirtieron para preparar, para tener una plataforma a futuro”. (De la Riva, 2000).

Un golpe más recibiría la desconcertada industria cinematográfica por parte del Estado al anunciar éste la reducción de los presupuestos para la producción de películas. Así, ninguna película producida por el gobierno debía exceder un presupuesto de 6 millones de pesos y por si fuera poco, la producción se reducía también de 46 a 25 películas al año. El presupuesto oficial asignado al cine nacional desaparecería inexplicablemente entre los pagos de una deuda externa que se acrecentaba aún más. Pero eso no era todo, la cinematografía mexicana se enfrentaría con dos hechos lamentables durante este sexenio. (García y Coria, 1997: 46-47).

En 1979, saldría a la luz pública una acusación realizada por la RTC por un supuesto fraude de 4,500 millones de pesos en el que estaban implicados varios funcionarios cinematográficos. Aunque el fraude no se probó, nada impidió que los inculpados pasaran a la sombra de la fría cárcel. (García, 1998: 306).

Tres años después, el 24 de marzo de 1982, un descuido provocaría un incendio que arrasaría con el entonces edificio de la Dirección de Cinematografía y la Cineteca Nacional, ubicados en los Estudios Churubusco. Las pérdidas fueron incalculables, muchos documentos quedarían hechos cenizas entre las llamas al igual que cientos de películas de todos los tiempos, se perderían para siempre. La pérdida de nuestro pasado filmico no sólo fue un duro golpe para el cine nacional, sino también para nuestra cultura, una cultura que observaba como la industria cinematográfica mexicana se alejaba de sus valores y tradiciones para plasmar sus excesos de “moda” en la pantalla grande. (García y Coria, 1997: 56-57).

El cine mexicano, que años antes había abierto sus puertas al cine de las ficheras, encontraría en esta década el modo y el momento adecuado para explotar a gran escala ese cine que solamente era una puesta al día del cine de rumberas y de cómicos. Las ficheras sería por excelencia el género cinematográfico más explotado, ya que se basaba en la comedia picaresca (sexí – comedia), en que el gusto por el sexo, los desnudos a la primera provocación, la vulgaridad verbal y visual, los dobles sentidos, los chistes y las referencias obscenas predominaban en la pantalla grande. Así, actrices como Sasha Montenegro, Isela Vega, Lyn May, Angélica Chaín, entre otras, se convertirían en las reinas del desnudo y de las fantasías sexuales de miles de espectadores que asistían a las salas. Por si fuera poco, estos filmes reunían a un grupo selecto de cómicos que se les daba por hablar bien el léxico a su manera, incluyendo los

albures, el doble sentido, las mentadas de madre y los chistes fáciles, Alberto Rojas “*El caballo*”, Héctor Suárez, Manuel Flaco Ibáñez, Rafael Inclán, Luis de Alba y la eterna “*Corcholata*” Carmen Salinas, harían de las suyas para el agrado del público.

De esta forma, dada la naturaleza del género, las marquesinas de los cines anunciaban los títulos de las películas con notoriedad simplista. Entre esos filmes se encontraban: *Picardía Mexicana* (1977, Abel Salazar), *El rey del talón* (1980, Javier Durán), *Las golfas del talón* (1980, Jaime Fernández), *La pulquería* (1980, Víctor Manuel Castro), *Escuela del placer* (1981, René Cardona Jr.), *La golfa del barrio* (1981, Rubén Galindo), *Los mexicanos calientes* (1981, Gilberto Martínez Solares), *Las fabulosas del reventón* (1981, Fernando Durán) y *Los pelados* (1981, Pedro Galindo III), entre las miles que se realizaron. (García, 1998: 306-307).

El cine producido por los directores privados alcanzaría un notable auge a principios de los años 80's. La producción de películas de ficheras, prostitutas, groserías, ambientes de cabaret, situaciones de barrios bajos y de albures, se convertirían en la fórmula perfecta más redituable para los bolsillos de los directores privados. Otra vez encontrada la mina de oro, la industria privada continuaría con la elaboración de un cine pornográfico y populachero hasta agotar todas las temáticas posibles.

“Por lo que se refiere a la producción de la iniciativa privada, ya que desde los setenta era de llamar la atención, el empobrecimiento temático de las películas, de reiterar los mismos guiones con las mismas fórmulas, con los esquemas narrativos aunado a un empobrecimiento de la producción, es decir, los productores cada vez invertían menos dinero para sacar más y esto deterioró, desvirtuó la calidad de las películas producidas por la iniciativa privada”. (De la Riva, 2000).

“El público popular sí iba a ver las películas de ficheras, ganaban un montón de lana por eso las hacían, si fracasaba no hubieran habido tantas. Se hicieron millones de películas de ficheras, de albures, de mecánicos, de todo eso, porque había público que lo veía. Era el cine que se veía, por eso había industria en la década de los ochentas. Se producían más películas que ahora, lo que pasa es que el 99% eran películas producidas con muy poca inversión, películas de muy rápida recuperación, películas muy pobres estéticamente hablando”. (García, 2000).

Ese “boom” en la producción de películas a manos de los productores privados alcanzaría cifras inmejorables para el cine nacional que no se observaban desde la década de los 50's. Aunque el promedio de películas se mantenía entre 88 y 74 largometrajes durante el sexenio, no sería suficiente para detener la avalancha que se aproximaba. (García, 1998: 304). Poco a poco, las temáticas usadas por los productores fueron escaseando para repetir una y otra vez la misma historia en la pantalla grande y ante la mala calidad de los filmes producidos, la industria cinematográfica mexicana terminó por deteriorarse al grado de que perdió los mercados extranjeros de Latinoamérica y de España, pero sobretodo, el mercado fronterizo e hispano parlante de Estados Unidos, que representaban cerca del 75% de los ingresos del cine nacional. (García, 1998: 305).

“Lo que le dio el tiro de gracia, fue lo malo que se volvió, es decir, se volvió una especie de círculo vicioso en el cual cada vez se invertía menos y el producto era cada vez más deslucido. Entraron a esta especie de espiral mercantil, en ahorrar cada vez más hasta que dijeron lo más barato es hacer videohomes, acabaron haciendo videohomes dejando al cine y por otro lado, el público ya se había cansado de tantas películas. Si se agotó ese mercado”. (García, 2000).

El agotamiento de los esquemas temáticos y la falta de historias con estructuras melodramáticas en el cine nacional provocó que la producción de películas mexicanas del género de ficheras descendiera notablemente en 1982 y ante la tardía e inesperada aparición de la censura, que años antes había consentido todo tipo de historias obscenas; los productores privados optaron por trasladar los relatos del cabaret al arrabal y a las vecindades empobrecidas.

El cine “familiar” propuesto en el sexenio de López Portillo sería solamente una utopía que se degradaría a un más con los largometrajes de barrios y vecindades en donde la pobreza, la promiscuidad, los compadrazgos aunados al chiste barato y a las tonterías cómicas, alcanzarían un tono más moderado, posiblemente ante la cercanía del cambio sexenal. La única muestra de un cine “para toda la familia”, lo daría Televisión, filial de Televisa, al exhibir la película “*El Chanfle*” (1978), una comedia futbolística protagonizada por el cómico Roberto Gómez Bolaños *Chespirito*. Dirigida por Enrique Segoviano, se convertiría en el éxito taquillero del sexenio. Su secuela “*El Chanfle II*”, (1981) haría válido el dicho de que “las segundas partes nunca fueron mejores” y con ello, el tema del “cine familiar” quedaría guardado en el arcón del olvido. (García, 1998: 305).

Aún así, la industria privada del cine encontraría en el género conocido como “cabrito western”, una alternativa a seguir a lo largo de la década de los ochentas para la producción de películas. El cine producido en la frontera, cercano al vecino país del norte, abarcaría situaciones que mostraban a diario los periódicos, tales como el contrabando de mercancías, el cruce de ilegales mexicanos y por supuesto, el tráfico de drogas. (Maza, 1996c: 4).

Este género no sólo se convirtió en una novedad sino también en una manifestación cultural que ubicaba realidades cotidianas en las ciudades fronterizas. Las historias narradas en los “corridos nortños” serían escenificadas en la pantalla grande y aunque contaban con poca calidad cinematográfica, lograrían que el público fronterizo se identificara con ellas, al igual que llenarían los sitios donde se exhibían. *Contrabando y traición* de Arturo Núñez (1976), *Pistoleros famosos* de José Loza Martínez (1980) y *El traficante* de José Luis Urquieta (1983), se ubicarían entre los filmes más sobresalientes de este género cinematográfico.

Por otro lado, el cine de calidad producido por el Estado fue desapareciendo esporádicamente de las salas cinematográficas, mientras que los nuevos realizadores surgidos en el sexenio anterior, se rascaban literalmente con sus propias uñas para sobrevivir. Así, algunos de ellos tuvieron que aceptar “encargos” cinematográficos que no iban ni con su formación cinematográfica, ni con sus ideales, para continuar con sus carreras. Otros directores, buscaron en la iniciativa privada el financiamiento para sus filmes y los que contaron con

menos suerte acudieron a las cooperativas, universidades y partidos políticos, para solventar sus proyectos. De los escasos intentos de un cine de calidad producido por el Estado, se salvaría *El año de la peste* y *Bajo la metralla*, de Felipe Cazals; *El lugar sin límites* y *Cadena perpetua*, de Arturo Ripstein; *Naufragio*, *Las apariencias engañan*, *Amor libre*, *María de mi corazón* y *Confidencias*, de Jaime Humberto Hermosillo; *Así es Vietnam*, de Jorge Fons; *Los indolentes* y *¡Pum!*, de José Estrada, entre otros. (Sánchez, 1989: 148).

Con el cambio de poder, el presidente Miguel de la Madrid Hurtado (1982 – 1988), heredaría un país con una deuda externa que pasó de 26,000 a 80,000 millones de dólares y una moneda devaluada que caía de 22 a 70 pesos por dólar. (Krauze, 1997: 428).

Con el lema “renovación moral”, utilizada en su campaña electoral, se pensaba que el nuevo gobernante podría generar un “impulso renovador” a la ya de por sí deteriorada industria cinematográfica mexicana. Sin embargo, la profunda crisis económica y social por la que atravesaba el país, el aumento de la deuda externa y las tragedias acontecidas en el sexenio, como la explosión de San Juan Ixhuatepec en 1984 y el terremoto de la Ciudad de México en 1985; marcarían una política económica de austeridad sin excepción alguna. En ese sentido, el Estado mexicano se olvidaría por completo del cine, una industria a la que le invertía poco y cuya situación en tiempos de crisis, no era tan relevante para el gobierno en turno.

En 1983, fue fundado por decreto presidencial el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE). Con la designación del cineasta Alberto Isaac como su director, se abría la posibilidad de que este organismo gubernamental cumpliera con su función de alentar el “buen cine” producido total o parcialmente por el Estado, ante la indiferencia de la iniciativa privada de crear un cine de calidad. Pero, para la burocracia mexicana esta institución no debía gozar de cierta autonomía, por lo que fue subordinada a la Dirección de Radio, Televisión y Cinematografía (RTC), dependencia de la Secretaría de Gobernación, para cumplir solamente con “funciones operativas”. (Maza, 1996c: 4). El duro golpe propinado al ámbito cinematográfico dejaba ver la incongruencia en las políticas cinematográficas del gobierno y su nula voluntad para estimular al cine mexicano. Las cifras de la inoperancia se reflejaban en el siguiente cuadro:

<b>Películas Producidas</b>	<b>1983</b>	<b>1984</b>	<b>1985</b>	<b>1986</b>	<b>1987</b>	<b>1988</b>
Total	82	64	79	63	65	76
Con participación del Estado	9	5	8	4	3	5
Independientes	5	3	12	2	5	5

Fuente: (García, 1997: 331).

Dos años después del incendio que destruyó la memoria filmica del país, la Cineteca Nacional inauguraba sus nuevas instalaciones en la plaza de los Compositores, donada por la Sociedad de Autores y Compositores. Este hecho representó un acto de buena fe del gobierno para desentenderse de inyectar más recursos financieros a la producción estatal. De esta forma, Alberto Isaac al comprender el desdén gubernamental hacia la cinematografía nacional convocó al

III Concurso de Cine Experimental, con la firme convicción de burlar la inmovilidad filmica que padecía la industria. La película ganadora del certamen por consenso fue *El amor a vuelta de la esquina*, de Alberto Cortés.

Ante la crisis que envolvía al cine mexicano y la indiferencia renuente que mostraban las autoridades gubernamentales para apoyar a la industria cinematográfica, algunas personalidades del ámbito, como el cineasta Alejandro Galindo, levantaron sus voces a través de los medios para manifestar su inconformidad:

“Quiero hablar de la torpeza del gobierno. Los hechos muestran que a Miguel de la Madrid no le interesa el cine, que no sabe para qué sirve, que ignora que muchos de los problemas en los que está inmerso el país se deben al atraso y a la falta de apoyo a esta industria. No hay pueblo más necesitado del cine para lograr su desarrollo espiritual que el mexicano”. (Sánchez, 1989: 167).

La respuesta del gobierno no tardó mucho. El género de la hiperviolencia cinematográfica, un cine que denunciaba los conflictos sociales urbanos, el auge del narcotráfico y la inseguridad a manos de criminales y elementos corruptos de la policía, basado explícitamente en la nota roja, fue el que resintió los estragos de la censura. *Lo negro del negro* (1985) de Benjamín Escamilla y Ángel Ramírez Vázquez, tras exhibirse con gran éxito, fue retirada lentamente de la cartelera por orden de Miguel de la Madrid. El hecho de que la película mostrara de forma directa una parte de la realidad, que no era para nada ajena a la sociedad, marcó la línea que debía seguir la censura. Otras filmes como *Masacre en el río Tula* (1985) de Ismael Rodríguez Jr, *Sida (Casos de Alarma)* de Benjamín Escamilla; *El secuestro de Camarena (Agresión de un policía)* de Ángel Rodríguez Vázquez y las cintas *Cárdenas* (1986) de Alejandro Galindo y *La esperanza* (1987) de Sergio Olhovich, fueron bloqueadas para evitar su exhibición. La postura del gobierno delamadrista era simple, la realidad nacional, no podía ni exhibirse, ni ser filmada. (García y Coria, 1997: 66-67).

Aún así la producción cinematográfica no logró extinguirse en ese tiempo gracias a que la iniciativa privada continuaba con la realización de películas que tanto le habían generado económicamente, sólo que esta vez la fórmula era tratada a la inversa. Si en un principio estas cintas eran de ficheras y cómicos, en esta “nueva etapa” los comediantes albureros se hacían acompañar de sexys damas; en otras palabras, el cine de albur se impuso al cine de ficheras. Estas fueron las cifras de la producción privada en esos años:

<b>Películas Producidas</b>	<b>1983</b>	<b>1984</b>	<b>1985</b>	<b>1986</b>	<b>1987</b>	<b>1988</b>
Producción Privada	69	58	59	57	57	66
Películas léperas	13	8	18	15	21	40
Películas violentas	26	24	29	26	18	16

Fuente: (García, 1997: 342).

De este cine de albur, surgieron nuevos cómicos como Raúl Chóforo Padilla, Sergio Ramos *El Comanche*, Guillermo Rivas *El Borrás*, Lalo *El Mimo*, Polo Ortín, entre muchos más que revitalizaron el dominio del albur, las leperadas fáciles y

las tonterías burdas, pero las historias seguían siendo las mismas: mecánicos, verduleros, “paisanos” (una forma despectiva de calificar a los pueblerinos), chóferes, madrinas, etc. Quizás, la única novedad fue que los comediantes tenían su contraparte femenina como Maribel Fernández *La Pelangocha*, Susana Cabrera, María Luisa Alcalá, Martha Ofelia Galindo, por citar algunas, que no se “arrugaban” a la hora de utilizar su lenguaje florido y que rebatían hasta al más eficaz y sabiondo alburero de la colonia. Mientras que los cómicos Rafael Inclán, Alberto Rojas “*El Caballo*”, Luis de Alba, Roberto “*Flaco*” Guzmán, Carmen Salinas, consagraban sus carreras. *Los Verduleros*, dirigida por Adolfo Martínez Solares, fue la cinta más representativa de este género en el sexenio de Miguel de la Madrid. (García, 1998: 343).

Junto a este cine, se encontraba el producido por Televisine que con sus propuestas ingeniosas rompió con la monotonía del género que se exhibía en los cines. Para ello, utilizaría los recursos artísticos que dentro de la televisión resultaban exitosos y atractivos para el público. De esta manera, en la pantalla grande se proyectaban las aventuras de los cantantes de moda como Luis Miguel, Lucerito, Pedrito Fernández, Yuri y el grupo musical los Chamos. Otros cantantes como Lupita D’Alessio y José José, reflejarían sus vidas en películas autobiográficas tales como *Mentiras* (1986, Abel Salazar), *Gavilán o paloma* (1984, Alfredo Gurrola) y en otras, se rendirán homenajes a las vidas de compositores musicales ya desaparecidos como Álvaro Carrillo (*Sabor a mí*, 1988) y a José Alfredo Jiménez (*Pero sigo siendo el rey*, 1988). Las estrellas de telenovela también verían sus rostros en el cine, entre ellas, Lucía Méndez, Verónica Castro y Ernesto Alonso. Sin embargo, para sorpresa de muchos, la película más taquillera del sexenio fue la comedia en la que se exhibía las circunstancias chuscas de una emigrante a los Estados Unidos. La “India María” convertiría a *Ni de aquí, ni de allá* (1987), en la cinta más vista de aquellos años. (García, 1998: 344-345).

Aunque el cine estatal era casi nulo, había directores que no dejaban de insistir en sus propuestas muy a pesar de ser solo “intentos personales” por producir cine de calidad. Paul Leduc con *Frida, naturaleza muerta* (1983), Felipe Cazals con *Los motivos de Luz* (1985), y Arturo Ripstein con *Mentiras piadosas* (1988), gozaron del amplio reconocimiento por sus trabajos en el medio cinematográfico.

Para 1986, el director de RTC, Jesús Hernández Torres; diseñó un Plan de Renovación Cinematográfica en el que se creaba el Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica con aportaciones de los exhibidores, que eran favorecidos por un aumento en los precios de entrada de los cines. Con ello, se alentó a que nuevas fórmulas de la producción, apoyadas en parte por el Fondo de Fomento y en otras, una mezcla de capitales públicos y privados; favorecieran la inclusión de nuevos cineastas a través de IMCINE en la industria cinematográfica. (García, 1998: 331).

Ese mismo año, por iniciativa de la Universidad de Guadalajara y del cineasta Jaime Humberto Hermosillo, se iniciaba la primera edición de la Muestra de Cine Mexicano en Guadalajara que hasta nuestros días se transformaría en el escaparate principal del cine mexicano. Aunque no fue muy competitiva en su inicio, la muy modesta muestra logró llamar la atención de críticos, funcionarios,

cineastas y espectadores que pronto responderían año tras año a presenciar las propuestas recientes del cine nacional.

Si por momentos, la industria cinematográfica mexicana se mantenía en pie, era gracias a los pequeños esfuerzos de una comunidad filmica por mantener una cultura cinematográfica en el país, pero no siempre sería así. Los efectos de una cinematografía malgastada a lo largo del tiempo evidenciaban problemas más graves de los que se imaginaban. No sólo el sector de la producción tocaría fondo, sino también el ramo de la exhibición entraría en crisis y peor aún, el público dejaría de asistir a las salas cinematográficas, entre otras cosas, por la televisión y el naciente videotape. El cine mexicano entraría en estado de coma durante la siguiente década, con resurrecciones insólitas, pero con un pulso disminuido que se negaba simplemente a desaparecer.

# DEL OLVIDO A LA ESPERA

# EL ALEJAMIENTO DEL PÚBLICO

A mediados de los años 80's era impensable que una industria como la cinematografía mexicana que producía grandes cantidades de películas a niveles industriales, que su producto se consumía masivamente y cuya diversidad temática era extensa, se encontrara al borde de una inestabilidad crítica. Sin embargo, la descomposición por la que atravesaba el cine nacional desde hace tiempo empezaba a vislumbrar los primeros síntomas de una profunda crisis que tocaría fondo en la década de los noventas. Los años de prosperidad de la iniciativa privada en el cine pronto terminarían por devaluar más la producción de las películas y con ello, alcanzarían al sector más tangible de la industria. Las clases sociales que integraban al público cinematográfico ya habían comenzado su desbandada desde hace tiempo, pero a finales de la década de los 80's, alcanzaría su punto máximo, el cine mexicano estaba destinado a quedarse sin espectadores.

Cabe recordar que este distanciamiento del cinéfilo mexicano ya se había manifestado desde la década de los 50's, cuando el agotamiento temático hizo que los sectores altos de la población fueran los primeros públicos en alejarse de las películas mexicanas. Por esos años surgieron los famosos "churros", películas baratas de mala calidad con temáticas repetitivas que inundaron el mercado interno y cuyo calificativo aún se mantiene vigente para señalar a las cintas actuales del cine mexicano. También, con la llegada de la televisión, la gente dejó de asistir al cine porque encontró en este invento tecnológico el entretenimiento que necesitaba, la novedad que ya no veía en cartelera y que sí hallaba a unos cuantos pasos de la sala de su casa. La entrada del cine norteamericano a las pantallas mexicanas, con sus propuestas apegadas a una realidad no muy distante, fue otro factor que determinó que el público se apartara de las marquesinas cinematográficas. De esta manera, el mercado interno del cine nacional se concentró en los sectores de la clase media de la sociedad, pero ante la necesidad de la iniciativa privada de continuar su política cinematográfica sin renovar las fórmulas de producción y sus argumentos temáticos, este público también se fue perdiendo.

"La industria alimentada por el éxito de esos mercados abiertos y por todo el impulso que se les dio, en realidad no se generó una industria vigorosa, sana y competitiva, sino que no pudo evolucionar como iban evolucionando los públicos, los públicos se diversificaron, decía Emilio García Riera en uno de sus textos que el gran drama del cine nacional era, se dio cuando perdió al público de clase media que en realidad era el público que más acudía a las salas". (Rosas, 2000a).

En los años posteriores a la década de los 60's y 70's, la poca afluencia del sector medio de la población fue disminuyendo notablemente ante la indiferencia de una industria que no definía el tipo de cine que quería proyectar en sus salas. Si bien, es cierto que el cine es el reflejo de la realidad, ese cine en las carteleras no representaba las necesidades de un público ávido de ver historias semejantes a su naturaleza humana. De tal forma, el espectador empezó a notar grandes

diferencias entre el cine norteamericano y el cine nacional, al no observar en las películas mexicanas temáticas atractivas, originales como las que proponía el cine hollywoodense; el espectador optó simplemente por ver cine extranjero. Ante eso, el público de la clase media mexicana:

“Se aleja del cine porque no encuentra el cine que quiere ver, el cine en donde se quiere reflejar y qué es lo que quiere ver reflejado el espectador mexicano de la clase media, es más bien semejarse a la clase media americana, hay un alejamiento de nuestra idiosincrasia, de nuestra manera de ver la realidad”. (Valdez, 2000).

Las posibilidades de ver un cine atractivo que fuera del agrado del público de clase media se reducían gradualmente ante la insistencia de los productores privados del cine comercial al negarse a dar un giro en sus esquemas cinematográficos, tanto temáticos como productivos en sus filmes. Aunque, la producción de películas aumentaba con bajos presupuestos, era evidente que los filmes mexicanos se iban degradando con la reiteración de los argumentos narrativos y la deficiencia en la calidad técnica en su producción. El espectador de clase media mexicana no tardaría en darse cuenta de esta situación y su desinterés por el cine mexicano crecería aún más. A pesar de ello la diversidad temática se mantenía vigente mediante las propuestas que generaban las vertientes proyectadas por el cine popular, el cine de calidad, el independiente y el cine norteamericano.

Películas mexicanas de largometrajes producidas en la década de los 80's.

Año	Estado	Iniciativa Privada	Independientes	Total
1980	4	89	6	99
1981	7	73	6	86
1982	9	63	10	82
1983	10	80	2	92
1984	9	58	9	74
1985	5	73	11	89
1986	4	70	2	76
1987	4	70	4	78
1988	3	97	2	102
1989	6	94	0	100

Fuente: (Ugalde,1998a: 46)

Para ese momento las diferencias entre una y otra propuesta cinematográfica eran por demás notorias para el público de clase media. El cine comercial no cambiaba mucho, producido por la iniciativa privada, estancado en el empobrecimiento temático de sus historias populares y la reiteración de argumentos narrativos con mezclas sui generis de ficheras con cómicos y cómicos con ficheras, desnudos con situaciones graciosas o bien, groserías y albuces dichas al por mayor en algún taller mecánico, pulquería, burdel o vecindad, era simplemente lo que ofrecía el cine popular.

“Ese cine de ficheras y narcotraficantes no tenía el menor control de calidad, es decir, que es el control de calidad, un producto industrial de cualquier tipo debe cumplir unos estándares, un cine que no se ve, que no se oye, que no tiene el menor de profesionalismo en su producción, no es un cine industrial, no cumple, es una forma de estafar al espectador que no tiene otra posibilidad, cuando el espectador tuvo otra posibilidad mando al diablo a todo ese cine”. (Carro, 2001).

Mientras, el cine de calidad, el cine de autor, el poco cine que generaba el estado, basado en una expresión artística, más sofisticada en cuanto al uso del lenguaje cinematográfico y sobretodo, complejo desde el punto de vista temático con una actitud hacia la crítica social en sus películas, era poco digerible para el público que lo consideraba de entrada aburrido y poco interesante. Por otro lado, el cine estadounidense, un cine que producía todo tipo de temáticas en sus historias, era el que llamaba la atención del espectador gracias a su cine de espectáculo, de divertimento, en el que se invertía millones de dólares en las producciones con grandes efectos, espectaculares escenas y para cuyo fin, no importaba que el público asumiera una postura crítica sino el simple hecho entretener a los espectadores con sus filmes era más que suficiente.

“De manera que cuando arribamos a la década de los 80’s, este es el panorama del cine mexicano, el público no encuentra el cine mexicano que quiere y ve en el cine norteamericano, también la clase media en este afán de ser un remedo de la clase media americana, es que se aleja del cine mexicano, esos son los factores que determinaron la decadencia del cine en los 80’s”. (Valdez, 2000).

Al dejar de asistir paulatinamente la audiencia de clase media, el cine mexicano se alojó en los sectores populares de la sociedad que en realidad era el público más constante que acudía a ver las películas nacionales. No era raro que a mediados de la década de los 80’s asistieran a las salas cinematográficas del país alrededor de 450 millones de espectadores.

#### Espectadores en la República Mexicana (1984-1989)

Año	Número de Espectadores (1)	Público Potencial (2)	Número de veces que asiste un espectador
1984	410.1	60.2	6.8
1985	450.2	64.0	7.0
1986	389.2	65.3	6.0
1987	350.7	66.6	5.3
1988	302.2	67.9	4.4
1989	246.56	69.9	2.8

Fuente: (Ugalde, 1998a: 50)

(1) Las cifras están en millones de personas

(2) Se considera público potencial a las personas que cuentan entre 6 y 50 años de edad. Las cifras están en millones de personas

Sin embargo, surgirían algunos factores preponderantes que determinarían el rumbo del cine mexicano en los próximos años hacia una crisis casi inevitable que tocaría irremediabilmente a las clases bajas del cine nacional.

“Es una crisis que va creciendo, no es una crisis que se origine en los 80’s, es una crisis que viene de muchos años atrás, pero si en los 80’s irremediamente ya era muy sencillo tratar de explicar que el público ya no veía cine mexicano, que era un producto de muy mala calidad y que en efecto, esa crisis termina por tocar fondo”. (De la Riva, 2000).

Dentro de esos factores que influyeron en el cambio de hábitos y gustos del público en el cine nacional, se encontraba indudablemente la repetición temática y la mala calidad en las películas mexicanas; las que propiciaron el alejamiento del espectador mexicano de las salas cinematográficas. El cine de los 80’s, recordado como el cine de ficheras, cómicos y narcos en general, retomaban varios elementos de la cultura popular como el albur, el chiste fácil o bien desnudaban a hermosas actrices, para infundar una atracción inmediata en el público y con ello, sostener una película; razón que explica porque este género tuvo tanto éxito en los sectores populares en sus inicios. Una vez que las temáticas se agotaron, la gente se cansó de ver los mismos argumentos en cintas que no se renovaban constantemente y esto propició que se acrecentara el desinterés de las clases bajas con respecto al cine nacional.

“Yo creo que fue el cine de ficheras, el cine de narcotraficantes y que los cines estaban hechos una mugre y que la proyección era mala y que el sonido no se oía y que a uno lo trataban mal en el cine. Fue un fenómeno bastante complejo, si uno iba en los 80’s a ver una película mexicana al cine sonora, pues obviamente no regresaba”. (Carro, 2001).

“Si lo corrió, porque repitieron tantas películas de ficheras, de narcotraficantes, que se agotó esa veta; porque además las películas trataban de una manera muy superficial el asunto de las ficheras, de los narcotraficantes, nunca hubo un tratamiento serio, de respeto hacia el tema, de respeto al espectador, de respeto a sí mismo del guionista y del realizador. Entonces esto fue lo que alejó al público porque no veía una realidad verdadera, un interés honesto, una verdad emocional del realizador, estaban produciendo una película, no como creación artística, ni siquiera de espectáculo”. (Valdez, 2000).

A principios de los 80’s, el cine era la diversión popular por excelencia que registraba altos índices de asistencia, básicamente porque los precios de entrada eran accesibles para las clases bajas, existía una producción nacional de películas y una variedad en la oferta cinematográfica, además de una gran cantidad de salas de cine en el país. Con la llegada de los gobiernos neoliberales, la situación fue cambiando considerablemente al implementar políticas económicas en las que se mantenía un control de salarios, liberación de precios y venta de empresas propiedad del gobierno, entre otras cosas. Los efectos de estas políticas no tardarían en afectar a la población, pero las clases populares resentirían más la pérdida de su poder adquisitivo. Una contradicción del neoliberalismo en la industria cinematográfica nacional era que los precios de entrada de las salas estaban controlados por el gobierno al estar incluidos dentro de la canasta básica, pero en la práctica subían constantemente provocando la caída en el consumo de este servicio, es decir, un cine que costaba 20 pesos de entrada a principios de la década, al final de la misma podía costar tres o cuatro mil pesos. El cine nacional se había refugiado en las clases bajas para continuar produciendo películas, pero ante la crisis económica que atravesaba el país, ese

público era el que tenía menos alternativas de diversión, el público popular mexicano fue el último en alejarse de las salas cinematográficas por el alto costo de la vida. (Ugalde, 2000b).

“Esta es una política nacional, con esta caída del poder adquisitivo que se reflejaba en todo, era más cara la carne, era más cara la vivienda, era más caro el cine; la caída se vino, o sea, empezaron a dejar de ir. Entonces como en ese momento se empezó a elevar el costo de admisión, se empezó a alejar ese tipo de ciudadanos, eso empieza a gestar la caída y el alejamiento del público espectador. Entonces el espectador empezó a alejarse un poquito ahí, básicamente por el costo de la vida”. (Ugalde, 2000b).

Con un mercado interno perdido por la consolidación del cine estadounidense en la preferencia del público y su enorme demanda en la mayoría de los lugares de exhibición, quedaron poco espacios para que el espectador mexicano se relacionara con el cine nacional. Aunque la ley obligaba a los cines a programar un 50% de películas mexicanas, la mayoría de las salas cinematográficas no cumplían con esta disposición oficial. Las pocas salas que sí cumplían con este requerimiento pertenecían a las dos cadenas que controlaban la exhibición de películas en México: COTSA y Organización Ramírez, que abarcaban el 60% de los ingresos totales de exhibición. De esta forma la programación de películas nacionales ocupaba el 40%, mientras que las películas extranjeras mantenían el 60% en los espacios de exhibición. Para mantener sus niveles de exhibición, la compañía gubernamental COTSA sostenía su política de precios bajos con la única finalidad de exhibir todas las películas mexicanas no importando su calidad, su comercialidad o su contenido. Con esta situación, los cines empezaron a descuidar sus servicios, que a corto plazo, afectarían la asistencia del público a las salas cinematográficas. (Ugalde, 1998a: 50-51).

“Estamos hablando de que el gobierno cada vez que va a vender algo, lo primero que hace es recortarle el presupuesto, lo primero que hace es empezar a dar mal servicio, ya no lo refacciona y esto lo empezó a hacer Miguel de la Madrid con COTSA. Por eso los cines de COTSA, se convirtieron en cines piojito, cines con un mal servicio y esto fue gestando la crisis”. (Ugalde, 2000b).

Las pésimas circunstancias que presentaba el sector de la exhibición en la proyección de películas, no eran nada agradables para los espectadores que acudían regularmente al cine. Las salas cinematográficas sufrían un proceso de deterioro que venía de años atrás, en las que las butacas y los servicios prestados como los baños, los expendios de comida; se encontraban en malas condiciones para el público. Pero no sólo eso, también las pantallas, los proyectores, los equipos de sonido no se modernizaron y eso hizo que las películas proyectadas se observaran mal y se escucharan peor dentro de las salas de cine. Con ello, el espectador mexicano ya no encontró la comodidad y la tranquilidad que necesitaba para continuar asistiendo al cine.

“Las condiciones yo creo que eran las peores no sólo para el cine mexicano, en el cine mexicano quizás se notaba más, pero la exhibición que tenía México, entre otras razones porque el cine era muy barato, era de las peores del mundo sobretodo conociendo a países, más o menos, de cierta importancia. Era una, no se veía, no se oía y finalmente aparece el vídeo y más vale quedarse viendo una

película en vídeo o televisión no, porque además no es un cine, tampoco era un cine que nos propusiera algo novedoso como para que valga la pena ir a las salas no". (Carro, 2001).

El afianzamiento de la televisión en el gusto del público cinéfilo y posteriormente, la llegada del vídeo a los hogares mexicanos acercaría a los espectadores al cine nacional, pero los alejaría aún más de las salas cinematográficas. De esta forma, ver cine por televisión y vídeo era más confortable y gratificante para los cinéfilos, ya que contaban con otros beneficios tales como la programación gratuita de películas en televisión, la renta barata y repetición a toda hora de vídeos, los bajos costos en la exclusión de gastos complementarios (comidas y transportes), y la posibilidad de manejar la proyección de películas a conveniencia propia. Aunque, el vídeo al igual que la televisión en sus inicios, era un equipamiento minoritario que sólo tenían ciertos sectores de la población, pronto se expandirá rápidamente por todas las ciudades ante la crisis de exhibición que ya enfrentaba la industria nacional. En 1988 existían más de 200 compañías dedicadas a la producción y reproducción de videohomes, pero la gran demanda rebasaba el pequeño mercado interno provocando que muchas empresas quebraran fácilmente. A principios de los 90's, sólo quedarían 91 productoras de vídeo, 32 reproductoras y 47 distribuidoras de videogramas. Con el cambio en la forma de consumo de películas y los bajos índices de asistencia del público que decayeron a niveles alarmantes, las grandes salas cinematográficas fueron desapareciendo y cerrando puertas, limitando la exhibición del cine nacional. (Ugalde, 1998a: 51).

"La gente sobretodo en la medida en que el cine comenzó a subir de precio, pues nadie quería pagar por ir a ver lo que ve en televisión. Entonces, ahí fue cuando entro en crisis total, que digamos se fue acentuando durante los 80's". (Carro, 2001).

Si bien la recomposición de los circuitos audiovisuales incitó el acercamiento del público con el cine nacional de épocas memorables en casa, también la caída del poder adquisitivo de las personas haría que las filas para entrar a los cines se acortarán ante la ausencia del público cinéfilo. Para 1989, la asistencia se redujó a 246. 56 millones de espectadores y las cifras seguirían bajando en la siguiente década. (Ugalde, 1998a: 50). La crisis en la audiencia de espectadores sería un terrible golpe para el cine nacional al prescindir de su público, pero este no sería el único. Al no haber un destinatario del producto cinematográfico, los productores privados descendieron la producción de películas mexicanas al grado de que el cine populachero terminó por desaparecer. La iniciativa privada que durante décadas se había mantenido al frente de la industria cinematográfica veía como su herencia se desplomaba drásticamente al quedar prácticamente marginada por descuidos propios del panorama cinematográfico nacional. Tan mal le había ido al cine mexicano durante este sexenio que el cineasta Julio Pastor, líder de la Sección de Directores del STPC, declaraba al periódico La jornada: "No hemos obtenido logro alguno y a corto plazo no hay solución. Vamos al desfiladero". (Sánchez, 1989: 167). La predicción del cineasta no tardaría mucho en cumplirse.

# EL DESENCANTO DE LOS 90'S

A tan sólo unos años del cambio sexenal, la historia de la industria cinematográfica mexicana daría un giro estrepitoso que culminaría prácticamente con su inevitable desaparición. La política de austeridad empleada en el sexenio de Miguel de la Madrid no solamente había impedido inyectar de recursos económicos al sector cinematográfico sino que también lo limitaba a sobrevivir con presupuestos cada vez más reducidos ante la crisis que se recrudecía en el país. El cierre de las salas cinematográficas ante la escasez de espectadores para la exhibición de películas mexicanas, era el comienzo de una larga cadena de momentos amargos que culminarían con el desmantelamiento de toda la infraestructura que a lo largo de varias décadas había alcanzado el cine nacional. Sin embargo, la llegada de un nuevo dignatario a la silla presidencial alojara cierta certidumbre y esperanza al ámbito filmico nacional, aunque ya nada sería igual a los años de esplendor.

Tras el conflictivo ascenso del nuevo gobierno encabezado por Carlos Salinas de Gortari, luego de una elección fraudulenta en 1988, la crisis de la cinematografía nacional experimentaría la peor inestabilidad de su historia. Por un lado, la producción de películas mexicanas sufriría un decremento por debajo de las 100 cintas anuales como consecuencia de las vicisitudes que arrastraba de años atrás la industria filmica. (García, 1998: 356). De esta forma, el cine lépero de albures y de encueradas, que alentaban la continua realización de cintas, recibió un duro golpe cuando el gobierno empezó a tomar medidas en la clasificación de películas al permitir con restricciones la exhibición pública de la pornografía declarada. *Traficantes de Sexo* de Ángel Rodríguez Vázquez sería la primera película porno de 35mm hecha en México. Con ello, muchos productores de la iniciativa privada dejaron de invertir aún más en la producción de películas, dejando su espacio a empresas como Televisine, filial de Televisa, quien apoyada por el capital financiero de la televisora, pronto ocuparía un lugar relevante en la producción de películas mexicanas.

Al desligarse en 1989 de la Dirección de Radio, Televisión y Cinematografía (RTC), el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), pasaría a manos del recién creado Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), creado el 17 de diciembre de 1989 por el presidente Carlos Salinas de Gortari siendo su primer director Víctor Flores Olea y que también dependía a su vez de la Secretaría de Educación Pública. Este cambio de IMCINE a CONACULTA más que un traslado del control de la burocracia de una dependencia a otra, representaba el rompimiento de un esquema que se había mantenido más de cincuenta años de existencia en la relación cine – gobierno. (García, 1998: 357). Aunque el futuro del cine mexicano se vislumbraba con mayor esperanza ante este cambio de política gubernamental, no sería así.

Bajo la continuidad de la política neoliberal, el gobierno salinista se daba a la tarea de poner las condiciones necesarias para la desincorporación de medios, mientras se hacía eco en una campaña hábilmente manejada de un

resurgimiento del cine nacional, del “nuevo cine mexicano”, cuya transición a la modernización era la base a todos los cambios generados en el sexenio. Así, en la estrategia de reestructuración del sector cinematográfico paraestatal quedaban excluidas aquellas empresas que ya habían cumplido su vida útil y que poco podían aportar al quehacer cinematográfico nacional, siendo la desincorporación, disolución o liquidación, los medios formales para desaparecerlas. De esta forma, los primeros golpes contundentes a la industria filmica mexicana se darían a finales de marzo de 1990, cuando se daba a conocer la liquidación de las empresas productoras estatales CONACINE I y CONACITE II. Otras empresas que fueron liquidadas bajo esta supuesta modernización de la estructura administrativa fueron las distribuidoras Continental de Películas, Nuevas Distribuidoras de Películas, Películas Mexicanas (encargada de la venta de filmes nacionales al extranjero) y Publicidad Cuauhtémoc. El IMCINE adsorbería todas la funciones de estas empresas que ya no eran necesarias para la industria. Por otro lado, en febrero de 1989, IMCINE se encargaría de administrar por orden presidencial, el Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica, la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas y la Cineteca Nacional, la cual formalmente se desvincularía de RTC a medidos del siguiente sexenio. (Estrada, 1997a: 3).

Con la entrada de México al Tratado de Libre Comercio (TLC) con los vecinos del norte, el 20 de diciembre de 1992, fue aprobada la nueva Ley Federal de Cinematografía que sustituía a la de 1952 y cuya urgencia se debía en gran medida a satisfacer las exigencias antiproteccionistas del TLC. Con esta ley, que obligaba a la industria filmica a reducir del 50% al 10% el tiempo de pantalla de las producciones nacionales a partir de 1998, la producción de películas mexicanas se desplomó cerca del 75%, al mismo tiempo que se generaba una desbandada de productores privados, quienes vieron en el videohome, una opción de subsistencia. (Sánchez, 2000a: 25).

A pesar de ello, hubo productores que buscaban la manera de mantenerse vigentes al intentar hacer cine de calidad, pero sus proyectos se truncaban al no encontrar espacios entre los exhibidores. Otros limitaron sus producciones en base a las condiciones en que se mantenía el mercado nacional lo que originó que muchas películas fueran rechazadas por los exhibidores debido a su mala calidad. Mientras que algunos se asociaron con Telecine para que sus cintas fueran distribuidas por Videocine, pero resulto contraproducente ya que no recuperaban las inversiones y las distribuidoras no alcanzaban a cubrir sus fechas por falta de material, lo que generaba que se llenaran de adeudos y por consiguiente, no pagaban a tiempo a los productores. La descapitalización y la reducción de inversión de las empresas productoras desanimó la realización de películas mexicanas en los primeros años de los noventas.

Películas mexicanas de largometrajes producidas en la década de los 90's.

Tipo de compañía productora	1990	1991	1992	1993	1994	1995	1996	1997
Estado	6	3	0	2	1	0	1	0
Estado/ Iniciativa Privada (IP)	2	8	11	6	3	2	0	3
Estado/Prod. Extranjera	1	0	0	3	2	1	4	2
Estado/ Sindicatos	0	4	0	0	0	0	0	0

Estado/ IP/Prod. Extranjera	0	0	0	0	0	0	0	2
Iniciativa Privada (IP)	89	16	32	39	37	10	9	5
IP/Prod. Extranjera	0	1	2	1	1	0	2	1
Sociedad Cooperativa	0	0	0	2	2	1	0	0
Total	98	32	45	53	46	14	16	13

Fuente: (Ugalde,1998: 47)

La industria cinematográfica nacional viviría el peor momento de su historia en 1993, cuando el Estado remataría un paquete de medios cuya venta generaría una suma total de 645 millones de dólares. En la subasta el Grupo Radiotelevisora del Centro, propiedad de Ricardo Salinas Pliego, adquiriría los canales 7 y 13 de televisión, además de las más de cien salas pertenecientes a Operadora de Teatros COTSA y los Estudios América, que se convertirán en los sets de grabación de telenovelas de la naciente TV Azteca. La ausencia de COTSA para el ámbito filmico representó la pérdida de los pocos espacios de exhibición que le quedaban a las películas mexicanas, quedando a merced de las millonarias compañías de distribución norteamericanas, un golpe de muerte del que ya no se levantaría el cine nacional. El futuro de COTSA, en manos de Alberto Saba, socio de Salinas Pliego; sería aún más desastroso. Tras su entrega en pésimas condiciones en lo referente a instalaciones y tecnología, COTSA cerraría en su primer año 100 de las más de 200 salas que poseía y posteriormente como distribuidora, se dedicaría mayoritariamente a distribuir cintas de cine porno en vídeo. (Estrada, 1997a: 3).

“A principios de los 90’s con la venta de la cadena de exhibición COTSA y en la medida en que el Estado tenía injerencia en la exhibición, que el cine estaba dentro de la canasta básica obviamente no había incentivos económicos para que los productores pensarán en otro tipo de inversiones. Con la venta de la cadena de exhibición, dejan de existir las salas populares, dejan de existir las salas de las pequeñas ciudades, en los pequeños pueblos porque ya no es negocio, ya no es negocio producir, ya no es negocio exhibir. Entonces esa cadena de cine mexicano prácticamente termina para volverse otra cosa que son los videohomes”. (De la Riva, 2000).

“En el momento en que desaparece COTSA, que es este el gran monopolio de salas controladas por el Estado, que eran salas de muy malas condiciones de proyección, de butacas, etc. Entonces la gente ya se alejaba de los cines porque era un horror, las películas ni se veían ni se oían, las salas estaban en muy mal estado higiénico realmente era un riesgo ir a ver una película era baratísimo, pero era el servicio que comprabas”. (García, 2000).

Los Estudios Churubusco no escaparían al proceso modernizador del cine nacional. Al decidir CONACULTA la creación del Centro Nacional de la Artes, los Estudios Churubusco perderían dos terceras partes de sus instalaciones para este proyecto. La renuncia de Marco Julio Linares marcaría su desacuerdo con la mutilación de uno de los lugares más importantes en la realización de películas mexicanas. (Estrada, 1997a: 4).

Otro suceso devastador fue la venta del patrimonio cinematográfico mexicano a las empresas Clasa Films y Mercury Films a precios ilusorios. El Sindicato de

Trabajadores de la Producción Cinematográfica en un acto desesperado logró recuperar alrededor de 50 películas, ante el desdén gubernamental que se deshacía de una gran parte del patrimonio audiovisual de México que durante 18 años desarrollo el Estado, al destinarlo a particulares.

En menos de lo que se esperaba, el Estado mexicano había desmantelado una industria que había tomado más de dos décadas formar al desentenderse de su obligación de crear e impulsar una cultura cinematográfica. En una abrir y cerrar de ojos, la producción de cintas mexicanas se quedaría sin el respaldo estatal que conservaba desde el sexenio echeverrista y que hacía posible la realización de cine mexicano y además, ubicaba a los productores y realizadores mexicanos en una cruda realidad, quienes quisieran hacer cine mexicano, tendrían que hacerlo con sus propios recursos, es decir, se tendrían que “rascar con sus propias uñas” para lograrlo.

Con una industria desarticulada por el mismo gobierno, el cine nacional tuvo que lidiar aún más con sus propios problemas. Los altos costos de las películas que aumentaban de 993 mil pesos a 18 millones de pesos (algo así como un millón 800 mil dólares con un tipo de cambio de 10 pesos) generados por la inflación hacían de la realización de películas un sueño. Además, las ganancias generadas en taquilla eran insuficientes para recuperar al menos la inversión en la producción de películas, ya que cada peso ganado en ventanilla se repartía entre el distribuidor (con la mayor tajada), el exhibidor, los impuestos y el productor, quien recibía poco menos del 12% de las ganancias. (Estrada, 1997a: 5).

El aumento de los precios en las taquillas, el bajo poder adquisitivo de los espectadores y las pésimas condiciones de las salas, alejaban aún más al público del cine. En 1988, con un costo de 8 pesos por persona se registraron 302 millones de boletos, pero con el paso de los años esa cifra descendería a niveles insospechados. Pero sin duda, el cine mexicano se enfrentaría a uno de sus peores males encarnados en el espectador ante la pérdida de la confianza y del gusto por su propio cine: la sombra de los “churros mexicanos”, emergería como un eco del pasado que consolidaría un prejuicio desagradable entre el público ante cada una de las películas mexicanas. (Estrada, 1997a: 5).

“Si había un prejuicio en parte estaba fundamentado, es decir, si había alguien que se acercara a ver esas películas del mofles y sus mecánicos obviamente salía muy espantado no, entonces no era tanto el prejuicio con que sí había una realidad, el cine mexicano en su mayor parte era muy muy malo. Es el malinchismo cinematográfico si quieres”. (García, 2000).

“Es muy probable que ciertos sectores de clase media sí se sintieran muy ofendidos y muy molestos, en realidad, perdieron todo interés por el cine nacional, porque además, durante buena parte de los años ochenta ya no hay cine de ficheras o es un cine en realidad en decadencia y sin embargo, cuando se habla de cine nacional la gente inmediatamente hace la referencia con el cine de ficheras”. (Rosas, 2000a).

Este prejuicio se mantendría a lo largo de los siguientes años como el sello distintivo con el que calificarían los espectadores a las películas del cine nacional. Los “churros” mexicanos pasarían a ser las cintas más despreciadas y repudiadas

por el público mexicano, tanto que acudir a una sala de cine a presenciar una película mexicana era considerado como un acto de valentía.

Ante este panorama desolador, la buena disposición de CONACULTA para apoyar a la deteriorada industria cinematográfica mexicana, se mantuvo firme al fijar objetivos como la creación de circuitos alternos de exhibición para la películas mexicanas de calidad, además de apoyar el trabajo de las escuelas de cine, conservar los estudios Churubusco y América, y por supuesto, producir y coproducir una decena de películas al año, así como participar en festivales internacionales de cine. Aunque esta acción reivindicaba un poco al gobierno en turno, sólo proporcionaría un suspiro para el cine nacional.

Dentro de las metas alcanzadas por CONACULTA durante el sexenio salinista en apoyo al cine se encuentra el estreno de la censurada obra de Julio Bracho, *La sombra del caudillo* (1960) cuyo veto militar había impedido su exhibición décadas atrás. Pero sin duda su mayor logro fue la autorización para exhibir la cinta *Rojo Amanecer* dirigida por el cineasta Jorge Fons en 1989, un filme que cambiaría la forma de ver cine mexicano, con un toque de calidad cinematográfica.

*Rojo Amanecer*, película basada en la masacre de estudiantes acontecida en la Plaza de Tlatelolco el 2 de octubre de 1968, no sólo sería la punta de lanza del “nuevo cine mexicano”, término acuñado en los años setentas ante la irrupción de nuevos cineastas y retomado nuevamente en los ochentas con el fin de evaporar la mala fama del cine nacional en los espectadores; sino también se convertiría en el estandarte de una corriente cinematográfica en el que incursionaría toda una nueva generación de cineastas con propuestas de calidad e inteligentes que llamarían la atención del público por el tratamiento novedoso de sus temáticas.

“No, eso fue una manera de pensar, las cosas no se dan por decreto, es decir, no porque ahora cambia la gente va a cambiar de hábito, yo creo que fue un proceso muy gradual que sobretodo empezó con películas como *Rojo Amanecer*, *Rojo Amanecer* es la que marca el inicio del interés de la clase media por el cine mexicano de calidad. A partir de que se hace *Rojo Amanecer* la clase media dice mira hay una película que trata sobre el 68, que era un tabú y la gente volvió al cine por lo menos en esa ocasión. Ahora diferentes proyectos de ese período como *La Mujer de Benjamín*, *Cronos*, *Sólo con tu pareja*, fueron también afianzando este gusto por otra clase que era la que antes no veía cine mexicano”. (García, 2000).

Tras un extraño retraso en su exhibición, la sociedad filmica denunció intentos de censura contra la cinta de Jorge Fons. La Sociedad General de Escritores de México (SOGEM) interpuso un amparo en contra de la Dirección de Cinematografía ante este hecho a petición del guionista de la película Xavier Robles. Los funcionarios gubernamentales justificaban el retraso de la proyección de la cinta a los interminables trámites burocráticos, aunque los realizadores mantenían su postura referente al intento de censura del gobierno. La anécdota pondría a la luz la verdad, para que *Rojo Amanecer* pudiera exhibirse habría que mutilar algunas escenas esenciales de la película, situación que rechazaban tajantemente los productores y realizadores de la cinta. Entre la discusión, la

piratería haría su tarea. De las oficinas de la Dirección Cinematográfica saldría una copia con la versión original del filme que se comercializaría en los mercados de todo el país. Con este suceso, era inevitable prohibir su exhibición cuando ya había sido vista la película en su versión original por algunas personas, el duplicado mutilado de *Rojo Amanecer* permanecería guardado en los anaqueles de algún funcionario público, mientras que en las salas cinematográficas se convertiría en todo un suceso, un éxito taquillero para el cine nacional. (García y Coria, 1997: 71).

Sin una industria detrás, sin un respaldo gubernamental, el cine mexicano se reduciría sólo a intentos y aventuras personales encabezados por una nueva generación de cineastas que levantaban con ilusión sus propios proyectos. Cada película producida más que un triunfo individual, representaba un intento de sobrevivencia para el cine nacional. Dentro de los 133 cineastas que debutaron en el sexenio salinista se encontraban Carlos Carrera, Luis Estrada, Daniel Gruener, Alfonso Cuarón, Carlos Marcovich, Guillermo del Toro, Dana Rotberg, Francisco Athié y Bussie Cortés. Junto a ellos, los realizadores María Novaro, José Luis García Agraz, Alberto Cortés, Nicolás Echevarría, Oscar Blancarte y los experimentados cineastas Alfonso Arau, Jaime Humberto Hermosillo, Gabriel Retes, Jorge Fons y Arturo Ripstein, cambiarían la forma de hacer cine nacional bajo una mirada más creativa, realista y crítica, hasta llegar al punto de que su trabajo se encontraba en boca de la gente, quien comentaba el resurgimiento de nuestro cine como un hecho innegable.

“Es precisamente esta década de los 90’s en donde los cineastas jóvenes que ingresaron del CUEC de la Universidad Nacional o del CCC de IMCINE empiezan a producir, a hacer sus películas con otra tendencia, con otra mayor calidad, con una solvencia en la narrativa, en la técnica; entonces, el cine empieza a recuperar su calidad de cine mexicano. Paulatinamente el público se va dando cuenta de esto”. (Valdez, 2000).

Sin embargo, este boom cinematográfico se vio frenado lentamente ante la carencia de recursos económicos, trabas burocráticas para la obtención de financiamientos y el desdén de los sectores de la exhibición y distribución hacia las películas nacionales. Situación que evidenció la falta de una continuidad en las carreras de los recientes cineastas, quienes tardarían hasta tres o más años para realizar otra obra, pero nunca cesarían en su lucha por hacer cine.

“Nunca ha habido un vacío total, aún en las peores décadas. Lo que hay ahora es un buen período porque desapareció de repente el cine malo, las pocas que se hacen, se hacen con poco de ambición. Puede ser mayor o menor el logro, pero sí son películas desde luego mucho mejor filmadas”. (García, 2000).

De esta forma, se proyectarían en la pantalla grande filmes como *Cabeza de vaca* de Nicolás Echevarría (1990), *La tarea* de Jaime Humberto Hermosillo (1990), *Anoche soñé contigo* de Marysa Sistach (1991), *La mujer del puerto* de Arturo Ripstein (1991), *El bulto* de Gabriel Retes (1991), *Danzón* de María Novaro (1991), *La mujer de Benjamín* de Carlos Carrera (1991), *Sólo con tu pareja* de Alfonso Cuarón (1991), *Como agua para chocolate* de Alfonso Arau (1992) y *Cronos* de Guillermo del Toro (1992), entre las más sobresalientes. Estas cintas, levantarían la voz de un cine que se negaba a desaparecer contra todos los obstáculos

impuestos y que demostraba a través de la obtención de premios y reconocimientos en festivales internacionales como Cannes, Nueva York, Biarritz, Montreal, La Habana y San Sebastián, que se encontraba a la par de cualquier cinematografía del mundo. En 1991, el cine nacional participó en 72 festivales internacionales en los que ganó 25 premios, mientras que en 1992 intervino en 84 festivales y obtuvo 32 reconocimientos. (Estrada, 1997a: 5).

En agosto de 1992, los diarios capitalinos anunciaban entre sus páginas que la película basada en el recetario de cocina escrita por Laura Esquivel, *Como agua para chocolate*, había implantado un récord de permanencia en el cine Latino, un lugar donde generalmente se exhibían películas norteamericanas. Mientras que en Monterrey, la prensa confirmaba este hecho al declarar que la obra producida por Alfonso Arau hasta ese momento se había convertido en el filme más taquillero de ese estado. (Estrada, 1997a: 5).

Los primeros años de la década de los 90's serían difíciles para el cine mexicano, pero marcaron el inicio de una transición hacia un cine de calidad que buscaba deslindarse de alguna forma de los errores cometidos en años anteriores. Prueba de ello, era el reencuentro con sus espectadores, un público que veía en las películas nacionales recientes un nuevo estilo, una visión de hacer cine que involucraba la reflexión y autocrítica en sus tramas al exponer historias originales con conflictos complejos y argumentos coherentes en cuanto a contenido, pero que no descuidaban la técnica audiovisual ni el lenguaje cinematográfico en sus obras.

Con estos argumentos, el espectador cinematográfico volvió a mirar el cine nacional, pero ya no era el mismo. Al igual que el cine, el público también se había transformado. Los cinéfilos de la clase baja que acudían regularmente a ver películas en los 80's, que generaban grandes niveles de audiencia para mantener la producción de cintas mexicanas, se perdieron irremediamente ante su bajo poder adquisitivo para la obtención de servicios de entretenimiento y por la crisis que vivía el país. Los espectadores que ahora asistían pertenecían a la clase media, quienes al observar los cambios que sufrían las salas cinematográficas regresaron a ver cine.

“Lo que pasa es que las clases populares no pueden pagar 35 pesos para verlas, cambio el estrato del público, pero siempre ha habido público para el cine mexicano, por eso siempre ha habido cine mexicano. Lo que cambio fue su ubicación en la escala social, ahora es clase mediero”. (García, 2000).

La historia se encargaría una vez más de atestiguar como los grandes palacios del teatro convertidos en cines como el Regis, el Olimpia, el María Guerrero, el Rex, el Goya, el Briseño, el Iris, entre otros, mutarían radicalmente para albergar estacionamientos, auditorios, plaza comerciales, bodegas y centros de reunión espiritual o religioso. Otros cines populares experimentarían la división de sus salas para modernizar sus instalaciones y su equipamiento al nombrarlos como Econocinemas y otros más en “Salas de Estreno” como el Latino, el París y Las Américas para atraer a la gente.

Tras el cierre de sus puertas, el abandono, venta o desaparición de varias salas cinematográficas, en noviembre de 1993; la empresa norteamericana Cinemark iniciaba un nuevo proyecto en México con la intención de construir un concepto novedoso de salas cinematográficas llamado cineplex. Básicamente, estos complejos no sólo incluían la opción de tener hasta 10 salas de exhibición en un mismo lugar, sino que contaban con la tecnología en cuanto a pantallas, proyectores, butacas y sonido, para brindar una estancia cómoda y placentera para el espectador. Además, de contar con dulcerías, expendios de comida y sanitarios, bajo condiciones estrictas de higiene. Los primeros cineplex se establecerían en las ciudades de Aguascalientes y Monterrey en 1994. Con gran éxito, el Centro Nacional de las Artes sería quién alojaría al primero de estos complejos cinematográficos en la Ciudad de México tras ser inaugurado por el presidente Ernesto Zedillo en 1994. Con ello, Cinemark iniciaba una expansión de su concepto por varias ciudades del país. (Estrada, 1997a: 6).

“Después hubo la instalación de estos complejos, los llamaban los múltiplex que son básicamente de financiamiento, de inversión extranjera como los Cinemark y los Cinemex. A partir de ahí, desde luego el cine vuelve, la gente ya puede ir con la novia al cine, como experiencia vuelve a ser algo gratificante, se vuelve un espacio idóneo para el cine mexicano”. (García, 2000).

Con el reapunte de la economía mexicana, el cine nacional experimentaba una aparente estabilidad, una etapa en mejoría lenta que hacía pensar en girar el rumbo hacia un nuevo horizonte enmarcado por la alta calidad en sus películas, el reconocimiento internacional como medio de expresión artístico cultural y sobretodo, el reencuentro con su público al aumentar considerablemente el porcentaje de asistencia para la exhibición de películas mexicanas en los primeros años de los 90's. Sin embargo, los daños causados a la industria cinematográfica por su desmantelamiento no se revertirían nunca más, el cine mexicano estaba a punto de experimentar una vez más la ola de la crisis económica que se acercaba con el cambio sexenal en el país, una vez más el cine nacional entraría a una tormenta negra de la que difícilmente lograría salir.

# EL CINE MEXICANO A UN SIGLO DE DISTANCIA

A unos años de celebrarse un siglo de historia, el panorama del cine mexicano parecía tener un reापunte favorable no sólo en la producción de películas, sino también en el acercamiento con su público. Sin embargo, la creencia de que México se encontraba en el primer mundo enaltecida por el gobierno salinista gracias a la recuperación económica del país, se desvanecería rápidamente con la llegada del “error de diciembre” adjudicada a la reciente administración encabezada por el presidente Ernesto Zedillo Ponce de León. El desconcierto y la desilusión, rondarían una vez más en la población mexicana, al ver a los fantasmas de la pobreza, el desempleo, la inflación y la marginación social, apoderarse del futuro prometido. El alza del dólar y la nueva crisis económica del país, traerían una descapitalización más profunda a la reducida industria cinematográfica mexicana, el colapso industrial estaba por venir.

La situación del cine mexicano en cuestión de días había cambiado sustancialmente. A mediados de los noventas, el financiamiento para la producción de películas era escaso y generalmente provenían de recursos públicos disfrazados de premios, castigos, cooptaciones y negocios privados. Con lo cual, se producían pocas cintas y la gran parte de ellas no recuperaba ni siquiera su inversión. Por otro lado, el financiamiento privado apoyado por las televisoras, interesado más en la obtención de los derechos de transmisión de las películas mexicanas para llevarlas a la pantalla chica, era apenas perceptible. Mientras que el financiamiento independiente se basaba en la obtención de adelantos de créditos, soportes institucionales y en otros casos de apoyos solidarios con suerte y a veces sin ella, para la realización de filmes. El videohome fue la alternativa en aquellas empresas que ya no pudieron producir largometrajes para continuar realizando sexy comedias, thrillers policíacos y denuncias políticas. De esta forma la producción descendería alarmantemente hasta alcanzar apenas un poco más de una docena de películas en los últimos años de la década.

Películas mexicanas de largometrajes producidas en la década de los 90's.

Tipo de compañía productora	1990	1991	1992	1993	1994	1995	1996	1997
Estado	6	3	0	2	1	0	1	0
Estado/ Iniciativa Privada (IP)	2	8	11	6	3	2	0	3
Estado/Prod. Extranjera	1	0	0	3	2	1	4	2
Estado/ Sindicatos	0	4	0	0	0	0	0	0
Estado/ IP/Prod. Extranjera	0	0	0	0	0	0	0	2
Iniciativa Privada (IP)	89	16	32	39	37	10	9	5
IP/Prod. Extranjera	0	1	2	1	1	0	2	1
Sociedad Cooperativa	0	0	0	2	2	1	0	0
Total	98	32	45	53	46	14	16	13

Fuente: (Ugalde,1998: 47)

IMCINE y Televisine serían las productoras que continuarían con la elaboración de filmes para el cine nacional. Bajo la dirección de Jean Pierre Leleu, Televisine apostaría a otro tipo de cine diferente al que acostumbraba hacer pero sin dejar de realizar ese cine que le redituaba ganancias. Así, el impulso de un cine de calidad, iniciado por Televisine unos años atrás con las cintas como *Sin remitente* de Carlos Carrera (1995), *Salón México* de José Luis García Agraz (1995); continuaría con *Sobrenatural* de Daniel Gruener (1995) y *Entre Villa y una mujer desnuda* de Sabina Berman e Isabelle Tardan (1995). Mientras que IMCINE al mando de Jorge Alberto Lozoya más que competir con Televisine se enfocaría en promover el llamado cine de autor, un cine de expresión, de voluntad e impulso creado por realizadores, que contaba con un mercado potencial. Así, IMCINE se dedicaría a la captación de todos los apoyos de las instituciones para auspiciar y gestionar el financiamiento colectivo de las filmaciones. (Estrada, 1997a: 6).

La pérdida de empleos en el ámbito cinematográfico para la elaboración de largometrajes ascendía hasta un 85%, y la infraestructura técnica como los talleres, estudios y laboratorios privados apenas eran subutilizados en poco más del 70%. El cine con temática popular había desaparecido, dejando su lugar a la importación de películas norteamericanas, las cuales conseguían las mejores salas, las mejores fechas y las mejores condiciones de exhibición, anulando la diversidad temática para los cinéfilos. Por lo que el cine estadounidense no sólo logró crear una dependencia de los espectadores con respecto a sus películas, sino también generó una fuga de remesas como pago de regalías por la exhibición de sus cintas. (Estrada, 1997a: 6).

A partir de la llegada de los complejos cinematográficos, los espacios de los grandes cines empezaron dividirse para crear salas pequeñas con el objetivo de tener una mayor oferta de películas y más público potencial. Sin embargo, la conformación de los grandes grupos de exhibición absorbían los grandes estrenos de películas, dejando al margen a los exhibidores independientes. En mayo de 1995, surge la empresa exhibidora Cinemex con inversionistas mexicanos encabezados por Miguel Ángel Dávila en asociación con el banco PJ Morgan con la firme intención de hacerle competencia a Cinemark y alcanzar una meta de 500 pantallas mediante una rápida expansión por todo el territorio nacional. Ante este hecho, la compañía mexicana Organización Ramírez a fin de no quedarse atrás ante la competencia abrió su primer múltiplex bajo el concepto de Cinépolis. La mayor oferta de espacios de exhibición provocó que los pocos cines populares que quedaban cerraran sus puertas y por consiguiente, atrajo a la gente de clase media que había dejado de concurrir a las salas por sus pésimas condiciones, logrando un reavivido en las ventas de boletos hasta en ese momento de 80.4 millones en 1639 salas cinematográficas durante 1996. Sin embargo, ese auge se debía en gran medida a la proyección de películas estadounidenses que se estrenaban continuamente en el país. (Estrada, 1997a: 6).

Ante el precario panorama del cine mexicano, comenzó una desbandada de realizadores y directores, quienes ante el éxito internacional de las películas mexicanas emigraron al vecino país del norte para lograr lo que en México era imposible: hacer cine. Pronto veríamos en la pantalla grande películas extranjeras realizadas por mexicanos, *Cuando un hombre ama a una mujer* de Luis Mandoki en 1993, *Un paseo por las nubes* de Alfonso Arau en 1994, *La princesita* de

Alfonso Cuarón en 1995 y *Mimic* de Guillermo del Toro en 1997. Otros directores, para mantenerse en activo decidieron hacer coproducciones de películas con otros países. Aunque los filmes de calidad mexicanos seguían siendo reconocidos en festivales cinematográficos de todo el mundo, no era suficiente el aporte para mantener con vida a la cinematografía nacional.

Entre las películas más destacadas se encontraban *Sobrenatural* de Daniel Gruener, *Entre Villa y una mujer desnuda* de Sabina Berman e Isabelle Tardan y *Sin remitente* de Carlos Carrera, bajo la producción de Televisine. Sin embargo, el filme más significativo fue *El Callejón de los milagros* de Jorge Fons (1995), la cual no sólo sería un éxito en la taquilla sino que ganaría una mención en el Festival de Berlín y la Espiga de Plata en el Festival de Valladolid. La Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas postularía a esta cinta en 18 de las 22 categorías del Ariel de las que obtendría once de ellas, incluyendo mejor película, mejor director, mejor actriz y mejor guión. Con ello, la película de Fons ganaría el derecho a ser seleccionada para participar y representar a México en los Premios Goya de España y los Oscars de la industria Hollywoodense. (Estrada, 1997a: 6).

El 6 agosto de 1996, el gobierno federal con un evento privado celebraría los cien años del cine nacional en el Alcázar del Castillo de Chapultepec. Tal y como aconteciera hace un siglo en época de Porfirio Díaz, se proyectaron las primeras *vistas* filmadas por los hermanos Lumière. Este hecho provocó la molestia de la comunidad cinematográfica, quienes se cuestionaban las razones de conmemorar esa fecha, cuando la primera cinta producida en México se dio en 1897. Aunque, la duda era más acerca de si en verdad existía un motivo suficiente para festejar el centenario de una cinematografía en difíciles condiciones o su inminente desaparición.

La falta de mejoría en el cine nacional tanto a nivel estatal como privado, traería como consecuencia la destitución de los directores de las instituciones que mantenían produciendo películas mexicanas y quienes, hasta ese momento, habían dotado con un nuevo rostro al cine nacional. En septiembre, el cineasta Diego López tomaría las riendas de IMCINE tras la salida de Alberto Lozoya, mientras que Jean Pierre Leleu dejaría su puesto a Roberto Gómez Bolaños *Chespirito* para que asumiera la dirección de Televisine.

No obstante, el ámbito cinematográfico nacional se vería sorprendido ante el repentino interés de las grandes cadenas norteamericanas por filmar en territorio mexicano. Al percatarse de que los costos de sus producciones cinematográficas resultaban más baratas en nuestro país gracias a la constante variación del peso, trasladaron todo su equipamiento, personal técnico y actores para iniciar los rodajes de sus películas. De esta forma, la primera cinta filmada en México fue *Romeo y Julieta* de Baz Luhrman protagonizada por Leonardo Di Caprio. Sin embargo, el filme *Titanic* de James Cameron sería hasta el momento la producción más importante realizada en nuestro país, ya que con un costo de más de 100 millones de dólares, dejaría una derrama económica al país de 50 millones de dólares por el concepto de hospedaje, alimentación, telefonía, renta de equipo, vehículos, servicios y otros 700 mil dólares directos por el uso de los Estudios Churubusco. Además, se construyeron los Estudios "Baja" en El Rosarito, Baja California; diseñados especialmente para esta película con un escenario submarino considerado el más grande del mundo. (Estrada, 1998b: 2).

En junio de 1997, los diarios de circulación nacional dieron a conocer al dominio público la marcha “Mátenme porque me muero”, una manifestación organizada por directores, actores, líderes sindicales, personalidades de la industria cinematográfica y estudiantes de las escuelas de cine, en protesta por las deficientes condiciones del cine nacional, los intereses antinacionalistas de la ley de cinematografía vigente y el solapamiento de corruptelas, pero sobretodo enfocado en el sector de la exhibición y distribución, en donde las empresas estadounidenses mantenían el control. Los manifestantes vestidos de luto recorrieron desde la plaza de la Solidaridad (lugar donde antes se ubicaba el cine Regis), hasta la Plaza de Santo Domingo no sin antes gritar consignas en un acto desesperado por evitar la muerte de la cinematografía nacional. (Berdeja, 1997: 4).

“El gobierno de Zedillo no quería apoyar al cine mexicano, le hicimos marchas, manifestaciones, publicaciones y le terminamos arrancando fondos para callarnos”. (Ugalde, 2000).

Pese a que la marcha estuvo a punto de suspenderse luego del anuncio de un paquete de apoyo al cine y tras el formal traspaso de la Cineteca Nacional al Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, dependiente de la SEP, (desligándose de los actos de censura y control de la actividad filmica que ejercía la Secretaria de Gobernación), la lucha por mantener a flote a la industria nacional continuaba por un camino incierto. El otorgamiento de este paquete con 135 millones de pesos por parte del gobierno federal sirvió para calmar las turbulencias que se avecinaban en el sector cinematográfico y de paso, para crear el Fondo de Producción Cinematográfica de Calidad (Foprocine), una exigencia del medio filmico nacional no sólo para apoyar la producción cinematográfica, sino también para iniciar una serie de acciones que favorecieran la reactivación del cine mexicano. (Estrada, 1997a: 5).

Entre tanto, las películas mexicanas continuaban haciendo eco en los principales festivales de cine del mundo y la obtención de reconocimientos se convertiría en una costumbre que llevaría a las cintas mexicanas a ser nominadas a grandes premios como lo eran el Óscar de la Industria Hollywoodense o los Goya de España.

Si en 1996, el cine mexicano había obtenido 31 premios internacionales entre largometrajes y cortos, producto de sus participaciones en los festivales de Cannes, Venecia, Montreal y San Sebastián; un año después, conquistaría 22 galardones entre los que destacaron los festivales de Sundance, Biarritz y Valladolid. Películas como *Profundo Carmesí* de Arturo Ripstein, *Por si no te vuelvo a ver* de Juan Pablo Villaseñor y *De tripas corazón* de Antonio Urrutia continuarían con el peregrinar del cine mexicano fuera de nuestras fronteras, muy a pesar de que la producción nacional descendía preocupantemente a tal grado que la ceremonia de los Arieles estuvo en peligro de ser suspendida tras ser aplazada dos veces ese año. Nunca antes la entrega del premio más importante de cinematografía en nuestro país había pasado tantas penurias para su realización. Considerada la peor de los últimos años, los Arieles se llevaron a cabo en diciembre, pero esta vez, ante la falta de participantes, se declararon tres categorías desiertas: corto documental, mediometraje de ficción y efectos

especiales. Más aún, la ganadora de la noche *Cilantro y Perejil* de Rafael Montero, causó muchas críticas y descontentos al ganar 9 premios, superando por uno a la cinta de Ripstein, *Profundo Carmesí*. Al manifestar su desacuerdo con el resultado, el director de IMCINE, Diego López, fue destituido de su cargo tiempo después.

Con este hecho, terminaría el tan ansiado año del centenario del cine mexicano, dejando huellas imborrables en las páginas de su historia. Tras escurrirse un siglo, el cine nacional no lograba salir del hoyo en que se encontraba, había perdido en su totalidad su infraestructura cinematográfica acumulada a lo largo de varias décadas; el mercado interno le pertenecía al cine extranjero, al cine hollywoodense que inundaba las salas de cine con sus temáticas y que superaba por mucho la nula producción de las películas mexicanas que después de cien años, sólo alcanzaba la ilusoria cifra de 13 cintas anuales. Su presencia había desaparecido drásticamente de las pantallas nacionales ante la escasez de películas para su exhibición y en circunstancias desfavorables para sus estrenos. (García, 1998: 388). Y por si fuera poco, el cine mexicano no tenía un público propio, había mutado a otros sectores de la sociedad, dejándolo a su suerte con un desdén repulsivo hacia su cine.

Con el inicio de una nueva era, la problemática del cine nacional continuaría con su mala fortuna. A finales de 1998, otra ola reanimaría la discusión entorno al futuro de la cinematografía mexicana. Tras pasar al pleno de la Cámara de Diputados la iniciativa de la Ley de Cinematografía, promovida por la Comisión de Cultura presidida por la actriz diputada María Rojo, se enfrentaría ante los obstáculos impuestos por exhibidores y distribuidores para su aprobación. Con la intención de acumular recursos para el Fideicomiso de Apoyo a la Producción (Fidecine), la nueva iniciativa establecía un impuesto del 5% sobre el boleto en taquilla y un 3% por los derechos de transmisión de las películas en televisión. Además, imponía normas referentes al doblaje de películas, cuestión que había quedado pendiente en la Ley Federal de Cinematografía de 1992 y por supuesto, volvía a la mesa de discusión el tema del porcentaje obligatorio de exhibición para el cine nacional. Con la presión de exhibidores y distribuidores en base a impugnaciones, negociaciones fraudulentas y adiciones de último momento, finalmente se aprobó la nueva Ley de Cinematografía, aunque en esencia no era lo que esperaba la comunidad cinematográfica. En lugar de los impuestos mencionados, el Estado optó por una aportación económica anual de 135 millones de pesos al Fidecine que junto con el Fondo de Producción Cinematográfica se encargarían de financiar los festivales con carácter cultural y los proyectos cinematográficos con perfil comercial. Por otro lado, el doblaje de películas no presentaba modificaciones a los puntos establecidos en la anterior ley, es decir, se seguirían doblando al español las cintas con clasificación AA que regularmente corresponderían a filmes de dibujos animados y documentales. Mientras que lo concerniente a la obligatoriedad del tiempo de pantalla de las producciones nacionales quedaría establecido en un 10%, aunque la falta de claridad en este punto daría opción a confusiones e interpretaciones diversas de su aplicación. A pesar de ello, se aseguraba en el peor de los casos el estreno de cada película mexicana, una vez inscrita en el registro público. (Estrada, 1999c: 2).

Tras tomar las riendas de IMCINE, Eduardo Aserena logró finalizar la reestructuración de la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas en agosto de ese año. Sus integrantes ya no serían más representantes de asociaciones y sindicatos o cualquier otro funcionario gubernamental, sino que esta vez lo integrarían personalidades del ámbito cinematográfico como lo eran actores, guionistas y directores de cine, entre los que figuraban Jorge Fons, nombrado presidente; Alberto Bojórquez, Felipe Cazals, Juan Antonio de la Riva, Carlos Carrera, Arturo Ripstein y Jaime Humberto Hermosillo. Los actores y actrices Pedro Armendáriz, Diana Bracho, María Rojo, Patricia Reyes Espíndola, Ernesto Gómez Cruz y los guionistas Vicente Leñero y Víctor Hugo Rascón Banda. Junto a 20 miembros honorarios que incluían en sus filas la figura del escritor colombiano Gabriel García Márquez. Puesta en marcha la Academia, su primera encomienda fue la realización de la devaluada entrega de los Arieles que se efectuó hasta el mes de diciembre, pero ante la falta de producciones filmicas participantes para el certamen, el evento terminó por complicarse. Con once cintas inscritas de las cuales sólo siete se encontraban nominadas en las 21 categorías de largometraje; *Por si no te vuelvo a ver*, ópera prima de Juan Pablo Villaseñor, logró colocarse como la virtual ganadora de la ceremonia al obtener ocho premios de 19 nominaciones, incluyendo mejor película; mientras que su competidora más cercana *De noche vienes Esmeralda* de Jaime Humberto Hermosillo, ganaría cinco reconocimientos de 16 categorías en la que se encontraba nominada. (Estrada, 1999c: 2).

La falta de una reactivación en la producción de películas mexicanas traería como consecuencia una realidad innegable: 1998 sería recordado no sólo como un mal año, sino como el peor en la historia del cine nacional al alcanzar apenas una docena de cintas en la producción de filmes (seis del Estado, 2 realizadas por Televisine, una coproducción y tres cintas independientes), en un esfuerzo por impedir su inevitable desaparición. (Estrada, 1999c: 3). Sin embargo, tanto IMCINE como Televisine, mantuvieron sus apoyos a proyectos cinematográficos atractivos. Con la utilización de los fondos del Foprocine, el Instituto Mexicano de Cinematografía se dio a la tarea de financiar varios proyectos que se encontraban en una etapa avanzada como lo era la filmación o la postproducción, entre las que se ubicaban cintas como *El coronel no tiene quien le escriba* de Arturo Ripstein; *Sexo, Pudor y Lágrimas* de Antonio Serrano, *Un dulce olor a muerte* de Gabriel Retes, *Ave María* de Eduardo Rosoff, *La ley y la pistola* de Luis Estrada y *Rito terminal* de Óscar Urrutia; mientras que otros proyectos eran postergados a pesar de estar autorizados para su realización. En cambio, Televisine finalizaba sus pendientes de la administración pasada encabezada por Roberto Gómez Bolaños, su lugar sería ocupado por Diego López ex director de IMCINE. Entre las cintas estaban *En un claroscuro de luna* de Sergio Olhovich, *La paloma de Marsella* de Carlos García Agraz y *Como a veces llueve en mayo* de Juan Antonio de la Riva. Por lo que toca a la producciones independientes se encontraba *Los hijos del viento* de José Miguel Suárez, una coproducción de México, España, Italia y Portugal; *El apóstol rojo maya* de Ricardo Canto y *Aire en la cuerda G* de Sergio Solares.

En lo referente a la presencia internacional en los concursos cinematográficos del mundo, las producciones mexicanas mantenían su status bajo los estándares de calidad que habían presentado en anteriores muestras. Cintas como *El evangelio de las maravillas* de Arturo Ripstein, *Un embrujo* de Carlos Carrera, *El batallón de*

*San Patricio* de Lance Hool, los cortos *Sin sostén* de Antonio Urrutia y *En el espejo*, obtuvieron premios importantes en los festivales de San Sebastián y Huesca. Cabe señalar que la película *Un embrujo* de Carrera fue nominada para participar en los Oscars en la categoría de mejor película extranjera, mientras que *De noche vienes Esmeralda* de Jaime Humberto Hermosillo hacia lo propio en los premios Goya de España al integrar la terna para la mejor película extranjera de habla hispana.

Con un éxito irrefutable en los festivales internacionales donde se presentaba, el cine mexicano no alcanzaba a llenar las expectativas en su propio territorio, no sólo duraban poco en cartelera sino que su mercado interno se encontraba saturado de producciones hollywoodenses que alcanzaban grandes remuneraciones económicas en su exhibición y por supuesto, más público que en grandes masas se concentraba para ver los filmes norteamericanos. Un ejemplo de ello fue la película de James Cameron *Titanic* que alcanzó sólo en la Ciudad de México un récord de 81 millones 178 mil 701 pesos y 4 millones 108 mil 701 espectadores. Sin embargo, pronto se verían algunos signos en el cambio de gusto de los espectadores mexicanos, quienes en su mayoría jóvenes, regresarían a las salas para ver cine nacional y que sólo era perceptible en la cifras. El referente de esta situación fue la película *La primera noche* (1997) de Alejandro Gamboa producida por la empresa Televisine, la cual logró colarse en la lista de las películas más populares durante 1998 al incrementar sus ganancias a 8 millones 684 mil 716 pesos y ser vista por 439, 584 espectadores. Considerada en ese momento como la película mexicana más taquillera del año, *La primera noche* traspasó las fronteras para ser exhibida comercialmente en países del Oriente como Singapur, Taiwán y China. Además de España, Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Ecuador, Venezuela y Cuba. Con ello, la cinta de Gamboa lograba igualar lo que en 1994 había conseguido Jorge Fons con su *Callejón de los milagros*, poner una película mexicana a la vista del mundo; pero sobretodo, que el cine mexicano seguía existiendo pese a todo y contra todo, aunque fuera comercialmente hablando. (Estrada, 1999c: 4).

Al terminar el año, el panorama era poco emotivo para el cine nacional, las pérdidas eran notables y tan sólo el 3% de los cinéfilos veían cine mexicano, aunque lo único positivo había sido que el espectador mexicano acertaba la distancia entre él y su realidad cinematográfica. (Estrada, 1999c: 4).

Con varios proyectos aprobados pero que se mantenían aplazados por procesos burocráticos, el último año del siglo, no sería nada optimista para el cine nacional, sobretodo, cuando en los primeros meses el gobierno zedillista suspendió los recursos del Fondo de la Producción Cinematográfica (Foprocine) que era el soporte de financiamiento más importante para las películas mexicanas. Ante esta emergencia que ponía al declive nuevamente al cine nacional en la XLI entrega del Ariel, el presidente de la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas, Jorge Fons, manifestaba su postura ante este hecho en el Palacio de Bellas Artes:

“Proyectos y más proyectos se acumulan en una espera que a todos nos asombra, nos confunde y desanima. ¿Por qué se interrumpieron los flujos económicos...? De continuar esta inactividad, terminaremos el año aún peor que los precedentes. (Estrada, 2000d: 2).

Sin embargo, una de esas cintas varadas se convertiría en un fenómeno inusual en las salas cinematográficas. En Junio aparecería en las marquesinas de los cines, una comedia que mostraría los complejos conflictos de pareja, desatando una guerra de sexos entre sus protagonistas. *Sexo, pudor y Lágrimas* dirigida por Antonio Serrano, no sólo sería la película que marcaría un nuevo ciclo en la cinematografía mexicana calificado por algunos críticos como “cine light”; sino también señalaba el reencuentro del público con su cine a través de una identificación que hace mucho tiempo no se daba en el cine nacional.

“Creo que ahí esta la respuesta, o sea más gente fue a ver *Sexo, pudor y lágrimas* que la amenaza fantasma. Obviamente sí hay una identificación, es que es claro, es una asunto de idiosincrasia, obviamente te vas a identificar con un cine que es tuyo, no con unos gringos. Por mucho que nos hayamos agringado en los últimos 50 años, obviamente la sociedad mexicana tiene sus propias características y el cine que te habla de esas características te atañe más. No es casual que el cine en español, no es el que llama la atención; es decir, no es el cine hablado en español, es el cine mexicano el que llama la atención”. (García, 2000).

Con una maquinaria publicitaria, nunca antes vista en una cinta mexicana y exclusiva de los filmes hollywoodenses, *Sexo, pudor y lágrimas*, película producida por la empresa Argos Films sería promocionada por una de las majors trasnacionales que incursionarían en el mercado nacional ante la ineficiencia de las instituciones gubernamentales encargadas de fomentar la cultura filmica. La ópera prima de Antonio Serrano recaudaría 12 millones de dólares en taquilla y nada más que cinco millones de espectadores durante el tiempo que duró su obra en cartelera, aunque las ganancias irían a parar a las arcas de la Twenty Century Fox. (Estrada, 2000d: 2)

“Afortunadamente en los 90’s y ahora en el inicio del siglo XXI, los cineastas se proponen alternativas de cine muy distintas, hay un gran abanico de temas, de estilos, de manera de ver la realidad y es a lo que yo creo que se debe de atender no sólo el cine mexicano sino el cine mundial, a diversificarse, ha tener a un público diversificado, ya no un público que va a buscar un solo tipo de cine.” (Valdez, 2000).

Con el aparente regreso del espectador a las salas cinematográficas, Estudio México Films iniciaría labores dentro del sector cinematográfico para continuar con la política de un cine light dirigido específicamente a entretener a las masas de la clase media mexicana. Integrante de la cadena Corporación Interamericana de Entretenimiento (CIE) junto con OCESA, promotora de conciertos en todo el país, esta empresa empezaría a encaminar sus proyectos con el apoyo de sus empresas filiales Altavista Films y Nuvisión, que en los sectores de la producción y distribución, mantenían una posición preponderante en la industria cinematográfica nacional.

“El cine, desgraciadamente, hoy por hoy, es para la clase media, la clase con escasos recursos no puede ir al cine, pues para ir necesitas ir a un complejo de 10 salas en donde cuesta 35 pesos la entrada, entonces la gente que invierte en el cine está pensando en el espectador potencial y no creo que *Sexo, pudor y lágrimas* sea cine burgués, sino un reflejo de un grupo social que se ubica en la Ciudad de México, Monterrey o Guadalajara. Muchas de las razones por las que

el público mexicano abandona la salas es porque no se identifican con esas historias, pero a raíz de *Sexo... y Todo el Poder*, la cual fue más planeada, la iniciativa privada está invirtiendo porque se dio cuenta que sí esta funcionando”. (Sánchez, 2000b: 26).

Un nuevo escándalo pondría al cine mexicano una vez más en los encabezados de los diarios de circulación nacional. Al celebrarse en el puerto de Acapulco el 4to. Festival de Cine Francés, la película mexicana *La Ley de Herodes* dirigida por Luis Estrada, quedaba marginada del festival por malentendidos burocráticos ante el asombro de los organizadores y de los mismos espectadores con boleto en mano. La cinta era una sátira sobre el sistema político mexicano que exhibía la corrupción, el autoritarismo, la prepotencia y la impunidad, que a lo largo de 70 años se repetía comúnmente en los gobiernos en el poder. El intento de censura no sólo hizo que el gremio filmico se uniera y mostrara su descontento ante esta situación, sino que logró que sus protestas tuvieran resultado cuando un mes después del suceso, el titular de IMCINE, Eduardo Amerena, dejara la oficina principal del instituto. Finalmente en febrero del 2000, la película de Luis Estrada pasaría de la censura al estreno, es decir, se saldría con la suya para ser exhibida con gran éxito al ser vista por un millón 700 mil espectadores y generar 48 millones de pesos por las entradas en taquilla, luego de haber levantado la polémica cinematográfica del año. (Estrada, 2001e: 2).

Con la presencia de las producciones mexicanas en las pantallas cinematográficas, el cine nacional vivía una “buena racha” que se reflejaba no solamente en la calidad y las temáticas de sus películas, sino que también se notaba con la asistencia del público a las salas de cine. Películas como *Todo el poder* de Fernando Sariñana, *Santitos* de Alejandro Springall, *El coronel no tiene quien le escriba* de Arturo Ripstein, *La segunda noche* de Alejandro Gamboa, entre otras eran las cintas que llamaban la atención de los espectadores debido a sus propuestas filmicas. Sin duda, este repunte era generado por el incremento de las producciones nacionales tanto estatales como privadas que durante 1999 alcanzaron 22 cintas mientras que en el 2000 ascendieron a 27 filmes anuales. (Estrada, 2001e: 2).

“El poco cine que se esta haciendo, compite ya en igual de circunstancias que el cine extranjero. Ahora el reciente cine mexicano va a las mismas salas, a los mismos complejos cinematográficos a competir en igualdad de circunstancias contra las películas más caras de la industria norteamericana, contra las películas más destacadas del cine hollywoodense y en muchos de los casos, no sólo compiten en igualdad de circunstancias, sino que los supera. Ahí está el caso de *Todo el poder*, *Sexo, pudor y lágrimas*, *La segunda noche*, que están muy por encima de muchas películas norteamericanas, taquillaramente atractivas y el cine mexicano lo supera. Entonces, afortunadamente yo creo que eso se ha ido modificando y que ha sido el mismo público el que ha sido participe de todo ello”. (De la Riva, 2000).

“Puede haber gente que no le guste el cine mexicano, pero creo que después de esta serie de películas que ha visto, que ha habido. Ha demostrado que si tiene la suficiente calidad, digamos en términos de entretenimiento como para llevar al público a las salas y en los últimos tiempos *Sexo, pudor y lágrimas*, de las

películas que citábamos, están casi compitiendo con el cine estadounidense, cosa que es un fenómeno muy inusual”. (Carro, 2001).

Tan sólo habría que echar un vistazo al comparativo de las películas mexicanas exhibidas durante sus primeras cuatro semanas que hizo el Diario Reforma para verificar el monto recaudado, la asistencia registrada y las salas exhibidoras, que designaban a las películas mexicanas más taquilleras del momento:

#### LAS MÁS TAQUILLERAS DURANTE 1999 Y EN LO QUE VA DEL 2000

##### Monto recaudado en pesos:

Todo el poder.....	17 millones 470 mil 862 pesos.
La ley de Herodes.....	14 millones 522 mil 385 pesos.
Sexo, Pudor y Lágrimas.....	12 millones 841 mil 148 pesos.
Santitos.....	5 millones 427 mil 858 pesos.
El Coronel no tiene quien le escriba.....	4 millones 170 mil 859 pesos.
Bajo California, El límite del tiempo.....	784 mil 649 pesos.

Fuente: (Huerta, 2000: E1)

##### Asistencia registrada:

Todo el poder.....	612 mil 772 personas.
La ley de Herodes.....	504 mil 704 personas.
Sexo, Pudor y Lágrimas.....	646 mil 498 personas.
Santitos.....	201 mil 942 personas.
El Coronel no tiene quien le escriba.....	144 mil 109 personas.
Bajo California, El límite del tiempo.....	24 mil 038 personas.

Fuente: (Huerta, 2000: E1)

##### Salas exhibidoras:

Todo el poder.....	37 salas.
La ley de Herodes.....	75 salas.
Sexo, Pudor y Lágrimas.....	56 salas.
Santitos.....	33 salas.
El Coronel no tiene quien le escriba.....	22 salas.
Bajo California, El límite del tiempo.....	1 sala.

Fuente: (Huerta, 2000: E1)

A mediados del año, la cinta *Amores Perros* producida por Altavista Films y dirigida por Alejandro González Iñárritu entraría al mercado para confirmar el buen momento por el que atravesaba el cine nacional. Con una gran maquinaria publicitaria la cinta de Altavista Films era promocionada con frases como “Tres vidas que chocan entre sí nos dejan ver lo perro de la naturaleza humana” en anuncios a colores y de todos los tamaños en los diarios nacionales. Tras cautivar a la crítica y al público con tres historias paralelas entrelazadas por un accidente, *Amores Perros*, ópera prima de González Iñárritu rompería récords tanto en la taquilla como en la asistencia de espectadores a las salas cinematográficas al alcanzar 3 millones de cinéfilos y 95 millones de pesos, pero no sólo lo haría a nivel nacional sino que el filme sería reconocido a nivel internacional tras ganar el Gran Premio de La Semana Internacional de la Crítica en el Festival de Cannes y

posteriormente, conformar la terna por la mejor película extranjera en la 73ª entrega del Óscar realizada en el Shrine Auditorium en Los Ángeles, California. (Estrada, 2001e: 3).

A pesar de estos impulsos para el cine nacional, los problemas dentro de los organismos cinematográficos continuaban. Una vez más el desinterés del gobierno en turno hizo que los presupuestos asignados al rubro de la cultura se recortaran ante la llegada de tiempos electorales. Las limitaciones financieras hicieron que tanto en el XX Foro de la Cineteca como en la Muestra Internacional de Cine de la Cineteca el número de cintas programadas disminuyera.

Por otro lado, La Ley Federal de Cinematografía sufriría un revés cuando el Poder Ejecutivo no aprobó su reglamento dando tiempo a que abogados de Columbia Pictures, 20th Century Fox y United Internacional Pictures, se ampararan ante la Suprema Corte de Justicia de la Nación. Tras obtener el fallo de la SCJN, las tres majors de la distribución además de beneficiarse, dejaban sin efecto para futuras situaciones al Art. 8 de la Ley de Cinematografía referente a la prohibición del doblaje de películas extranjeras. (Estrada, 2001e: 3).

Y por si fuera poco, desde su renovación, la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas era cuestionada por la sociedad filmica. Tras retirar la película *El coronel no tiene quien le escriba* de la competición por los Arieles, Arturo Ripstein puso en duda la equidad del organismo al ser ignorado en la categoría de dirección y ser premiada como mejor película a *El límite del Tiempo* de Carlos Bolado. De la misma forma, Gabriel Retes acusaba de “favoritista y arbitraria” a la Academia ante el hecho de que su película *Un dulce olor a muerte* no fuera nominada a participar en ninguna categoría. Con ello, pareciera que la Academia no cumplía con las funciones que se le habían encomendado, reduciendo sus labores administrativas y de organización en los quehaceres cinematográficos. (Estrada, 2001e: 4).

Así las cosas el “nuevo cine mexicano” había despegado a través de proyectos personales con calidad y con contenidos que identificaban al público de clase media que regresaban a las salas para reflejarse con sus historias, con su realidad, aunque las voces del ambiente filmico nacional mantenían su visión al respecto.

“No hay que confundirse, ahorita estamos viviendo algunas excepciones (cinematográficas) que están atrayendo al público y eso esta muy bien, pero primero hay que hacer un seguimiento de esta constante para poder darle al cine mexicano un certificado de salud o bien un acta de defunción”. (Huerta, 2000: E1).

El resurgimiento del cine nacional en tan sólo unos cuantos años había despejado las nubes que amenazaban con más tormentas a la comunidad filmica nacional, las esperanzas de un futuro mejor en el nuevo milenio abrigarían el inicio de una nueva etapa en el cine nacional, un nuevo sexenio abriría las expectativas de cambio, aunque los vientos aún eran impredecibles.

# DE LOS RIESGOS A LA SUPERVIVENCIA

# EL REGRESO A LAS SALAS

Con el momentáneo resurgimiento del cine nacional a finales del siglo XX, el público mexicano de clase media regresaría a las salas cinematográficas con la intención de apreciar las historias que hablaban de su realidad, de su vida cotidiana. Sin embargo, aún existía una cierta desconfianza en los espectadores que mantenían un cierto desdén por los “churros mexicanos”, producidos una década atrás y que se extendía a cada una de las obras recientes del “nuevo cine mexicano”. A pesar de ello, el cinéfilo mexicano ponía nuevamente sus expectativas en ese renovado cine sin industria, un cine reconocido a nivel mundial, sin grandes recursos pero que había logrado lo impensable: recuperar a sus espectadores.

“No es un cine que se presenta de manera nueva ante un consumidor potencial, sino se presenta frente a espectadores potenciales que ya tienen una imagen muy negativa del cine nacional”. (Rosas, 2000a).

“Creo que en ese sentido, se ha ido venciendo ese concepto de cine mexicano, pero hay mucha gente que todavía no lo puede superar porque no se le ha demostrado lo contrario. Hay mucho público que se ha ganado desde los años 70’s con las películas de Cazals, el cine de Hermosillo; pero como ese tipo de cine se deja de filmar, no hay una constancia, una continuidad en los trabajos de los realizadores serios de este país; pues obviamente el público no tiene porque estar atento a ver si después de diez años hay otra película buena. Entonces, todavía existe el espectador para el cual es mal visto ver cine mexicano, porque que van a decir los demás. Y de todos modos hay una nueva generación de espectadores, jóvenes básicamente, que sí encuentran que este cine responde a las necesidades, a que sea un reflejo de la realidad que ellos están viviendo; que es donde el cine puede encontrar su validez y su permanencia dentro de las diferentes generaciones”. (De la Riva, 2000).

El regreso del espectador a las salas cinematográficas no era una casualidad, sino una consecuencia del proceso de deterioro sufrido por la industria cinematográfica mexicana durante las tres últimas décadas y que había tocado fondo. El cine nacional había dejado de ser el reflejo de la sociedad mexicana para convertirse en el escaparate de una realidad tergiversada por historias bufonescas de la idiosincrasia del mexicano, una realidad ajena e irreconocible hasta ese momento para el espectador.

“Hasta ahora el cine nos ha servido para reflejar la realidad, sin tener en cuenta que el cine en sí mismo, es una realidad. Una realidad con su historia, sus costumbres y sus tradiciones. No se puede hacer otro cine si no es sobre las cenizas del que ya existe. Es más, hacer otro cine es, precisamente, revelar el proceso de destrucción del que ya existe.” (Sánchez, 1998: 2).

El “nuevo cine mexicano” realizado por los jóvenes cineastas que egresaban de las escuelas cinematográficas, se convirtió en la alternativa de la industria

cinematográfica para mantenerse vigente ante el constante cambio de estrato social, de gustos y preferencias que experimentaban las generaciones de espectadores. Las cenizas del cine nacional se redujeron exclusivamente a las expresiones e intentos personales de cada realizador y cineasta, que bajo una visión distinta de hacer cine, lograron sacar adelante sus proyectos sin el apoyo de una industria en declive, pero con grata aceptación entre el público.

“Hay la conciencia de hacer un cine con una gran calidad técnica, de una gran eficacia narrativa con una gran fotografía y con una banda sonora bien construida, bien pensada. Entonces, el público empieza a ver que no hay tanta diferencia en estos aspectos, entre el cine mexicano y el cine norteamericano, y empieza a encontrar en el cine mexicano lo que el cine norteamericano nunca le podrá dar a los públicos de América Latina que es hablar de sus temas, de sus asuntos, de su realidad social con un sentimiento y con los ojos de los mexicanos. Gran parte del reclamo del espectador en cuanto al cine nacional se modernizara es para que se buscaran formas narrativas más ágiles, más eficaces y que fueran conforme avanza en general, la tecnología de los medios de comunicación. Entonces, también el espectador exige un cine más ágil, hay necesidad de ver nuestros asuntos tratados de una manera fresca, novedosa y diferente. Es otra manera muy distinta de interactuarse con las imágenes”. (Valdez, 2000).

“En realidad, lo que ayuda es que hay una gran creatividad, hay muchos jóvenes que están pugnando por hacer películas interesantes, películas inteligentes que no se asocien necesariamente a películas sesudas y películas que solamente pueden ver un puñado de espectadores, sino que planteando una propuesta atraigan y retengan a ese público que ya se acercó al cine nacional. Entonces creo que buena parte de esos jóvenes que vuelven acercarse al cine es porque vuelven a encontrar nuevos espejos y nuevas problemáticas que les devuelven digamos lo que es su vida cotidiana, lo que les preocupa, lo que les interesa”. (Rosas, 2000a).

Con una identificación más acorde a la realidad, las historias del cine nacional lograron atraer la atención de un público más diversificado y exigente, cuya percepción acerca del cine había mutado notablemente. El espectador no era más aquel cinéfilo que una década atrás aceptaba cualquier cantidad de películas baratas y malhechas que atentaban contra su inteligencia. Ahora, el perfil del espectador cinematográfico era otro, un público más preparado, más informado, cuyo gusto por el cine fue desarrollando a detalle con una accesibilidad para apreciar las distintas alternativas cinematográficas.

“De la misma manera que no podemos hablar de un solo tipo de cine, no podemos hablar de un mismo espectador mexicano. Yo creo que lo que está sucediendo es que el espectador se va estratificando en distintos tipos de espectador. No es lo mismo el espectador, un comerciante de la merced y un estudiante universitario. En ambos casos, puede conocerse un poco de cine, pero su cultura y su preparación son distintas y necesitan distintos tipos de expresiones artísticas culturales. Yo supongo que entre mayor sea el nivel educativo de nuestro pueblo tendrá una actitud crítica ante el cine. Mucha gente piensa que el gusto es algo que uno ya trae y no es cierto, el gusto cada persona lo desarrolla en función de sus vivencias personales, de la educación, de lo que

lee, de como se relaciona con su entorno cultural y en su entorno social, se aprende, se desarrolla el gusto”. (Valdez, 2000).

La dimensión que había adquirido el espectador era otra. Acostumbrado a la velocidad visual y temática de las películas hollywoodenses, el espectador mexicano se convirtió en un público multimedia. Un público que integraba nuevas prácticas audiovisuales dentro de sus preferencias y que se adaptaba a los constantes cambios tecnológicos que le permitían consumir todo tipo de entretenimiento al alcance de su mano. Las grandes masas de espectadores que conformaron un solo tipo público dentro del cine nacional habían desaparecido, al igual que las grandes salas cinematográficas. Su lugar sería ocupado por un segmento de la población, un público integrado básicamente por jóvenes de la clase media y alta de la sociedad mexicana.

“Es una recuperación totalmente segmentada en realidad, quienes son los que están volviendo a las salas, que están ahora en auge, son los públicos de clase media y clase media alta o los públicos inclusive altos, de altos ingresos; porque quién puede pagar lo que significa una entrada, el estacionamiento, las palomitas, los refrescos y eso digamos es un cálculo. Ciertos sectores, sobretodo estos que te mencionaba, de clase media urbana, pueden encontrarse reflejado, identificados y ver problemáticas que hablan de sus realidades, muchos otros sectores creo que todavía no. Por eso tenemos que alentar la producción de películas que nos reflejen como somos, variados, diversos, contradictorios y sobretodo, múltiples, múltiples públicos”. (Rosas, 2000a).

Cabe mencionar que el “nuevo cine mexicano” al enfocar sus películas en historias con problemáticas de jóvenes urbanos, atrajo de manera simultánea al público de estas clases sociales. Al incluir salas cinematográficas dentro de los centros comerciales, las cadenas exhibidoras garantizaban un público potencial con una estabilidad económica que bien podía sostener este renacimiento del cine nacional.

De esta forma, las personas que recorrían los pasillos de las tiendas, hacían sus compras o tomaban el café, también tenían la oportunidad de disfrutar de la película de su agrado sin recorrer grandes distancias, ya que prácticamente tenían las salas cinematográficas a unos cuantos pasos. Con este acierto de las cadenas exhibidoras, la venta de boletos de entrada para el cine aumentaría significativamente, aunque había un pequeño detalle, el público de bajos recursos, ese de poca fluidez económica, sólo se conformaría con observar las marquesinas, quedando aislados, pero sobretodo, destinados a las salas de sus hogares ante la imposibilidad de pagar los boletos para ver las películas mexicanas del momento.

“Vemos el auge entonces de las mini salas, si vemos por ejemplo la primera empresa importante de exhibición que es Cinemark, y nosotros comparamos el número de espectadores en el 95, a finales de los noventa, vemos que casi se triplica los espectadores, porque estas nuevas salas, por una lado realizan una transformación radical.” (Rosas, 2000a).

La recomposición de la estructura audiovisual en las salas de cine fue otro factor relevante que recortó la distancia con el cinéfilo mexicano, quien ante un ambiente más confortante y en condiciones más agradables, empezó a frecuentar aún más las salas cinematográficas.

“Ciertamente, aunque creo que la renovación de los espacios de exhibición en el momento en que logra volver atraer a los públicos a las salas, o sea, ya no pensando en el cine de tal o cual nacionalidad, sino que logra volver hacer que la gente vaya y que considere al cine una práctica posible de entretenimiento; en realidad sientan, yo creo que de alguna manera sí sentaron las bases para que la gente volviera a mirar el cine nacional. Hay un proceso acelerado de apertura de nuevas salas, que son estos conjuntos de mini salas que por un lado cuidan de manera muy renovada el confort de los espectadores: los productores son buenos, el sonido es bueno, los lugares son confortables, las butacas son cómodas, los lugares están limpios, se limpian después de cada función y eso hace que el público se sienta atendido”. (Rosas, 2000a).

Con este acercamiento, el público nacional hacía las paces por el momento con su cine, un cine mexicano que gracias al impacto de sus recientes películas continuaba sobre un camino incierto, pero con la firme convicción de querer hacer un cine de calidad que se mantuviera por largo tiempo en la memoria del espectador. Sin embargo, existía una cierta consciencia en el ámbito filmico de que este “boom” cinematográfico podía ser pasajero en la medida de que si se simplificaban las propuestas cinematográficas a un solo tipo de temática, como todo parecía indicar, se podría volver a caer en los excesos del pasado que tanto daño le habían hecho al cine nacional.

“Si bien es importante que los jóvenes, porque son la mayoría de la población en el país, les gusta el cine que se hace en México porque ven reflejados en la pantalla sus inquietudes, los problemas a los que se enfrentan; no sería conveniente que toda la temática del cine nacional se redujera a la temática de jóvenes y a la temática de los problemas actuales. Yo creo que tenemos una gran tradición cultural, tenemos una obra literaria, dramática, que el cine puede aprovechar, se ha hecho, pero hay mucho que hacer en ese sentido”. (Valdez, 2000).

“Si, yo encuentro un cine que está siendo muy atractivo para ciertos sectores, pero que tiene que renovarse también temáticamente porque si no... o sea, uno puede ver las cuatro o cinco películas que hay sobre ese tema de los jóvenes urbanos que viven la violencia, en realidad con ligeras modificaciones es exactamente lo mismo lo que nos muestra. Entonces, es una fórmula que funcionó pero que no pueden sentarse sobre ella, porque va a pasar exactamente lo mismo, la gente cuando ve la décima película sobre ¿Qué violenta es la ciudad? o los problemas de... se va a cansar. En el momento en que se siente en fórmulas repetidas, en fórmulas muy gastadas, el público va a volver a dejarlos, porque tiene muchas otras opciones”. (Rosas, 2000a).

Ante esta posibilidad, no muy alejada de la realidad, el cine mexicano tenía la necesidad de buscar una plataforma sólida para mantenerse vigente dentro de la estructura cultural del país. Los premios obtenidos en los festivales de todo el mundo habían dotado al cine nacional de un prestigio internacional, una labor

nada sencilla que fue conformándose a lo largo de los años, pese a no tener el respaldo de una industria ni de los gobiernos federales en turno, pero que debía de ser la punta de lanza de una nueva era en la historia del cine mexicano. Ese sería el primer paso de una visión que lejos de realizarse, pondría sobre la mesa de discusión, la intención de reactivar la industria cinematográfica mexicana en un futuro. Aún así, había logrado lo impensable, recuperar al público perdido, a esos espectadores que se mantenían a distancia de su cultura cinematográfica y que tantas veces lo habían rechazado con su indiferencia, aunque la incógnita a saber se mantenía siempre presente al cuestionarse ¿Por cuánto tiempo se mantendría la presencia del público en las salas cinematográficas?. Lo cierto es que quienes actualmente se dedican a hacer cine, a comparación de los productores, directores y realizadores de los 80's, se habían dado cuenta de que en esta ocasión, el espectador sería quien marcaría la ruta a donde se dirigiría el cine nacional.

“Todos queremos hacer cine de calidad, pero no sabemos que lo logramos, es finalmente el público quien finalmente lo va a decidir y será la propia calidad de la película la que logre imponerla al paso de los años. Entonces, la calidad aparecerá o no aparecerá en esas películas, pero no es algo que deba preocuparnos, debemos preocuparnos por hacerlas lo mejor posible. La calidad la determina el público y no los que la quieren hacer”. (De la Riva, 2000).

En poco tiempo, el cine nacional había avanzado notablemente, las visiones de su inminente desaparición se desvanecieron con la llegada de esta nueva ola de películas mexicanas que lograban atraer grandes masas de público a las salas cinematográficas. Un triunfo innegable que exigía a la sociedad cinematográfica redoblar los esfuerzos por hacer un cine de calidad que se afanzara aún más en el gusto del espectador. La idea de crear un cine de calidad sin altos presupuestos económicos se había convertido en una realidad, en un sueño cristalizado por unos cuantos, pero sobretodo, dejaba ver que era posible realizar cine en nuestro país. Los esfuerzos individuales de los cineastas ilusionaban con un mejor futuro para el ambiente filmico nacional pero la tarea no era sencilla, aún había que romper con las barreras que impedían el crecimiento del cine nacional y que se oponían cada vez que el sector cinematográfico buscaba condiciones favorables para su desarrollo.

La lucha por sostener un cine nacional culturalmente digno, continuaría con la llegada del nuevo milenio. La alternancia en el poder encabezada por el candidato panista Vicente Fox, quien terminaba con 71 años del régimen priista; contagiaba de esperanza al ámbito filmico mexicano que veía en el cambio sexenal una oportunidad para adquirir financiamientos y apoyos económicos, con la firme intención de levantar los proyectos cinematográficos que se encontraban todavía estancados en algún escritorio por la falta de recursos para su realización. Para el cine mexicano no había un mañana, el momento de resurgir, por el que estaba esperando, tocaba a sus puertas a sabiendas de que no habría otra oportunidad para salir del hoyo del que apenas empezaba a asomarse. Dejar pasar la ocasión, representaba continuar su peregrinar sin rumbo, lejos del reconocimiento de su público, algo que no podía volver a ocurrir tras largos años de esfuerzos, penurias y logros obtenidos.

La línea que había cruzado el cine mexicano no sólo dividía su ayer del hoy, sino también marcaba la diferencia de lo que era y en lo que se había convertido: un cine lo suficientemente digno, con una gran historia, que se negaba tradicionalmente a dejar su espacio dentro de la cultura nacional de nuestro país. El nuevo milenio, se encargaría de documentar entre sus páginas las nuevas desventuras del cine mexicano aún por escribir.

# OBSTÁCULOS E INCERTIDUMBRE

Con un largo camino por recorrer y una historia detrás, el cine mexicano aún no cuenta con una estabilidad duradera que permita solventar las carencias económicas y cinematográficas necesarias para alcanzar su desarrollo. Los inconvenientes surgidos en los lapsos de abundancia filmica hacían que se mantuviera constantemente en un estado vulnerable, desprotegido de manera legal con condiciones poco favorables para su actividad productiva y que mermaban de manera significativa el poco cine que se realizaba. La lista de dificultades por resolver se extendía cada vez más para el cine nacional, al no encontrar soluciones ni respuestas por parte de un gobierno indiferente e incapaz de brindar protección a su séptimo arte.

Las “buenas rachas” de las películas mexicanas albergaron en la comunidad filmica, la idea de reactivar nuevamente la industria cinematográfica. La producción de filmes renovados con temáticas novedosas y el acercamiento con el público eran factores relevantes que aumentaban esa posibilidad, pero que no alcanzaban para hacer posible este sueño. Para lograrlo, se tenía que recuperar el mercado interno cinematográfico que se encontraba bajo el control de las producciones norteamericanas desde hace mucho tiempo. El éxito de las obras filmicas de los cineastas mexicanos abriría el camino hacia ese sendero extraviado.

“Lo que atrae ahora al público son efectivamente, sobretudo las películas y lo que no hay todavía en México es una industria, la industria desapareció y no hay industria si se produce poco y lo poco que se produce está funcionando muy bien. Pero de ahí en adelante es muy incierto el panorama, si se va a poder producir más, cómo va a funcionar, en qué medida las exhibidoras van a estar dispuestas a dejar que este cine se siga exhibiendo, porque sucede además que el cine mexicano le está quitando espacios al cine de Hollywood y las salas son del cine de Hollywood, indirecta o directamente. (Carro, 2001).

“Creo que es ahí donde encontraríamos como el sentido de recuperar una industria. Para haber una industria tendrá que haber una gama temática muy amplia para que el público tuviera la libertad de elegir, pero también la posibilidad de verlo todo. Uno como espectador puede verlo todo, no podemos únicamente desear que se vea cine bueno, porque es muy difícil de saber cuál es ese cine bueno”. (De la Riva, 2000).

Pese a ello, la producción de películas mexicanas era el principal dolor de cabeza para el cine nacional. La escasa realización de filmes alcanzaba apenas las 22 cintas en 1999, tanto las producidas por el Estado y la iniciativa privada, tan sólo diez más que un año anterior. (Estrada, 2000d: 3). De esta forma, la falta de una continuidad en la generación de películas provocaba que los cineastas mexicanos dejaran de filmar tres o hasta cuatro años.

“Al actual cine mexicano le queda una larga crisis y seguimos en la crisis. La mayoría de los directores están desempleados, muy poco filman al año, la mayoría se dedica a la televisión. Al momento en que realmente haya una industria y haya un buen grupo de personas que vivan del cine entonces podremos hablar de una industria. Surgen nuevos directores a cada rato, en la medida que hay generaciones cada año. Desde luego que esto renueva la sangre, pero el problema es que no todos tienen la posibilidad de realizar un largometraje”. (García, 2000).

“Primero dinero, que es uno de los problemas que tiene el cine mexicano, para hacer cine se necesita dinero. Cada película cuesta entre un millón y dos millones de dólares. Entonces, se necesita mucho dinero. En segundo lugar efectivamente que esas películas tengan una buena difusión, tanto en publicidad como en las salas. La publicidad se vio que funciona, se vio que por lo menos funciona en estos casos notables recientes. Sin dinero, sin promoción y sin una buena difusión no funciona el cine. Con todo eso puede funcionar”. (Carro, 2000).

Uno de los grandes sinsabores con los que ha tenido que lidiar el cine mexicano es la falta de espacios para promocionar sus películas, situación que lo coloca en una posición muy desventajosa con respecto a otras cinematografías y en especial con la industria hollywoodense, quien no sólo posee los mejores horarios y temporadas de exhibición, sino también las mejores salas de proyección e incluso la permanencia de sus filmes suele prolongarse por más de seis semanas a comparación de las películas mexicanas que apenas duran un par de semanas en cartelera o en el peor de los casos, ni siquiera llegan a salir a las salas cinematográficas. Además de contar con el apoyo de medios masivos que difunden de manera inmediata la promoción de sus cintas entre la población. De manera que una publicidad atractiva se convierte en una garantía excepcional que determina significativamente la asistencia del público a las salas cinematográficas, por lo que para el reciente cine mexicano la necesidad de contar por lo menos con una publicidad mínima es indispensable para continuar la lucha por recuperar sus espacios cinematográficos.

“Si una película mexicana recibe una amplia campaña publicitaria, tiene un disco, se le buscan espacios para que sea considerado como algo tan importante como una película extranjera. Esa película va a provocar un impacto y probablemente también una respuesta en la asistencia del público, eso es un hecho y las películas recientes lo han constatado. Una película no puede llegar sola a una sala de cine, tiene que venir precedida de una gran promoción en todos los medios y ahí sí buscando la igualdad de circunstancias que el cine extranjero”. (De la Riva, 2000).

Hasta hoy, el cine mexicano no cuenta con los medios necesarios para obtener recursos económicos debido a que la legislación que lo norma es letra muerta. La llamada Ley de Cinematografía del 92, más que generar expectativas terminó por limitar más al cine nacional, imponiendo los intereses transnacionales de los empresarios de la distribución y exhibición, por encima de las solicitudes del gremio cinematográfico para establecer condiciones propicias en el desenvolvimiento de una cultura filmica nacional. De manera que la falta de una legislación cinematográfica que facilite los medios indispensables para la

obtención de fondos en la realización de películas y que regule los sectores de la producción, distribución y exhibición al implementar una igualdad de ventajas y beneficios entre estos grupos; generó que la actividad cinematográfica permaneciera estancada, aunque dentro del ambiente filmico existe la firme creencia que de contar con esa normatividad jurídica el cine mexicano encontraría los principales cimientos para alcanzar su tan anhelado desarrollo.

“Desde luego primero tenemos que contar con una Ley Federal de Cinematografía que realmente apoye al cine mexicano, que le dé igualdad de condiciones para que pueda competir con otras cinematografías, recuperar su mercado. En segundo lugar, tiene que haber un plan de desarrollo de la cinematografía que sea integral, que contemple los tres aspectos fundamentales de la industria que son la producción, la distribución y la exhibición. En el momento en que en México tengamos una cultura, una política cultural, una política de producción cinematográfica que contemple estos tres aspectos y que haya un verdadero apoyo del Estado tanto al cine de autor, al cine producido o coproducido por el Estado como al cine privado, entonces estaremos hablando de una reactivación de la industria, mientras tanto los resultados no se verán de inmediato”. (Valdez, 2000).

“Es muy importante sobretodo que haya condiciones fiscales que lo favorezcan, que es lo que se pedía hace poco. De tal manera que el productor que invierta en el cine mexicano tenga ciertas ventajas, el distribuidor que compre películas mexicanas tenga ventajas fiscales y el exhibidor también. Entonces, eso fomentaría mucho y facilitaría el camino para el cine mexicano”. (García, 2000).

Lo cierto es que la situación a futuro del cine mexicano no es tan sencilla como parece. La aparente participación del Estado en aspectos culturales resulta cuestionable cuando interviene en los intentos de la comunidad cinematográfica por alcanzar logros y beneficios para la cinematografía nacional. Por eso es necesario que el gobierno asuma la responsabilidad de garantizar a las instituciones culturales del país las condiciones favorables para su desarrollo. De tal manera, el Estado tendría fungir como el gestor y promotor de una cultura cinematográfica en la que se establezcan reglas y compromisos que brinden una estabilidad tanto legal como económica para el cine nacional. Pero pareciera ser que el rol del gobierno es otro, debido a sus incontables incongruencias que determinaron por un lado el desmantelamiento de la industria cinematográfica nacional y por otro, la aparente protección de los intereses de las empresas trasnacionales que impiden que el cine nacional siga creciendo actualmente.

“Todo lo que se intenta hacer a favor del cine mexicano, todo lo que se intenta hacer a favor de una legislación que vele por los intereses del cine nacional realmente se ve impedida justamente por este monstruo que es el cine hollywoodense, es decir, hay mucho dinero en juego, hay mucho dinero de por medio, de tal manera que una legislación por sí mi misma no puede hacer mucho, pero somos un país en manos del capital norteamericano. Entonces, por fuerza, Estados Unidos defiende sus intereses contra los del cine nacional, que sin embargo y a pesar de todo sigue moviéndose, sigue adelante y sigue siendo un negocio. El objetivo máximo de ellos, es justamente impedir el desarrollo de las cinematografías nacionales y en ese sentido, la comunidad cinematográfica ha

entablado una batalla de muchos años y ha impedido justamente que nuestra cinematografía desaparezca”. (De la Riva, 2000).

Para la sociedad filmica nacional la batalla continua y seguirá hasta donde los recursos les alcancen. Por eso es necesaria la participación de los sectores que lo conforman, la iniciativa privada y el Estado, en un compromiso integral para poder capitalizar al cine nacional. No sólo eso, se necesita también del apoyo de inversionistas que corran el riesgo de invertir en proyectos cinematográficos de calidad que son con los que el cine mexicano puede competir en el mercado nacional y extranjero. Aún así, para tener una estabilidad cinematográfica tendrán que pasar algunos años para que el cine mexicano planifique y conforme una plataforma filmica que administre y financie con sus recursos la producción, distribución y exhibición de películas mexicanas. Aunque todavía esa posibilidad está lejos de concretarse. Son muchas las carencias que se encuentran fuera del alcance del cine nacional, no es una tarea sencilla para quienes se encuentran inmersos en el ámbito cinematográfico y que han logrado grandes avances en los últimos años, una labor que pese a todo continúa para el bienestar del cine mexicano.

“Creo que somos los mismos involucrados en este quehacer, quienes hemos estado batallando y dando la cara y volviendo a empezar otra vez, una y otra vez, y tratando de detener ese avasallamiento. No queda de otra”. (De la Riva, 2000).

“El cine nacional no puede cantar victoria todavía, es un panorama complejo y difícil, pero tampoco puede ganar la victoria él solito, creo que es una victoria que tenemos que dar todos, pensando en la relevancia sociocultural del cine”. (Rosas, 2000a).

Bajo esta incertidumbre, al cine mexicano sólo le queda remar contra corriente aunque el camino no es alentador. Aún así, el ámbito cinematográfico nacional no cesa en sus intentos por consumir una industria que sea dignamente representativa de nuestra nación. La poca cinematografía mexicana que se está produciendo, a pesar de sus logros y éxitos, no tiene los alcances de otras cinematografías, por lo que debe seguir paso a paso produciendo películas que reflejen la contemporaneidad de la sociedad mexicana, aunque esto signifique que tenga que pasar años para que el público vea una película de gran calidad.

“México tiene y deberá seguir teniendo un muy cine digno por la forma de tratar un tema, de gran calidad narrativa, de gran calidad técnica en cuanto a imagen y sonido. México no es que compita, México puede manifestarse como arte, como una industria de manera importante en estos términos. México puede competir con calidad técnica, en fotografía, en sonido, en la eficacia narrativa, en reflejar el sentimiento y la manera de ver de nosotros nuestra realidad, en eso los norteamericanos no nos pueden competir, ni aún contratando cineastas latinos en Estados Unidos”. (Valdez, 2000).

“Yo espero que este éxito que está teniendo el cine mexicano, no se pierda como se ha perdido en otros años, en otras décadas, por la falta de visión de sus productores y promotores. Yo espero que este auge del cine mexicano permanezca por mucho tiempo, porque haya una continuidad en cuanto a apreciar los alcances que ha tenido. Entonces, yo desearía que no fuera pasajero, como

sexenal, que no fuera como nos ha ocurrido siempre que es cíclico, llega a lo máximo, se desaparece y vuelve a empezar. Es realmente el mito de Sísifo, es una piedra que va subiendo, llega casi a la cima, se cae y vuelve a empezar. Es un proceso de muchos años". (De la Riva, 2000).

A lo largo del tiempo, el cine mexicano ha encontrado en su camino dificultades que lo han llevado incluso a creer en su desaparición del panorama cultural mexicano. Los obstáculos surgen a cada instante sin dar una tregua al cine nacional, quien a veces se envalentona para continuar su labor cinematográfica con el único fin de preservar la estampa de una sociedad que se va transformando con el paso de los años. El cine mexicano ha sufrido las más fuertes embestidas que cinematografía alguna se pudiera imaginar y tan sólo un reducido grupo de cineastas, directores, productores y actores, han logrado hacer de la supervivencia del cine nacional una lucha constante que ha impedido la aniquilación de una tradición visual iniciada hace más de cien años. Tan inesperados son los golpes que ha recibido el cine mexicano como son los sorprendentes éxitos de las películas mexicanas que permiten respirar a la comunidad cinematográfica una y otra vez. Esa incansable pelea de años que rinde fruto cuando el espectador filmico regresa a las salas de cine para verse reflejado en su realidad. El trayecto del cine nacional durante las últimas tres décadas se ha convertido en una extenuante peregrinación de escasos buenos momentos y de largos instantes amargos que han moldeado la forma de hacer cine, un cine que ha explotado sus fórmulas productivas hasta el tedio, pero que también ha virado sus quehaceres filmicos para refrescar su estructuras narrativas; que ha alejado a su público pero también lo ha recuperado cuando se ha propuesto. Tan sólo estos son algunos parámetros que ha enfrentado, pero que hay muchos por venir. Pese a todo, la sobrevivencia del cine mexicano se mantiene hasta nuestros días por más obstáculos impuestos y trabas que impidan su desarrollo, se resiste a desaparecer del todo, con pequeños esfuerzos cinematográficos, en una búsqueda constante que lo lleve a la integración de una verdadera industria, fortalecida en sus sectores, impulsando su crecimiento y no en lo que se ha convertido, una cinematografía que maquila sus propios sueños negados en la realidad.

Con paso lento pero seguro, el cine mexicano camina rumbo a un futuro optimista, en el que no se sabe que esperar, pero con ilusiones por conseguir. Quizás más que conformar una industria como tal, el objetivo sea alcanzar una cinematografía sólida que permita alcanzar una producción estable y continua de películas en los nuevos tiempos que se avecinan. Aunque difícil de conseguir, pero sin duda la única forma viable para no desaparecer. Los riesgos por venir no serán fáciles de asumir si no se tiene la conciencia de los alcances y las repercusiones de lo que podría pasar si un país como el nuestro se quedara sin una cultura cinematográfica con tradición añeja, con una historia documentada en imágenes. Bajo esa perspectiva, el cine mexicano ahora tiene la oportunidad de olvidar su pasado e iniciar un nuevo presente, una visión renovada del cine nacional que fue y que escribe otra aventura en la página más reciente de su historia.

# LA ETERNA ESPERA, POR SI NO TE VUELVO A VER

Han pasado más de cien años desde que un viejo cinematógrafo proyectó las primeras imágenes del cine nacional. Desde entonces, el cine mexicano ha procurado estar presente a través de sus imágenes en cada una de las transformaciones que ha sufrido la sociedad mexicana. Época tras época, a color o en blanco y negro; el cine nacional con sus miles de imágenes, ha escenificado cada suceso de la vida cotidiana de las personas que viven en este país. La idiosincrasia de un pueblo como el nuestro, capturada por largo tiempo, ha contribuido a forjar una historia filmica de la que difícilmente nos podemos olvidar. Con una tradición de hacer cine auestas, el cine mexicano vive actualmente tiempos difíciles en los que los booms cinematográficos discontinuos no alcanzan a llenar la presencia de las películas mexicanas en la cartelera cinematográfica. Más aún, la amenaza de su desaparición se mantiene imperante ante la poca producción de filmes nacionales al año y que apenas se convierten en un soporte para el cine nacional. Por ello, la idea de que un país se quede sin un cine que lo refleje, es casi asegurar la pérdida de una identidad filmica de una sociedad y por consecuencia, se estaría mutilando una parte trascendental de su cultura. De tal forma, una nación sin memoria visual está destinada a no reconocerse, al olvido de lo que alguna vez fue y a vivir mediante recuerdos pasados, ruinas cinematográficas, digámoslo así, de las que no está dispuesto a formar parte el cine mexicano de hoy.

La cinematografía mexicana ha renacido de sus ruinas para no desaparecer como tantas veces se vaticinó. Su “nuevo cine mexicano”, ha logrado llenar las salas donde se exhiben sus películas, ha captado la atención de un público generacional nuevo y ha hecho las pases con esos espectadores críticos e indiferentes que lo consideraban pésimo y churrero. Se deshizo del “cine malo” y adoptó la fórmula del cine de calidad acorde con los tiempos modernos. Un “boom” que apenas es suficiente al menos para respirar y continuar una vez más con la lucha de carencias para hacer cine.

Las visiones del cine mexicano en el futuro no son nada prometedoras. Más aún, si revisamos su historia. Las crisis recurrentes que a lo largo del tiempo ha tenido que sobrellevar para llegar hasta donde se encuentra hoy, lo han disminuido gradualmente. Primero la crisis de estrellas, actores consumados de una época de oro que no volverá, que si bien no fue tan trascendental, si necesaria en cuanto al arraigo que se tenía entre los espectadores de esos años. Luego, la crisis temática que durante largo tiempo predominó y que desembocó en una crisis del público. Tan contundente fue la repetición temática de películas mexicanas como el alejamiento del público que no gustaba ver cine mexicano ni por error. Posteriormente, la crisis de producción aunada a los desequilibrios económicos provocados por lo “errores” gubernamentales, que han pesado no solamente en el ánimo de las sociedad filmica, sino también en los sectores más vulnerables de la población y que terminó por desarmar una industria acumulada durante

muchos años. En fin, crisis que han rodeado al cine mexicano durante más de 40 años, al parecer cíclicas, cuando no termina de salir de una ya está entrando en otra, se dice normalmente. Sin embargo, el cine mexicano se mantiene presente dentro del panorama cultural mexicano, intermitente, con resistencia a desaparecer pero dispuesto a confrontar su destino incierto.

“A mí eso me sorprende mucho, porque la crisis del cine mexicano se da desde los 30’s. Cada década reaparece. Hay una nueva crisis, ahí está la crisis y el cine mexicano sigue adelante. Siempre hay un cineasta o varios cineastas, que yo no sé como, obviamente con mucho talento pero también con mucha necesidad a ciencia y empuje, siempre logra sacar una película que nos hace mantener la esperanza de que no todo está perdido. Esto desde que el cine mexicano habla, siempre aparecen un puñado de películas cada 10 años, una nueva generación, un nuevo cineasta, que nos hace pensar que todavía se puede porque siempre habrá un grupo de cineastas intentando que el cine mexicano no muera”. (De la Riva, 2000).

Es así, como el cine nacional ha sobrevivido por años. Los esfuerzos individuales de los cineastas y realizadores, han conseguido virar el rumbo de la cinematografía nacional hacia un cine de calidad que le da prestigio a nuestro país. La prueba de ello han sido los reconocimientos, los premios y las menciones honoríficas que se han obtenido en los festivales internacionales. Sin embargo, de nada sirve todo lo que se ha alcanzado si nuestro cine nacional se mantiene bajo una constante incertidumbre. Si bien, el cine mexicano está destinado a permanecer entre los insistentes altibajos de una cinematografía que no logra estabilizar su desarrollo, también es cierto que ha llamado la atención mediante la frescura de sus propuestas filmicas e innovadoras y eso se ha acentuado en el reconocimiento del público que asiste a presenciar las películas que le hablan de su realidad y con las que se identifican plenamente.

La duda sobre la permanencia del cine nacional siempre será una incógnita, que al menos no se resolverá por el momento sino hasta que los sectores que lo integran (producción, exhibición, distribución) y el gobierno, coincidan y decidan emprender una serie de acciones participativas de carácter legislativo y administrativo que favorezcan las condiciones económicas y sobretodo, el progreso del cine mexicano. Lejos de que esto suceda, el destino del cine mexicano se mantendrá como hasta hoy en las manos de la sociedad cinematográfica, quienes seguirán levantando la mano en busca de consolidar sus sueños filmicos, en una eterna espera que ilusiona la llegada de tiempos mejores.

Sin duda, el cine nacional ha producido grandes películas con temáticas interesantes como *Sexo, pudor y lágrimas*, *Todo el poder*, *La ley de Herodes* y *Amores perros*, entre otras; que han impactado con sus argumentos y calidad filmica, pero que no han sido suficientes para mantenerse vigente en la cartelera cinematográfica. La carencia de una continua permanencia de las películas mexicanas en las salas cinematográficas obliga a la espera de los famosos “booms”, cintas que se dan en racimos si así se pueden definir, una costumbre que se va generando cada 2 o 3 años por el simple hecho de que los procesos de producción se realizan pausados, lentos ante la falta de recursos económicos.

Aún así, las pocas cintas que alcanzan la pantalla grande han simpatizado con los espectadores, generaciones nuevas de público con expectativas diferentes que ven en el cine nacional el reflejo de lo que acontece en sus vidas, una realidad más palpable y más cercana a su vida cotidiana que aquellas cintas con las que tuvo contacto a través de la televisión. Es un público más exigente, interesado en su entorno social y personal, consciente de lo que quiere ver en las salas cinematográficas, pero con un libre albedrío para elegir el cine de su preferencia. A pesar de ello, siempre habrá un público para el cine nacional, puesto que es inimaginable que una cinematografía carezca de espectadores, pero sobretodo porque existe una razón suficiente para que el cine mexicano prevalezca:

“Las poblaciones son más sencillas de lo que nosotros imaginamos, son más nobles. Les puede no gustar una película porque esta mal hecha, le puede no gustar una película por el cierto tratamiento de una historia, pero lo que les gusta es verse reflejados, por eso existen los cines nacionales. Siempre va a existir el cine mexicano, te va a enterrar a ti, me va a enterrar a mí, al camarógrafo quién sabe, pero nos van a enterrar porque la gente siempre tiene la aspiración de verse reflejado en la pantalla”. (Ugalde, 2000b).

“Creo que es nuestra obligación hacer cine mexicano. Hacer ese cine que sea el reflejo de la realidad que vivimos, independientemente del género que se trate. Pero creo que el principal problema, el primer obstáculo a vencer, en este caso, es justamente eso, querer hacer un cine que corresponda a nuestra realidad, que corresponda a nosotros como nación y ahí es una labor de necios, es una labor de necios aunque también el resultado es cuando se hace ese cine que refleja a este país, es justamente el cine que va a permanecer en la memoria y va a tener algún tipo de impacto dentro y fuera del país. (De la Riva, 2000).

Esa aspiración de reflejar la realidad se ha convertido en la motivación principal para continuar filmando historias con las que los espectadores se identifiquen plenamente en la pantalla. Una tarea complicada si se toma en cuenta que en el pasado los cineastas se encontraban influenciados bajo su concepto filmico, una visión muy personal sobre temas pretenciosos y artísticos, que excluían al público que poco o nada entendía de las situaciones que se le proyectaban. Al dejar atrás las ambiciones conceptuales, los nuevos cineastas se han concientizado de que la única forma de atraer la atención del público a las salas cinematográfica, es brindándole una diversidad de temas en las que la gente pueda reflejarse mediante las películas a través de situaciones que se asemejen a su vida cotidiana. El público que ha regresado a las salas a ver las recientes películas mexicanas se ha percatado de que esos relatos ya no se encuentran ajenos a su realidad al permitirle adentrarse a los problemas sociales en lo que se encuentra inmerso. Más aún, le ofrece la posibilidad momentánea de reflexionar sobre los argumentos que describen sustancialmente su entorno social.

Esa es parte de la magia de una cinematográfica nacional que con sus tintes realistas, humorísticos y verosímiles hace posible que la ficción sea más real que la propia vida cotidiana e inclusive hasta por momentos superada. Por ello, el cine mexicano siempre tendrá la posibilidad de mostrar las vicisitudes de una sociedad como la nuestra mediante sus películas en un afán por continuar

filmando la realidad mexicana, aunque el costo de llevar tales historias a la pantalla grande se perciba en la escasa producción de cintas nacionales.

La historia reciente del cine nacional es un relato de triunfos contados que han levantado el ánimo de una sociedad filmica que convalece ante la ausencia de financiamientos para el que hacer cinematográfico. Una lucha con cimientos sólidos que llega al nuevo milenio con altas expectativas, pero cuya sombra de la incertidumbre la rodea a cada instante. “Por si no te vuelvo a ver” es una frase que parece reflejar el contexto actual no sólo del cine mexicano, sino también de su público. Es la inquietud de un futuro incierto, cuyas preguntas generan más dudas que respuestas. Sin embargo, pese a los altibajos y las rachas de buena fortuna, el cine mexicano se mantiene vigente en el gusto del público porque siempre dará de que hablar:

“Mientras alguien se este preguntando por el futuro del cine mexicano o por lo que está viviendo el cine mexicano va a tener futuro. Cada vez que se pase una película el cine mexicano tiene futuro porque alguien habla de él. En el momento en que empecemos a hablar más de películas norteamericanas, se acabó primero el futuro del cine mexicano y después la identidad nacional y después la soberanía política”. (Ugalde, 2000b).

Mientras tanto, la lente del cine nacional seguirá filmado sus relatos hasta que algún cineasta pierda la ilusión por captar la realidad de la sociedad mexicana y las aspiraciones de los espectadores por reflejarse en la pantalla hayan terminado... aunque todavía ese momento no ha llegado.

# FUENTES DE CONSULTA

## BIBLIOGRAFÍA

- Cervantes, G. (1998). Análisis de la problemática del cine mexicano en los 90's. México: Universidad Iberoamericana.
- García, E. (1998). Breve Historia del Cine Mexicano. México: CONACULTA.
- García, G., Coria, J. (1997). El nuevo cine mexicano. México: Clío.
- García, G., Aviña, R. (1997). Época de oro del cine mexicano. México: Clío.
- Posada, P. (1980). Apreciación de cine. México: Ed. Alhambra Mexicana.
- Krauze, E. (1997). La presidencia imperial. España: Tusquets Editores. 1997.
- Martínez, F., Reynoso, R.(1999). Cien años de cine mexicano 1896 – 1996. México: IMCINE, Universidad de Colima.
- Millet, P. (1994). Exposición y análisis de la problemática actual de la industria cinematográfica. México: CANACINE.
- Sánchez, F. (1989). Crónica anti-solemne del cine mexicano. México: Universidad Veracruzana.

## HEMEROGRAFÍA

- Alvarado, E. ( 2000, 18 de febrero). Un dulce olor a Estrada o la ley de Retes. Periódico Reforma. Primera función. Gente. 2E.
- Aviña, R. (2000, 18 de febrero). Rompe barreras. Periódico Reforma. Primera fila. p.8.
- Berdeja, J. (1997, 16 de junio). Marcha de la muerte del cine mexicano. Periodico El Universal. Cultura. p.2.
- García, A. (1999, 22 de marzo). Positivo el balance de la 14 muestra de cine mexicano. Periódico La Jornada. Cultura. p.36.
- Huerta, C. (2000, 4 de junio). Vive cine mexicano buena racha. Periódico Reforma. Gente. E1.
- Mátenme porque me muero. (1997, 14 de junio). Periódico El Universal. Cultura. p.1-4.
- Rosas, A. (2000b). En busca del público perdido. Casa del tiempo de la UAM, 2 (16).
- Sánchez, E. (2000a). La industria audiovisual mexicana ante le TLC. Revista mexicana de comunicación. 61.
- Sánchez, E. (2000b). Fuerte, formal y Felipe. Periódico Reforma. Magazzine. pp 24-26.
- Ugalde, V. (1998a). Panorama del cine en México. Revista de Estudios Cinematográficos del CUEC, 4(14).

- Valdez, M. (1998). Legislación cinematográfica. Revista de Estudios Cinematográficos del CUEC, 4 (14).

## INTERNET

- Cano, A. (2001). Mario Moreno Cantinflas. Obtenida en abril de 2001, de <http://www.monografias.com/trabajos59/mario-moreno-cantinflas/mario-moreno-cantinflas2.shtm>.
- Estrada, M. (1997a). Sombras y pocas luces del cine mexicano en México. Revista mexicana de comunicación. 56. Obtenida el 20 de octubre de 2000, de <http://www.fundacionbuendia.org.mx/rmc/rmc56/sombras.html>.
- Estrada, M. (1998b). Escenas, sucesos y cifras del cine en México. Revista mexicana de comunicación. 47. Obtenida el 20 octubre 2000, de <http://www.fundacionbuendia.org.mx/rmc/rmc47/escenas.html>.
- Estrada, M. (1999c). Retrospectiva del cine en 1998. Revista mexicana de comunicación. 57. Obtenida el 20 de octubre del 2000, de <http://www.fundacionbuendia.org.mx/rmc/rmc57/marien.html>.
- Estrada, M.(2000d). Entre muestras, festivales y palomitas. De película, las andanzas del cine mexicano. Revista mexicana de comunicación. 62. Obtenida de <http://www.fundacionbuendia.org.mx/rmc/rmc62/entremuestras.html>.
- Estrada, M.(2001e). Luces, cámara, acción... toma 2000. Revista mexicana de comunicación. 68. Obtenida de <http://www.fundacionbuendia.org.mx/rmc/rmc68/luces.html>.
- Maza, M. (1996a). Más de cien años de cine mexicano. Itesm. Obtenida el 25 de julio de 1999, de <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/front.html>.
- Maza, M. (1996b). Por fin: la época de oro. Obtenido el 25 de julio de 1999, de <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/epocaoro.html>.
- Maza, M. (1996c). Después del 68: El cine del sexenio de Echeverría. Obtenido el 25 de julio de 1999, de <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/68.html>.
- Maza, M. (1996d). Coda: Principio y fin. Obtenida el 25 de julio de 1999, de <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/coda.html>.
- Rivera, M. (1998). Es tiempo de recrear un nuevo público para reactivar nuestro cine: Villaseñor. La Jornada. Obtenida el 16 de enero del 2000, de <http://serpiente.dgsca.unam.mx/jornada/1998/dic98/981214/cul-cine.html>.
- Rosas, A. (2000c). Una mirada antropológica al público del cine. El cotidiano. Obtenida el 22 de de octubre del 2000, de <http://www.azc.uam.mx/cotidiano/68/doc7.html>.
- Sánchez, M. (1998). El cinematógrafo de la soledad. Revista UAM. Obtenida el 14 de agosto del 2000, de <http://www.uam.mx/difusion/revista/septiembre98/sanchez.html>.

## ENTREVISTAS

- Carro, N. (2001). Entrevista personal, 9 de enero 2001.
- De la Riva, J. (2000). Entrevista personal, 7 de noviembre del 2000.
- García, L. (2000). Entrevista personal, 27 de noviembre del 2000.
- Rosas, A. (2000a). Entrevista personal, 16 de noviembre del 2000.
- Ugalde, V. (2000b). Entrevista personal, 6 de diciembre del 2000.
- Valdez, M. (2000). Entrevista personal, 14 de diciembre del 2000.

# PLAN DE PRODUCCIÓN

## VIDEORREPORTAJE

### TEMA

“El celuloide nacional... Del olvido al no me acuerdo”.

### GÉNERO

Reportaje Demostrativo. \*\*

El reportaje demostrativo es una vertiente del reportaje que se fundamenta en una investigación profunda de las causas que generaron un hecho en particular, sus consecuencias, su panorama actual y sus expectativas a futuro, abarcando una visión reflexiva de datos e informaciones precisas que incluyen la intervención de personalidades en la materia a fin de ayudar a comprender y exponer el tema abordado. El reportaje demostrativo parte de una hipótesis establecida por el investigador cuyo desarrollo tendrá como objetivo confirmar la premisa planteada. Tal es el caso de nuestro tema: la ausencia del espectador mexicano en el cine nacional, que parte del supuesto de que su aparente rechazo se debe en gran medida a la falta de conocimiento que tiene el público acerca de su cine. De esta forma, al exponer los motivos que generaron esta problemática dentro del cine nacional, se busca con este tipo de reportaje dar una perspectiva general sobre la situación del cine nacional cuyo contenido pretenda originar una opinión personal del espectador sobre este tema.

### PÚBLICO AL QUE VA DIRIGIDO

Este videoreportaje va dirigido al público en general que regularmente asiste a las salas cinematográficas, ya que son ellos los consumidores potenciales del producto cinematográfico – en este caso los filmes que se proyectan – y que regularmente son películas extranjeras que no reflejan su realidad.

### GRABACIÓN

La grabación del videoreportaje se realizará a través de locaciones ubicadas en alguna sala de proyección del Centro Nacional de las Artes, en una sala comercial de la cadena Cinemex o en su defecto, se efectuará en los exteriores donde se permita el acceso a las cámaras de grabación.

---

\* Leñero, V., Marín, C. (1986). *Manual de periodismo*. México: Tratados y manuales Grijalbo. p.218- 221.

## **FUENTES**

Además de la información obtenida de fuentes bibliográficas relacionadas con el tema. Se efectuarán entrevistas a productores, directores, críticos de cine, investigadores, actores, que se encuentran laborando en el medio filmico y que posean conocimientos acerca de la problemática de la industria cinematográfica. Además, se realizarán sondeos al público que asiste a las salas cinematográficas.

## **FORMATO**

El videoreportaje tendrá gráficos animados para la presentación de cada bloque con la intención de diferenciar los temas a tratar. La información se transmitirá a través de las declaraciones de los entrevistados (inserts), ilustrados con la imagen de referencia al tema, acompañados de nat sounds y de secuencias de películas. También se utilizará material de stock de películas y grabaciones de interiores de cines abandonados para el apoyo visual del reportaje. El videoreportaje está pensado en cuatro bloques a manera de serie de televisión para su posible transmisión en algún medio audiovisual.

## **MÚSICA**

New Age, Rock o Soundtrack de películas mexicanas.

## **EQUIPO DE PRODUCCIÓN**

Para la producción de este videoreportaje serán necesarias dos cámaras HI8, casetes de grabación, dos micrófonos, tripié y un equipo de iluminación.

## **TIEMPO DE PRODUCCIÓN**

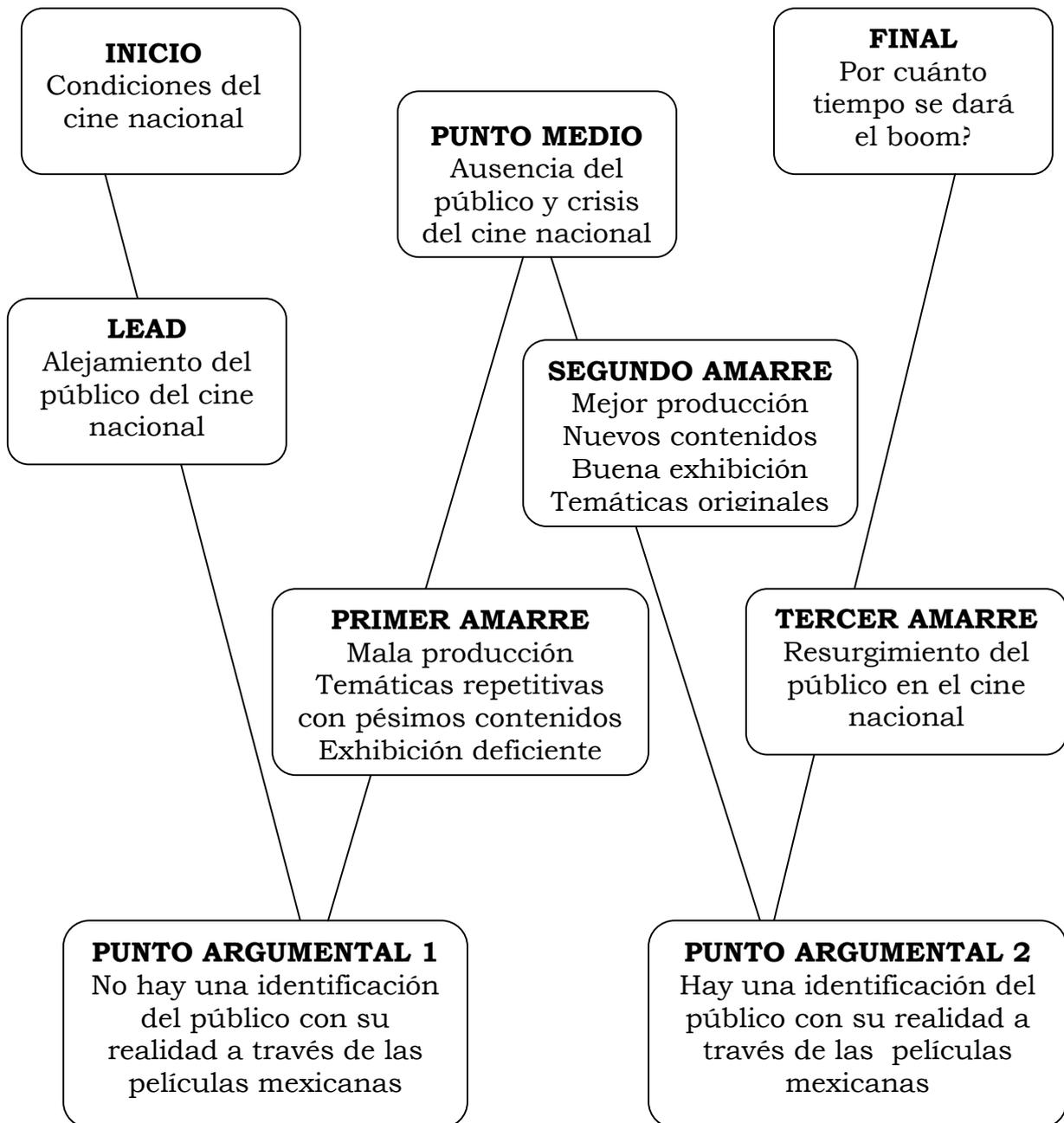
De 2 a 3 meses.

## **COSTOS**

De 3 a 4 mil pesos.

# PRODUCCIÓN VIDEORREPORTAJE

## PIRÁMIDE ESTRUCTURAL\*



\* Basado en el modelo gráfico de Rodrigo Fernández para la elaboración de reportajes y programas en televisión.  
Fernández, R. (2003). *Cómo escribir guiones de televisión*. Argentina: Longseller, p.30.

# RUTA CRÍTICA

## NOVIEMBRE 2000

<b>DÍA</b>	<b>LOCACIÓN</b>	<b>DIRECCIÓN</b>	<b>HORA</b>
Martes 7 Grabación de la entrevista al cineasta Juan Antonio de la Riva.	Directores Nacionales S.A de C.V.	Félix Parra No. 130 Col. San José Insurgentes.	De 10:30 a 12:00 hrs.
Jueves 16 Grabación de la entrevista a Ana María Rosas Mantecón Investigadora de la UAM.	Casa particular.	Calle Cantera 59 casa 25 Col. Santa Úrsula Xitla.	De 18:30 a 20:30 hrs.
Lunes 27 Grabación de la entrevista al crítico de cine Leonardo García Tsao.	Centro de Capacitación Cinematográfica CCC.	Av. Churubusco y Av. Tlalpan.	De 18:00 a 19:00 hrs.

## DICIEMBRE 2000

<b>DÍA</b>	<b>LOCACIÓN</b>	<b>DIRECCIÓN</b>	<b>HORA</b>
Lunes 6 Grabación de la entrevista al cineasta Víctor Ugalde.	Sociedad General de Escritores de México S.A. de C.V.	Calle José María Velasco No. 59 Col. San José Insurgentes.	De 11:00 a 13:00 hrs.
Jueves 14 Grabación de la entrevista al cineasta Milt Valdez.	Centro Universitario de Estudios Cinematográficos CUEC.	Calle Adolfo Prieto No. 721 Col. Del Valle.	De 10:00 a 11:30 hrs.

## ENERO 2001

<b>DÍA</b>	<b>LOCACIÓN</b>	<b>DIRECCIÓN</b>	<b>HORA</b>
Martes 9 Grabación de la entrevista al crítico de cine Nelson Carro.	Casa particular.	Calle Leonardo Da Vinci No. 161 entrada A Col. Mixcoac.	De 10:30 a 12:00 hrs.
Sábado 20 Grabación de entrevistas al público.	Cinemark Churubusco.	Av. Churubusco esq. Canal de Miramontes.	De 15:30 a 18:00 hrs.

FEBRERO 2001

<b>DÍA</b>	<b>LOCACIÓN</b>	<b>DIRECCIÓN</b>	<b>HORA</b>
Viernes 9 Grabación de stock de películas de los 80's.	Videoclub Géminis.	Av. Texcoco No. 127 Col. Juan Escutia.	De 16:00 a 19:00 hrs.
Sábado 10 Grabación de stock de películas de los 80's.	Videoclub Géminis.	Av. Texcoco No. 127 Col. Juan Escutia.	De 10:00 a 13:00 hrs.
Sábado 17 Grabación de entrevistas al Público.	Cinemark Churubusco.	Av. Churubusco esq. Canal de Miramontes.	De 14:00 a 18:00 hrs.
Sábado 27 Grabación de las fachadas de cines cerrados.	Cine Ópera. Cine Omega. Cine Latino.	Centro Histórico y Av. Paseo de la Reforma.	De 16:00 a 18:00 hrs.

MARZO 2001

<b>DÍA</b>	<b>LOCACIÓN</b>	<b>DIRECCIÓN</b>	<b>HORA</b>
Viernes 9 Grabación de fachada de cine, taquillas y carteles.	Cine Arcadia.	Av. Balderas No. 39 Col. Centro.	De 17:00 a 18:30 hrs.
Sábado 17 Grabación de fachada de cine, taquillas y público.	Cinépolis Bucareli.	Av. Bucareli No. 63 Col. Juárez.	De 16:00 a 17:30 hrs.
Jueves 22 Grabación de stock de películas de los 90's.	Videoclub Géminis.	Av. Texcoco No. 127 Col. Juan Escutia.	De 16:00 a 19:00 hrs.
Viernes 30 Grabación de taquillas y público.	Cinemark Churubusco.	Av. Churubusco esq. Canal de Miramontes.	De 17:00 a 19:00 hrs.

ABRIL 2001

<b>DÍA</b>	<b>LOCACIÓN</b>	<b>DIRECCIÓN</b>	<b>HORA</b>
Jueves 12 Grabación de interiores de cines cerrados.	Televisa Chapultepec.	Av. Chapultepec No. 18 Col. Doctores.	De 2:00 a 4:00 hrs.
Sábado 21 Grabación de fachada, taquillas y público.	Cinépolis Diana.	Av. Paseo de la Reforma No. 423 esq. Mississippi.	De 16:00 a 18:00 hrs.
Viernes 27 Grabación de portadas de películas.	Videoclub Géminis.	Av. Texcoco No. 127 Col. Juan Escutia.	De 16:00 a 18:00 hrs.

MAYO 2001

<b>DÍA</b>	<b>LOCACIÓN</b>	<b>DIRECCIÓN</b>	<b>HORA</b>
Del 4 al 15 Calificación de cintas.	Domicilio Particular.	Calle Francisco I. Madero No. 1 Col. Guadalupe.	De 17:00 a 19:00 hrs.
Del 21 al 25 Transfer de HI8 a Digital 3.	Televisa Chapultepec.	Av. Chapultepec No. 18 Col. Doctores.	De 02:00 a 03:00 hrs.

JUNIO 2001

<b>DÍA</b>	<b>LOCACIÓN</b>	<b>DIRECCIÓN</b>	<b>HORA</b>
Del 11 al 22 Realización gráficos.	Televisa Chapultepec.	Av. Chapultepec No. 18 Col. Doctores.	De 02:00 a 03:00 hrs.

JULIO 2001

<b>DÍA</b>	<b>LOCACIÓN</b>	<b>DIRECCIÓN</b>	<b>HORA</b>
Del 6 al 11 Edición.	Televisa Chapultepec.	Av. Chapultepec No. 18 Col. Doctores.	De 02:00 a 03:00 hrs.
Del 19 al 24 Edición.	Televisa Chapultepec.	Av. Chapultepec No. 18 Col. Doctores.	De 02:00 a 03:00 hrs.

AGOSTO 2001

<b>DÍA</b>	<b>LOCACIÓN</b>	<b>DIRECCIÓN</b>	<b>HORA</b>
Del 15 al 23 Transferencia del material editado de D3 a H18 y material de stock.	Televisa Chapultepec.	Av. Chapultepec No. 18 Col. Doctores.	De 02:00 a 03:00 hrs.

SEPTIEMBRE – OCTUBRE 2001

<b>DÍA</b>	<b>LOCACIÓN</b>	<b>DIRECCIÓN</b>	<b>HORA</b>
Digitalización del material editado en H18.	Novar Studio Producciones S.A.	Av. Texcoco 555 Edif.123 Int. 01 Col. Juan Escutia.	De 16:00 a 19:00 hrs.

NOVIEMBRE – DICIEMBRE 2001

<b>DÍA</b>	<b>LOCACIÓN</b>	<b>DIRECCIÓN</b>	<b>HORA</b>
Re- edición de los 4 bloques del reportaje: “El celuloide nacional... Del olvido al no me acuerdo”.	Novar Studio Producciones S.A.	Av. Texcoco 555 Edif.123 Int. 01 Col. Juan Escutia.	De 12:00 a 15:00 hrs.

ENERO – FEBRERO 2002

<b>DÍA</b>	<b>LOCACIÓN</b>	<b>DIRECCIÓN</b>	<b>HORA</b>
Post- producción del reportaje: “El celuloide nacional... Del olvido al no me acuerdo”.	Novar Studio Producciones S.A.	Av. Texcoco 555 Edif.123 Int. 01 Col. Juan Escutia.	De 15:00 a 19:00 hrs.

JULIO 2008

<b>DÍA</b>	<b>LOCACIÓN</b>	<b>DIRECCIÓN</b>	<b>HORA</b>
Re- edición y Post producción del reportaje: “El celuloide nacional... Del olvido al no me acuerdo”.	Novar Studio Producciones S.A.	Av. Texcoco 555 Edif.123 Int. 01 Col. Juan Escutia.	De 15:00 a 19:00 hrs.



# BREAK DOWN

REPORTAJE: “El celuloide nacional... Del olvido al no me acuerdo”.

DIRECCIÓN Y PRODUCCIÓN: Raúl Ávila Ramírez

POST – PRODUCCIÓN: Novar Studio Producciones.

DURACIÓN: 33 minutos 30 segundos.

<b>CAS</b>	<b>LOCACIÓN</b>	<b>DESCRIPCIÓN</b>	<b>PERSONAJE</b>	<b>EXT/INT</b>	<b>ESCENOGRAFÍA</b>	<b>DÍA/NOCHE</b>	<b>EQUIPO</b>	<b>NOTA</b>
1	Directores Nacionales	Entrevista	Juan Antonio de la Riva Cineasta	Interior	Oficina Escritorio	Día	2 Cámaras 2 Micrófonos de solapa Tripié	
2	Casa Particular	Entrevista	Ana María Rosas Mantecón Investigadora UAM	Interior	Sala	Noche	2 Cámaras 2 Micrófonos de solapa Tripié	
3	Centro de Capacitación Cinematográfica	Entrevista	Leonardo García Tsao Crítico	Interior	Oficina Escritorio	Tarde	2 Cámaras 2 Micrófonos de solapa Tripié	

<b>CAS</b>	<b>LOCACIÓN</b>	<b>DESCRIPCIÓN</b>	<b>PERSONAJE</b>	<b>EXT/INT</b>	<b>ESCENOGRAFÍA</b>	<b>DÍA/NOCHE</b>	<b>EQUIPO</b>	<b>NOTA</b>
4	Sociedad General de Escritores	Entrevista	Víctor Ugalde Cineasta	Interior	Oficina Escritorio	Día	2 Cámaras 2 Micrófonos de solapa Tripié	
5	Centro Universitario de Estudios Cinematográficos	Entrevista	Mil Valdez Ex -director CUEC - UNAM	Interior	Oficina Escritorio	Día	2 Cámaras 2 Micrófonos de solapa Tripié	
6	Casa Particular	Entrevista	Nelson Carro Crítico	Interior	Sala	Día	2 Cámaras 2 Micrófonos de solapa Tripié	
9	Cinemark CNA	Entrevistas Público	María del Pilar Carmen Vilchis Roberto Lozada Claudia Benítez Francisco C. Minerva Castro Sra. Odette Patricia Durán César Téllez	Exterior	Calle	Día	Cámara y Micrófono de solapa Tripié	

<b>CAS</b>	<b>LOCACIÓN</b>	<b>DESCRPCIÓN</b>	<b>PERSONAJE</b>	<b>EXT /INT</b>	<b>ESCENOGRAFÍA</b>	<b>DÍA/NOCHE</b>	<b>EQUIPO</b>	<b>NOTA</b>
11	Cine Latino	Fachada Cartel Cortinas de entrada Puertas de entrada Taquillas Escaleras Marquesina Letras del cine		Exterior		Día	Cámara Tripié	
10	Cinemark	Entrevistas Público	Arturo Hernández Roberto Lazcano Patricia González Lidia Vázquez Víctor Andrade Silvia Bayron Perla Treviño Patricia Estrada Alejandro Piña	Exterior	Calle	Día	Cámara y Micrófono de solapa Tripié	



<b>CAS</b>	<b>LOCACIÓN</b>	<b>DESCRIPCIÓN</b>	<b>PERSONAJE</b>	<b>EXT/INT</b>	<b>ESCENOGRAFÍA</b>	<b>DÍA/NOCHE</b>	<b>EQUIPO</b>	<b>NOTA</b>
9	Cinépolis Bucareli	Fachada Taquillas Gente, carteles Gente en pasillos Gente en taquillas Pareja viendo cartel Taquillas Pasillos		Exterior Interior		Noche	Cámara Tripié	
11	Televisa Chapultepec  Maxinema Olimpia	Fachada Cortina cerrada Escaleras de entrada Marquesina Letrero de se vende, Dulcería Butacas, salas Letreros Butacas Pantalla Rota Dulcería Estancia Taquillas Cortinas		Exterior  Interior		Día  Día	Cámara Tripié	



<b>CAS</b>	<b>LOCACIÓN</b>	<b>DESCRIPCIÓN</b>	<b>PERSONAJE</b>	<b>EXT/INT</b>	<b>ESCENOGRAFÍA</b>	<b>DÍA /NOCHE</b>	<b>EQUIPO</b>	<b>NOTA</b>
11 10 8 11		"Nico". "Por la libre". "La segunda noche". "Los verduleros". "La ley de Herodes". "Amores perros". "Todo el poder". "Sexo, pudor y lágrimas" "Arma mortal"						
11	Video Géminis	Portadas de películas mexicanas cómicas y de narcotraficantes en stands			Interior	Día	Cámara Tripié	

# ESCALETA

REPORTAJE: “El celuloide nacional... Del olvido al no me acuerdo”.

DIRECCIÓN Y PRODUCCIÓN: Raúl Ávila Ramírez

POST – PRODUCCIÓN: Novar Studio Producciones. Dur: 33 min 30 seg.

## PRIMER BLOQUE

- 1° Entrada del Logotipo de la UNAM y de la FES Aragón.
- 2° Cita Textual del cineasta Julio García.
- 3° Entrevista. Patricia González. Público.
- 4° Entrevista. Víctor Andrade. Público.
- 5° Entrevista. Sra. Odette. Público.
- 6° Cortinilla de presentación del reportaje: “Del Olvido al no me acuerdo... El celuloide nacional”.
- 7° Entrevista. Leonardo García Tsao. Crítico de cine.
- 8° Secuencia de la película “Picardía Mexicana”.
- 9° Entrevista. Nelson Carro. Crítico de cine.
- 10° Entrevista. Ana María Rosas Mantecón. Investigadora UAM.
- 11° Puente. Interior de cines.
- 12° Entrevista. Leonardo García Tsao. Crítico de cine.
- 13° Entrevista. Milt Valdez. Ex director CUEC - UNAM.
- 14° Entrevista. Juan Antonio de la Riva. Cineasta.
- 15° Entrevista. Víctor Ugalde. Cineasta.
- 16° Entrevista. Nelson Carro. Crítico de cine.
- 17° Entrevista. Juan Antonio de la Riva. Cineasta.

## SEGUNDO BLOQUE

- 18° Cortinilla “El Olvido del Pasado”.
- 19° Entrevista. Milt Valdez. Ex director CUEC –UNAM.
- 20° Entrevista. Nelson Carro. Crítico de cine.
- 21° Secuencia de la película “Las Ficheras II”
- 22° Entrevista. Ana María Rosas Mantecón. Investigadora UAM.
- 23° Entrevista. Milt Valdez. Ex director CUEC – UNAM.
- 24° Secuencia de la película “Picardía Mexicana”.
- 25° Entrevista. Ana María Rosas Mantecón. Investigadora UAM.
- 26° Entrevista. Nelson Carro. Crítico de cine.
- 27° Puente. Imágenes de gente en el cine.
- 28° Entrevista. Leonardo García Tsao. Crítico de cine.
- 29° Entrevista. Ana María Rosas Mantecón. Investigadora UAM.
- 30° Entrevista. Leonardo García Tsao. Crítico de cine.

## TERCER BLOQUE

- 31° Cortinilla “El Otro cine”.
- 32° Entrevista. Milt Valdez. Ex director CUEC –UNAM.
- 33° Entrevista. Leonardo García Tsao. Crítico de cine.
- 34° Secuencia de la película “Rojo Amanecer”.
- 35° Entrevista. Leonardo García Tsao. Crítico de cine.
- 36° Entrevista. Milt Valdez. Ex director CUEC – UNAM.
- 37° Entrevista. Ana María Rosas Mantecón. Investigadora UAM.
- 38° Entrevista. Minerva Castro. Público.
- 39° Entrevista. Juan Antonio de la Riva. Cineasta.
- 40° Entrevista. Patricia Durán. Público.
- 41° Entrevista. Milt Valdez. Ex director CUEC – UNAM.
- 42° Entrevista. Leonardo García Tsao. Crítico de cine.
- 43° Entrevista. Ana María Rosas Mantecón. Investigadora UAM.
- 44° Secuencia de la película “La Segunda Noche”.
- 45° Entrevista. Nelson Carro. Crítico de cine.
- 46° Entrevista. Juan Antonio de la Riva. Cineasta.

## CUARTO BLOQUE

- 47° Cortinilla “El Futuro Incierto”
- 48° Entrevista. Leonardo García Tsao. Crítico de cine.
- 49° Entrevista. Nelson Carro. Crítico de cine.
- 50° Entrevista. Milt Valdez. Ex director CUEC – UNAM.
- 51° Secuencia de la película “Sexo, Pudor y Lágrimas”.
- 52° Entrevista. Ana María Rosas Mantecón. Investigadora UAM.
- 53° Entrevista. Juan Antonio de la Riva. Cineasta.
- 54° Secuencia de la película “Amores Perros”.
- 55° Entrevista. Ana María Rosas Mantecón. Investigadora UAM.
- 56° Entrevista. Milt Valdez. Ex -director CUEC – UNAM.
- 57° Entrevista. Patricia Durán. Público
- 58° Entrevista. Víctor Ugalde. Cineasta.
- 59° Entrevista. Juan Antonio de la Riva. Cineasta.
- 60° Secuencia de la Película “La ley de Herodes”.
- 61° Créditos y Agradecimientos.

# GUIÓN

## LITERARIO\*\*

REPORTAJE: “El celuloide nacional... Del olvido al no me acuerdo”.

GUIÓN: Raúl Ávila Ramírez

### ABRE A: PRIMER BLOQUE

#### **1. ENTRADA. 1**

Presentación del logotipo de la UNAM y del logotipo de la FES Aragón sobre un back blanco en movimiento y posteriormente con el título: “PRESENTA”

#### **2. CITA TEXTUAL 2**

Sobre imagen de butacas de cine y entra texto con movimiento:

“No se puede hacer otro cine si no es sobre las cenizas del que ya existe. Es más, hacer otro cine es, precisamente, revelar el proceso de destrucción del que ya existe”.

*Julio García, Cineasta Cubano*

#### **3. EXT. ENTREVISTAS. CINE. DÍA 3**

Entran tres entrevistas de opinión del público sobre el cine mexicano...

Patricia González  
Público

INSERT 1: ¿Qué opina del cine mexicano? “No me gusta”.

Sr. Víctor Andrade  
Público

INSERT 2: “Son puras porquerías de películas”

Sra. Odette  
Público

INSERT 3: “Ay no, horrible... no, no lo veía, no me gustaba”.

---

\*\* Formato utilizado en la realización de programas de televisión, reportajes y documentales.

Hilliard, R. (1999). *Guionismo para radio, televisión y nuevos medios*. México: International Thomson Editores, pp. 42-44

Burrows, T. (2003). *Producción de video: disciplinas y técnicas*. México: McGraw Hill, p.282

#### **4. CORTINILLA DE PRESENTACIÓN DEL REPORTAJE 4**

En un collage aparecen diferentes imágenes de varias películas mexicanas de todos los tiempos y entra posteriormente el título del vídeo: “Del Olvido al no me acuerdo... El celuloide nacional”.

#### **5. INT. ENTREVISTA. DÍA. 5**

Condiciones del cine mexicano en la década de los 80's

Leonardo García Tsao.  
Crítico de cine

INSERT 4: “En los 80's era el páramo, realmente el cine mexicano era un garbanzo de a libra, muy de vez en cuando se hacía una película que valiera la pena, eran condiciones muy poco propicias. Básicamente en el terreno de las películas o los albures, o los policías fronterizos; era un cine mucho más dirigido a la clase popular que sí respondía cierto público sí iba a ver esas películas y la clase media básicamente no veía cine mexicano”.

#### **6. SECUENCIA DE LA PELÍCULA “PICARDÍA MEXICANA” 6**

Escena en donde se encuentra Vicente Fernández, Héctor Suárez y Resortes en la cantina diciendo albures mexicanos.

#### **7. INT. ENTREVISTAS. DÍA. 7**

Condiciones de la industria cinematográfica.

Nelson Carro  
Crítico de cine

INSERT 5: “Las condiciones yo creo que eran las peores, no sólo para el cine mexicano. En el cine mexicano se notaba más, pero digo la exhibición que tenía México, entre otras razones, porque el cine era muy barato; era de las peores del mundo sobretodo conociendo a países de mayor importancia... LIGAR... Tampoco era un cine que nos propusiera algo digamos novedoso como para que valga la pena ir a las salas”.

Ana María Rosas Mantecón  
Investigadora UAM

INSERT 6: “No se generó una industria vigorosa y sana, competitiva; sino que no pudo evolucionar como iban evolucionando los públicos, los públicos se diversificaron. Decía Emilio García Riera en uno de sus textos que el gran drama del cine nacional era, se dio cuando se perdió al público de la clase media que en realidad era el que más acudía a las salas”.

**8. PUENTE. INT. CINE****8**

Imágenes de butacas, pantalla y pasillos sin gente.

**9. INT. ENTREVISTAS. DIA.****9**

Alejamiento del público del cine nacional

Leonardo García Tsao  
Crítico de cine

INSERT 7: “La clase media empezó a alejarse del cine mexicano a partir de los 50’s, la clase media empezó a comprar televisiones, al entrar en esta forma de vida de que lo extranjero era lo mejor y cuando tenían toda una forma de vida de que lo extranjero era mejor, entonces hay que ver cine hollywoodense... LIGAR... Porque todo lo mexicano era malo, o sea tienes que tomar en cuenta esa condición de la clase media mexicana; es decir, lo extranjero es bueno, lo mexicano es malo e incluso, donde iban a ver las películas de Ripstein y Cazals, lo que decían es cine mexicano, no lo vemos. Es el malinchismo cinematográfico, si quieres”.

Milt Valdez  
Ex director CUEC - UNAM

INSERT 8: “De manera que cuando arribamos a la década de los 80’s, este era el panorama del cine mexicano, el público no encuentra el cine mexicano que quiere y ve en el cine americano, también la clase media en este afán de ser un remedo de la clase media americana, de la american way of life, es que se aleja del cine mexicano”.

Juan Antonio de la Riva  
Cineasta

INSERT 9: El público se fue alejando en la medida en que el cine norteamericano fue avanzando y fue avasallando con toda su fuerza al cine nacional. Esto fue paulatino, los productores en lugar de sentar las bases de una industria a futuro la fueron perdiendo entre las manos... LIGAR... De tal manera que el cine mexicano se fue limitando a los sectores populares tanto de las ciudades como del sector rural, un público eminentemente popular que por su bajo poder adquisitivo también se fue perdiendo”.

Víctor Ugalde  
Cineasta

INSERT 10: “Entonces como en ese momento se empezó a elevar el costo del precio de admisión, se empezó a alejar ese tipo de ciudadanos, eso empieza a gestar la caída y el alejamiento del público espectador... LIGAR... Es una política nacional, con esta caída del poder adquisitivo que se reflejaba en todo, o sea, era más cara la carne, era más cara la vivienda, era más caro el

cine; la caída se vino o sea, empezaron a dejar de ir... LIGAR... Entonces, el espectador empezó a alejarse un poquito ahí, básicamente por el costo de la vida”.

Nelson Carro  
Crítico de cine

INSERT 11: “El público que iba al cine no tenía ningún tipo de relación con ese mundo que estaba pintando el cine mexicano y eso fue lo que motivo el alejamiento. Fundamentalmente un público que ya no se empezó, o que dejó de reconocerse en su cine”.

Juan Antonio de la Riva  
Cineasta

INSERT 12: “Es una crisis que va creciendo, no es una crisis que se origine en los 80’s, es una crisis que viene de muchos años atrás, pero si en los 80’s irremediamente ya era muy sencillo tratar de explicar que el público ya no veía cine mexicano, que era un producto de muy mala calidad, y en efecto, esa crisis termina por tocar fondo”.

**CORTE A:  
SEGUNDO BLOQUE**

## **ABRE A: SEGUNDO BLOQUE.**

### **10. CORTINILLA 10**

Collage de imágenes de películas de ficheras y cómicas con el título: “El olvido del pasado”

### **11. INT. ENTREVISTAS. DÍA. 11**

Situación de la industria cinematográfica mexicana en los 80's

Milt Valdez  
Ex director CUEC - UNAM

INSERT 13: “En la administración del 78 al 84 el Estado deja de apoyar de manera decidida al cine nacional porque consideraban que no era rentable, que era mucho el dinero que se invertía y que se recuperaba poco... LIGAR... Los productores cada vez invertían menos dinero para sacar más y esto deterioró, desvirtuó la calidad de las películas producidas por la iniciativa privada y había una disputa, un conflicto muy fuerte entre los intereses del cine producido por la iniciativa y el cine producido por el Estado”

Nelson Carro  
Crítico de cine

INSERT 14: “Los que hacían cine en los 80's, todos esos, lo que querían era invertir dinero, es decir, hacer una película para hacer dinero, entonces que hacían, pues filmaban una serie de persecuciones, de balaceras o contaban chistes o ponían a mujeres a que se desnudaran para ganar dinero, era su única intención”.

### **12. SECUENCIA DE LA PELÍCULA “LAS FICHERAS II” 12**

Escena en donde aparece Lalo “El Mimo” junto a una cabaretera desnuda recostada en un sillón con una víbora.

### **13. INT. ENTREVISTAS. DÍA. 13**

Cine de ficheras y repetición de temáticas.

Ana María Rosas Mantecón  
Investigadora UAM

INSERT 15: “Las ficheras es un cine que abreva en el cine de cabaret que fue muy famoso en los 50's. Lo que pasa es que abreva en él, pero retoma y formula elementos que ya son muy gastados, que utiliza, que se basa en el chiste fácil, en la atracción inmediata y simplista y que hacen que haya un gran desinterés por parte de los sectores medios y de hecho se empieza a dar el desinterés en los sectores populares. Una vez que se ve la octava de exactamente el mismo tema con exactamente los mismos chistes la gente se empieza aburrir... LIGAR... Era

absolutamente un producto que se hacia en serie que ya simplemente repetía fórmulas muy aprobadas y que empezaron a agotar al público. El cine de ficheras se murió solito ”.

Milt Valdez  
Ex director CUEC - UNAM

INSERT 16: “El público del cine mexicano se aleja del cine porque no encuentra el cine que quiere ver, el cine donde se quiere reflejar, y que es lo que quiere ver reflejado el espectador de la clase media, es más bien semejar a la clase media americana, hay un alejamiento de nuestra idiosincrasia, de nuestra manera de ver la realidad... LIGAR... Además las películas trataban de una manera superficial el asunto de las ficheras, de los narcotraficantes, nunca hubo un tratamiento serio, de respeto hacia el tema, hacia el espectador, de respeto a sí mismo del guionista y del realizador ”.

#### **14. SECUENCIA DE LA PELÍCULA “PICARDÍA MEXICANA” 14**

Escena en que aparece Vicente Fernández, Resortes y Héctor Suárez, dentro de un mercado albureando a la gente.

#### **15. INT. ENTREVISTAS. DÍA. 15**

Condiciones de la exhibición y proyección de las películas mexicanas en los cines.

Ana María Rosas Mantecón  
Investigadora UAM

INSERT 17: Uno puede ver como los dueños de los cines empiezan a dejar de invertir en ellos, las salas sufren un periodo, un proceso muy fuerte de decadencia, de decadencia no sólo en las condiciones en las que están los espectadores, me refiero a las butacas, a las condiciones que se presentan en los baños, a la comida que se vende; sino también a las condiciones de proyección. Los proyectores ya no se renuevan y uno va a ver películas que se escuchan muy mal, que se ven cada vez peor y ese es otro factor que influye”.

Nelson Carro  
Crítico de cine

INSERT 18: “Fue el cine de ficheras, el cine de narcotraficantes y que los cines estaban hechos una mugre y que la proyección era mala y que el sonido no se oía y que a uno lo trataban mal en el cine. Digo fue un fenómeno bastante complejo, si uno iba en los 80’s a ver una película mexicana al cine sonora, pues obviamente no regresaba... LIGAR... Con el cine pasaba un poco eso, ese cine de ficheras y narcotraficantes no tenían el menor control de calidad... LIGAR... Un cine que no se ve, que no se oye, que no tiene el menor profesionalismo en su producción, no

es un cine industrial, no cumple, es una forma de estafar al espectador que no tiene otra posibilidad, cuando el espectador tuvo otra posibilidad mando al diablo a ese cine”

## **16. PUENTE. EXT. GENTE EN EL CINE** **16**

Imágenes del público en las afuera de los cines, gente formada en las taquillas, gente observando carteles de películas norteamericanas, etc.

## **17. INT. ENTREVISTAS. DÍA.** **17**

Leonardo García Tsao  
Crítico de cine

INSERT 19: “Si había un prejuicio en parte estaba fundamentado, es decir, si había alguien que se acercara a ver esas películas del Mofles y sus mecánicos obviamente salía muy espantado no, entonces, no era tanto el prejuicio con que sí había una realidad, el cine mexicano en su mayor parte era muy, muy malo... LIGAR... El público no veía cine de ficheras, nadie se atrevía a ver cine de ficheras, hablaban mal de él, pero nadie lo veía ”.

Ana María Rosas Mantecón  
Investigadora UAM

INSERT 20: “Si a la gente le preguntan ¿Qué es el cine mexicano? En realidad justamente lo asocian a un churro, a ficheras, a mala calidad, o sea ya se generó toda una imagen que muy curiosamente era una imagen fracturada, porque si al mismo tiempo se le pregunta a la gente Usted ¿Qué opina de la época de oro? La gente tiene la mejor opinión”.

Leonardo García Tsao  
Crítico de cine

INSERT 21: Lo que le dio el tiro de gracia fue lo malo que se volvió, es decir, se volvió una especie de círculo vicioso en el cual cada vez se invertía menos y el producto cada vez era más deslizable, entraron a esta especie de espiral mercantil, en ahorrar cada vez más hasta que dijeron lo más barato es hacer videohomes, dejando al cine y por otro lado, el público ya se había cansado de tantas películas. Sí se agotó ese mercado”.

**CORTE A :**  
**TERCER BLOQUE.**

## **ABRE A: TERCER BLOQUE**

### **18. CORTINILLA 18**

Collage de imágenes de películas mexicanas de los 80's con el título: "El otro cine"

### **19. INT. ENTREVISTAS. DÍA. 19**

Cine mexicano testimonio

Milt Valdez  
Ex director CUEC - UNAM

INSERT 22: "Buen cine mexicano siempre ha existido desde los años 30's hasta la época actual, si bien es el menos, pero siempre ha existido un cine de gran calidad. De manera que el público como parte de su cultura filmica, de idiosincrasia, esta el cine y están estas películas que son como un libro de cabecera a las cuales regresamos ocasionalmente cuando hay oportunidad".

Leonardo García Tsao  
Crítico de cine

INSERT 23: "Las cosas no se dan por decreto, no porque ahora cambia la gente va a cambiar de hábito, yo creo que fue un proceso muy gradual que sobretodo empezó con películas como Rojo amanecer, Rojo amanecer es la que marca el inicio de la clase media por el cine mexicano de calidad, a partir de que se hace Rojo Amanecer, la clase media dice mira hay una película que trata del 68', que era un tabú y la gente volvió al cine por lo menos en esa ocasión".

### **20. SECUENCIA PELÍCULA "ROJO AMANECER". 20**

Secuencia de cuando los Judiciales entran al apartamento y se encuentran con los estudiantes refugiados en el baño.

### **21. INT. ENTREVISTAS. DÍA. 21**

Llegada de un nuevo cine mexicano

Leonardo García Tsao  
Crítico de cine

INSERT 24: "Nunca ha habido un vacío total, aún las peores épocas. Lo que hay ahora es un buen período porque desapareció de repente el cine malo digo, las pocas que se hacen, se hacen con poca ambición. Puede ser mayor o menor, el logro, pero sí son películas desde luego por mucho mejor filmadas".

Milt Valdez  
Ex director CUEC - UNAM

INSERT 25: "Hay la conciencia de hacer un cine con una gran calidad técnica, de una eficacia narrativa, con una gran fotografía y con una banda sonora bien construida, bien pensada;

entonces el público empieza a ver que no hay tanta diferencia en estos aspectos, entre el cine mexicano y el cine norteamericano y empieza a encontrar lo que en el cine norteamericano nunca le podrá dar a los públicos de América Latina que es hablar de sus temas, de sus asuntos, de su realidad social con un sentimiento y con los propios ojos de los mexicanos, de los argentinos, de los peruanos”.

## **22. INT / EXT. ENTREVISTAS. DÍA.**

**22**

Eliminación de los prejuicios del cine nacional.

Ana María Rosas Mantecón  
Investigadora UAM

INSERT 26: “Creo que al cine nacional que está volviendo a producirse, le ha costado muchísimo remontar esos prejuicios. No es un cine que se presenta de manera nueva ante un consumidor potencial, si no se presenta a espectadores que ya tienen una imagen negativa del cine nacional”.

Minerva Castro  
Público

INSERT 27: “El cine mexicano actualmente ha sacado buenas películas realmente, hubo un tiempo en que uno decía es una película mexicana y la verdad lo pensaba mucho o simplemente no iba a verlas. De alguna manera como que ahora ya a cobrado una fuerza diferente, están lo temas mejor que antes, a lo mejor un poquito más trabajado el cine, mejor llevado, o temas que son más de interés actual”.

Juan Antonio de la Riva  
Cineasta

INSERT 28: “Todavía existe el espectador para el cual es mal visto ver cine mexicano, porque que van a decir los demás y de todos modos, hay una nueva generación de espectadores, jóvenes básicamente, que si encuentran que este cine responde a sus necesidades a que sea un reflejo de la realidad que ellos están viviendo, que es donde el cine puede encontrar su validez y su permanencia dentro de las diferentes generaciones”.

Patricia Durán  
Público

INSERT 29: “Creo que ha habido películas excelentes, creo que todavía nos cuesta mucho trabajo ver una visión crítica, nos gusta en general ir al cine para no pensar, para entretenerse un rato y no llevarte algo de reflexión. Creo que el cine mexicano puede darte esa opción, porque tiene que ver más con nosotros que con todo un esquema gringo”

Milt Valdez  
Ex director CUEC - UNAM

INSERT 30: “El público se va preparando, se va desarrollando su gusto, es un público más informado, es un público más exigente y también está dispuesto a ver temáticas, por ejemplo de la época prehispánica, de las culturas mesoamericanas”.

Leonardo García Tsao  
Crítico de Cine

INSERT 31: “Obviamente si hay una identificación, es que es claro, es un asunto de idiosincrasia, obviamente te vas a identificar con un cine que es tuyo, no con unos gringos. Por mucho que nos hallamos agringando en los últimos 50 años, obviamente la sociedad mexicana tiene sus propias características y el cine que te habla de esas características es el que te atañe más”.

Ana María Rosas Mantecón  
Investigadora de la UAM

INSERT 32: “Es una identificación muy fragmentada, ciertos sectores sobretodo estos que te mencionaba, de clase media urbana, pueden encontrarse reflejados, identificados y ver que problemáticas que hablan de sus realidades, yo creo que muchos otros sectores todavía no. Por eso es que tenemos que alentar la producción de películas que nos reflejen como somos variados, diversos, contradictorios y sobretodo múltiples, múltiples públicos.”

### **23. SECUENCIA PELÍCULA “LA SEGUNDA NOCHE”**

**23**

Escena en donde Irán Castillo, Mónica Ávila y Francesca Guillén se arreglan para irse de reventón.

### **24. INT. ENTREVISTAS. DÍA.**

**24**

Identificación del público y el regreso a las salas.

Nelson Carro  
Crítico de cine

INSERT 33: “Hay que hacer películas adecuadas al momento en que se vive y estas películas nuevas son películas adecuadas al momento en que se vive, digo hablan de lo que está pasando ahora. En cambio que tiene que ver con México, ese cine que se hizo en los 80’s, no era, no tiene nada que ver con lo que se vivía en el país, con un México mucho más moderno de lo que pensaban los productores”.

Juan Antonio de la Riva  
Cineasta

INSERT 34: “El cine mexicano va a las mismas salas, a los mismos complejos cinematográficos a competir en igualdad de circunstancias contra las películas más caras de la industria norteamericana, contra las películas más destacadas del cine hollywoodense y en mucho de los casos no sólo compiten en igual de circunstancias, sino que los supera. Ahí está el caso de Todo el poder, Sexo, pudor y lágrimas, La segunda noche que están muy por encima de muchas películas norteamericanas, taquilleramente atractivas y el cine mexicano lo supera”.

**CORTE A:  
CUARTO BLOQUE.**

**ABRE A:  
CUARTO BLOQUE.**

**25. CORTINILLA.**

**25**

Collage de imágenes de películas mexicanas de finales de los 90's con el título: "El futuro incierto"

**26. INT. ENTREVISTAS. DÍA.**

**26**

La reciente crisis del cine mexicano.

Leonardo García Tsao  
Crítico de cine

INSERT 35: "Al actual cine mexicano le queda una larga crisis y seguimos en la crisis. La mayoría de los productores están desempleados, muy pocos filman al año, la mayoría se dedica a la televisión. Al momento en que haya una industria y haya un buen grupo de personas que vivan del cine mexicano entonces ya podremos hablar de una industria y que estaremos en jauja".

Nelson Carro  
Crítico de cine

INSERT 36: "Lo que no hay todavía en México es una industria, la industria desapareció y no hay industria si se produce poco y lo poco que se produce está funcionando muy bien, pero de ahí en adelante es muy incierto el panorama, sí se va a poder producir más, cómo va a funcionar, en qué medida las exhibidoras van a estar dispuestas a dejar que este cine siga, siga exhibiendo...LIGAR... Sin dinero, sin promoción y sin una buena difusión, no funciona el cine; con todo eso puede funcionar".

Milt Valdez  
Ex director CUEC - UNAM

INSERT 37: Es precisamente esta década de los 90's en donde los cineastas jóvenes que egresan del CUEC de la Universidad Nacional o el CCC de IMCINE empiecen a producir, a hacer películas con otra tendencia con una mayor calidad, con una solvencia narrativa, en la técnica; entonces, el cine empieza a recuperar su calidad de cine mexicano. Paulatinamente el público mexicano se da cuenta de esto".

**27. SECUENCIA PELÍCULA “SEXO, PUDOR Y LÁGRIMAS”****27**

Escena en donde la pareja principal (Carlos y Susana) hablan del prólogo del artículo sobre sexo.

**28. INT. ENTREVISTAS. DÍA.****28**

Nuevos cineastas mexicanos.

Ana María Rosas Mantecón  
Investigadora UAM

INSERT 38: “Buena parte de los jóvenes que se vuelven a acercar al cine es porque vuelven a encontrar nuevos espejos y nueva problemáticas que les devuelven digamos, lo que es su vida cotidiana, lo que les preocupa, lo que les interesa... LIGAR... En el momento en que se logra volver atraer a los públicos a las salas, o sea, ya no estoy pensando exclusivamente en el cine de tal o cual nacionalidad, sino que logra volver a hacer que la gente vaya y que considere el ir al cine como una practica posible de entretenimiento sienta, yo creo que de alguna manera sí sentaron las bases para que la gente volviera a mirar al cine nacional”.

Juan Antonio de la Riva  
Cineasta

INSERT 39: “Creo que es nuestra obligación hacer cine mexicano. Hacer ese cine que sea el reflejo de la realidad que vivimos independientemente del género que se trate. Pero creo que el principal problema, el primer obstáculo a vencer en este caso es justamente eso: querer hacer un cine que corresponda a nuestra realidad, que corresponda a nosotros como nación y ahí, pues es una labor de necios, es una labor de necios aunque también el resultado es cuando se hace ese cine que refleja a este país es justamente el cine que va a permanecer en la memoria y que va a tener algún tipo de impacto dentro y fuera del país”.

**29. SECUENCIA PELÍCULA “AMORES PERROS”****29**

Persecución del Grand Marquis negro y choque en el cruce.

**30. INT. ENTREVISTAS. DÍA.****30**

El futuro del cine mexicano

Ana María Rosas Mantecón  
Investigadora UAM

INSERT 40: “Es un cine que esta siendo muy atractivo para ciertos sectores, pero que tiene que renovarse también porque... LIGAR... En el momento en que se sienten en fórmulas repetidas, en fórmulas gastadas, el público va a volver a dejarlos, porque tiene muchas otras opciones...”

Milt Valdez  
Ex director CUEC – UNAM

INSERT 41: “Tenemos que contar con una Ley Federal de Cinematografía que realmente apoye al cine mexicano, que le dé igualdad de condiciones para que pueda competir con otras cinematografías, recuperar su mercado. En segundo lugar tiene que haber un plan de desarrollo de la cinematografía que sea integral, que contemple los tres aspectos fundamentales de la industria que son la producción, la distribución y la exhibición. En el momento en que en México tengamos una cultura, una política cultural, una política de producción cinematográfica que contemple estos tres aspectos y que haya un verdadero apoyo del Estado tanto al cine de autor, al cine producido o coproducido por el Estado como el cine privado, entonces estaremos hablando de una reactivación de la industria”.

Patricia Durán  
Público

INSERT 42: “Espero un cine crítico que sea capaz de conjuntar una parte artística, creativa, con una parte de contenido social, que pueda plantear mensajes, que pueda reflejar como estamos transformándonos como sociedad”.

Víctor Ugalde  
Cineasta

INSERT 43: “Mientras alguien se este preocupando por el futuro del cine mexicano o por lo que este viviendo, el cine mexicano va a tener futuro, cada vez que se pase una película, el cine mexicano tiene futuro porque alguien habla de él. En el momento en que empecemos hablar más de las películas norteamericanas, se acabó primero el futuro del cine mexicano y después la identidad nacional y después la soberanía política”.

Juan Antonio de la Riva  
Cineasta

INSERT 43: “La crisis del cine mexicano se da desde los 30’s. Cada década reaparece. Hay una nueva crisis, ahí la crisis y el cine mexicano sigue adelante, siempre hay un cineasta o varios cineastas, que yo no sé cómo, obviamente con mucho talento, pero también con mucha necesidad a ciencia y empuje, siempre se logra sacar una película que nos hace mantener la esperanza de que no todo está perdido, esto desde que el cine mexicano habla, siempre aparecen un puñado de películas cada 10 años, una nueva generación, un nuevo cineasta, que nos hace pensar que todavía se puede porque siempre habrá un grupo de cineastas intentando que el cine mexicano no muera”.

**31. SECUENCIA PELÍCULA “LA LEY DE HERODES”** **31**  
Escena en donde el presidente municipal mata a la dueña del prostíbulo del pueblo.

**32. CRÉDITOS Y AGRADECIMIENTOS** **32**

**A NEGROS.**

# GUIÓN TÉCNICO

REPORTAJE: “El celuloide nacional... Del olvido al no me acuerdo”.

GUIÓN: Raúl Ávila Ramírez

DIRECCIÓN Y PRODUCCIÓN: Raúl Ávila Ramírez

POST – PRODUCCIÓN: Novar Studio Producciones.

DURACIÓN: 33 minutos 30 segundos.

Sec	VIDEO	AUDIO
	ABRE A : PRIMER BLOQUE.	
<b>1</b>	<b>ENTRADA.</b>	
	<p>Secuencia de conteo. Entra efecto de vídeo Bad Tv.</p> <p>Presentación del logotipo de la UNAM y de la FES Aragón con el título: "Presenta".</p> <p>Efecto de vídeo Strech Blur.</p>	<p>Voz off: Conteo. Entra efecto de sonido de explosión.</p> <p>Entra fondo musical. Soundtrack: "The Messenger. The story of Joan of Arc". Track 19: "Armaturam Dei".</p> <p>Efecto láser.</p>
<b>2</b>	<b>PIZARRA.</b>	
	<p>CITA TEXTUAL:</p> <p>"No se puede hacer otro cine si no es sobre las cenizas del que ya existe. Es más, hacer otro cine es, precisamente, revelar el proceso de destrucción del que ya existe". Julio García, <i>Cineasta Cubano</i>.</p> <p>Efecto de vídeo Strech Blur.</p>	<p>Continua fondo musical.</p> <p>Soundtrack: "The Messenger. The story of Joan of Arc". Track 19: "Armaturam Dei".</p> <p>Efecto láser.</p>

<b>Sec</b>	<b>VIDEO</b>	<b>AUDIO</b>
<b>3</b>	<b><i>EXT. ENTREVISTAS. CINE. DÍA</i></b>	
	<p>Patricia González. Público.</p> <p>Sr. Víctor Andrade. Público.</p> <p>Sra. Odette. Público.</p> <p>Efecto de vídeo Strech Blur.</p>	<p>INSERT 1: ¿Qué opinas del cine mexicano? "No me gusta".</p> <p>INSERT 2: "Son puras porquerías de películas".</p> <p>INSERT 3: "Ay no, horrible... No, no lo veía, no me gustaba".</p> <p>Efecto láser.</p>
<b>4</b>	<b><i>CORTINILLA DE PRESENTACIÓN</i></b>	
	<p>Collage de varias películas mexicanas y con el título: "Del Olvido al no me acuerdo... El celuloide nacional".</p> <p>Efecto de vídeo Strech Blur.</p>	<p>Entra Fondo Musical. Soundtrack: "Sexo, pudor y lágrimas". Track 1: "Ventanas en Movimiento".</p> <p>Efecto láser.</p>
<b>5</b>	<b><i>INT. ENTREVISTAS. DÍA.</i></b>	
	<p>Leonardo García Tsao. Crítico de cine. Super.</p> <p>Entra efecto de vídeo Easy Cub. Imágenes y carteles de películas mexicanas de ficheras, cómicos, narcos y braceros. Sale efecto de vídeo Easy Cub.</p> <p>Efecto de vídeo Flashframe.</p>	<p>INSERT 4: "En los 80's era el páramo, realmente el cine mexicano era una, un garbanzo de a libra, muy de vez en cuando se hacía una película que valiera la pena, eran condiciones muy poco propicias. Básicamente en el terreno de las películas o los albures, o los policías fronterizos; era un cine mucho más dirigido a la clase popular que sí respondía cierto público sí iba a ver esas películas y la clase media básicamente no veía cine mexicano".</p> <p>Efecto láser 2.</p>

Sec	VIDEO	AUDIO
<b>6</b>	<b>SECUENCIA DE LA PELÍCULA:</b>	
	<p><b>"PICARDÍA MEXICANA".</b> Dir. Abel Salazar. Super.</p> <p>Efecto de vídeo Flashframe.</p>	<p>Sonido ambiente original de la película.</p> <p>Efecto láser 2.</p>
<b>7</b>	<b>INT. ENTREVISTAS. DÍA.</b>	
	<p>Nelson Carro. Crítico de cine. Super.</p> <p>Entra efecto de vídeo Easy Cub Fotografías de carteles y actores de películas mexicanas. Sale efecto de vídeo Easy Cub.</p> <p>Efecto de vídeo Strech Blur.</p> <p>Ana María Rosas Mantecón. Investigadora UAM. Super.</p> <p>Efecto de vídeo Flashframe.</p>	<p>INSERT 5: "Las condiciones yo creo que eran las peores, no sólo para el cine mexicano. En el cine mexicano se notaba más, pero digo la exhibición que tenía México, entre otras razones, porque el cine era muy barato; eran las peores del mundo sobretodo conociendo a países con importancia... LIGAR... Tampoco era un cine que nos propusiera algo digamos novedoso como para que valga la pena ir a las salas".</p> <p>Efecto láser.</p> <p>INSERT 6: "No se generó una industria vigorosa y sana, competitiva; sino que no puedo evolucionar como iban evolucionando los públicos, los públicos se diversificaron. Decía Emilio García Riera en uno de sus textos que el gran drama del cine nacional era, se dio cuando se perdió al público de la clase media que en realidad era el que más acudía a las salas".</p> <p>Efecto láser 2.</p>

<b>Sec</b>	<b>VIDEO</b>	<b>AUDIO</b>
<b>8</b>	<b><i>PUENTE. INT. CINE.</i></b>	
	<p>Imágenes de butacas, pantalla y pasillos sin gente.</p> <p>Efecto de vídeo Flashframe.</p>	<p>Entra Fondo Musical. Soundtrack: "The Messenger. The story of Joan of Arc".</p> <p>Track 4: "Buying Our Children". Efecto láser 2.</p>
<b>9</b>	<b><i>INT. ENTREVISTAS. DÍA</i></b>	
	<p>Leonardo García Tsao. Crítico de cine. Super.</p> <p>Entra efecto de vídeo Bad Tv.</p> <p>Película: "Nico". Dir. Andrew Davis. Super.</p> <p>Sale efecto de vídeo Bad Tv.</p> <p>Efecto de vídeo Strech Blur.</p> <p>Milt Valdez. Ex director CUEC – UNAM. Super.</p> <p>Entra efecto vídeo Easy Cub. Imágenes del público, jóvenes sentados, carteles de películas y persona observando un cartel. Sale efecto de video Easy Cub.</p> <p>Efecto de vídeo Strech Blur.</p>	<p>INSERT 7: " La clase media empezó a alejarse del cine mexicano a partir de los 50's, la clase media empezó a comprar televisores, al entrar en esta forma de vida de que lo extranjero era lo mejor y cuando tenían una forma de vida de que lo extranjero era lo mejor, entonces hay que ver cine hollywoodense... LIGAR... Porque todo lo mexicano era malo, o sea, tienes que tomar en cuenta esa condición de la clase media mexicana; es decir, lo extranjero es bueno, lo mexicano es malo e incluso, donde iban a ver esas películas de Ripstein o Cazals, lo que decían: es cine mexicano, no lo vemos. Es el malinchismo cinematográfico, si quieres".</p> <p>Efecto láser.</p> <p>INSERT 8: "De manera que cuando arribamos a la década de los 80's, este es el panorama del cine mexicano, el público no encuentra el cine mexicano que quiere y ve en el cine americano, también la clase media en ese afán de ser un remedo de la clase media americana, de la american way of life, es que se aleja del cine mexicano".</p> <p>Efecto láser.</p>

Sec	VIDEO	AUDIO
	<p>Juan Antonio de la Riva. Cineasta. Super.</p> <p>Entra efecto vídeo Easy Cub. Fotografías de películas y actores del cine de los 80's. Sale efecto vídeo Easy Cub.</p> <p>Efecto de vídeo Strech Blur.</p> <p>Victor Ugalde. Cineasta. Super.</p> <p>Entra efecto vídeo Bad Tv. Persona comprando boletos, imágenes de taquillas y letreros, personas mirando una película dentro de una sala y persona entrando al cine. Sale efecto vídeo Bad Tv.</p> <p>Efecto de vídeo Strech Blur.</p>	<p>INSERT 9: "El público se fue alejando en al medida en que el cine norteamericano fue avanzando y fue avasallando con toda su fuerza al cine nacional. Esto fue paulatino, los productores en lugar de sentar las bases de una industria a futuro la fueron perdiendo entre las manos... Ligar... De tal manera que el cine mexicano se fue limitando a los sectores populares tanto de las ciudades como del sector rural, un público eminentemente popular que por su bajo poder adquisitivo también se fue perdiendo".</p> <p>Efecto Láser.</p> <p>INSERT 10: "Entonces como en ese momento se empezó a elevar el costo del precio de admisión, se empezó a alejar ese tipo de ciudadanos, eso empieza a gestar la caída y el alejamiento del público...LIGAR... Es una política nacional, con esta caída del poder adquisitivo que se reflejaba en todo, o sea , era más cara la carne, era más cara la vivienda, era más caro el cine; la caída se vino osea empezaron a dejar de ir... LIGAR... Entonces, el espectador empezó a alejarse un poquito ahí, básicamente por el costo de la vida".</p> <p>Efecto láser.</p>

<b>Sec</b>	<b>VIDEO</b>	<b>AUDIO</b>
	<p>Nelson Carro. Crítico de cine. Super.</p> <p>Efecto de vídeo Strech Blur.</p> <p>Juan Antonio de la Riva. Cineasta. Super.</p> <p>CORTE A: SEGUNDO BLOQUE.</p>	<p>INSERT 11: "El público que iba al cine no tenía ningún tipo de relación con ese mundo que estaba pintando el cine mexicano y eso fue lo que motivo el alejamiento. Fundamentalmente un público que ya no se empezó, o que dejó de reconocerse en su cine".</p> <p>Efecto láser.</p> <p>INSERT 12: "Es una crisis que va creciendo, no es una crisis que se origine en los 80's, es un a crisis que viene de años atrás, pero si en los 80's irremediamente ya era muy sencillo tratar de explicar que el público ya no veía cine mexicano, que era un producto de muy mala calidad y que en efecto, esa crisis termina por tocar fondo".</p>

<b>Sec</b>	<b>VIDEO</b>	<b>AUDIO</b>
	ABRE A: SEGUNDO BLOQUE .	
<b>10</b>	<b>CORTINILLA.</b>	
	Gráfico: "El olvido del pasado".  Efecto de vídeo Strech Blur.	Entra fondo Musical. CD: "Sonora Santanera". Track 12:"Musita". Efecto láser.
<b>11</b>	<b>INT .ENTREVISTAS. DÍA .</b>	
	Milt Valdez. Ex director CUEC – UNAM. Super.  Entra efecto vídeo Easy Cub. Imágenes de fotografías de productores filmado y de carteles de películas. Sale efecto vídeo Easy Cub.  Efecto de vídeo Strech Blur.  Nelson Carro. Crítico de cine. Super.  Efecto de vídeo Flashframe.	INSERT 13: "En la administración del 78 al 84 el Estado deja de apoyar de manera decidida al cine nacional porque consideraban que no era rentable, que era mucho el dinero que se invertía y que se recuperaba poco...Ligar... Los productores cada vez invertían menos dinero para sacar más y esto deterioró, desvirtuó la calidad de las películas producidas por la iniciativa privada y había una disputa, un conflicto muy fuerte entre los intereses del cine producido por la iniciativa y el cine producido por el Estado".  Efecto láser.  INSERT 14: "Los que hacían cine en los 80's, todos esos, lo que querían era invertir dinero, es decir, hacer una película para hacer dinero, entonces que hacían, pues filmaban una serie de persecuciones, de balaceras o contaban chistes o ponían a mujeres a que se desnudaran para ganar dinero, esa era su única intención".  Efecto láser 2.

<b>Sec</b>	<b>VIDEO</b>	<b>AUDIO</b>
<b>12</b>	<b>SECUENCIA DE LA PELÍCULA:</b>	
	<p><b>"LAS FICHERAS II".</b> Dir. Miguel M. Delgado. Super.</p> <p>Efecto de vídeo Flashframe.</p>	<p>Sonido ambiente original de la película.</p> <p>Efecto láser 2.</p>
<b>13</b>	<b>INT. ENTREVISTAS. DIA.</b>	
	<p>Ana María Rosas Mantecón. Investigadora UAM. Super.</p> <p>Entra efecto vídeo Bad Tv. Película: "Bellas de noche". Dir. Miguel M. Delgado. Super. Sale efecto vídeo Bad Tv.</p> <p>Efecto de vídeo Strech Blur.</p> <p>Milt Valdez. Ex director CUEC – UNAM. Super.</p> <p>Entra efecto vídeo Bad Tv. Película: "Arma mortal". Dir. Richard Donner. Super.</p> <p>Película: "Bellas de noche". Dir. Miguel M. Delgado. Super.</p>	<p>INSERT 15: "Las ficheras es un cine que abreva en el cine de cabaret que fue muy famoso en los 50's. Lo que pasa es que abreva en él, pero retoma y formula elementos que ya son muy gastados, que utiliza, que se basa en el chiste fácil, en la atracción inmediata y simplista y que hacen que haya un gran desinterés por parte de los sectores medios y de hecho se empieza a dar ese desinterés en los sectores populares. Una vez que se ve la octava de exactamente el mismo tema con exactamente los mismos chistes, la gente se empieza a aburrir... Ligar... Era absolutamente un producto que se hacia en serie que ya simplemente repetía fórmulas muy aprobadas y que empezaron a agotar al público. El cine de ficheras se murió solito".</p> <p>Efecto láser.</p> <p>INSERT 16: "El público del cine mexicano se aleja del cine porque no encuentra el cine que quiere ver, el cine donde se quiere reflejar, y que es lo que quiere ver reflejado el espectador de la clase media, es más bien semejarse a la clase media americana, hay un alejamiento de nuestra idiosincrasia, de nuestra manera de ver la realidad... Ligar... Además, las películas trataban de una manera superficial el asunto de las</p>

<b>Sec</b>	<b>VIDEO</b>	<b>AUDIO</b>
	<p>Sale efecto vídeo Bad Tv.</p> <p>Efecto de vídeo Flashframe</p>	<p>ficheras, de los narcotraficantes, nunca hubo un tratamiento serio, de respeto hacia el tema, hacia el espectador, de respeto a sí mismo del guionista y del realizador.</p> <p>Efecto láser 2.</p>
<b>14</b>	<b>SECUENCIA DE LA PELÍCULA:</b>	
	<p><b>"PICARDÍA MEXICANA".</b> Dir. Abel Salazar. Super.</p> <p>Efecto de vídeo Flasframe.</p>	<p>Sonido ambiente original de la película.</p> <p>Efecto láser 2.</p>
<b>15</b>	<b>INT. ENTREVISTAS. DÍA.</b>	
	<p>Ana María Rosas Mantecón. Investigadora UAM. Super.</p> <p>Entra efecto vídeo Bad Tv. Imágenes interiores del cine, butacas, estancia, salas de proyección y proyectores. Sale efecto vídeo Bad Tv.</p> <p>Efecto de vídeo Strech Blur.</p> <p>Nelson Carro. Crítico de cine. Super.</p> <p>Entra efecto Bad Tv. Película: "Los verduleros". Dir. Adolfo Martínez Solares. Super.</p>	<p>INSERT 17: "Uno puede ver como los dueños de los cines empiezan a dejar de invertir en ellos, las salas sufren un período, un proceso muy fuerte de decadencia, de decadencia no sólo en las condiciones en las que están los espectadores, me refiero a las butacas, a las condiciones que se presentan en los baños, a la comida que se vende; sino también a las condiciones de proyección. Los proyectores ya no se renuevan y uno va a ver películas que se escuchan muy mal, que se ven cada vez peor y ese es otro factor que influye".</p> <p>Efecto láser.</p> <p>INSERT 18: "Fue el cine de ficheras, el cine de narcotraficantes y que los cines estaban hechos una mugre y que la proyección era mala y que el sonido no se oía y que a uno lo trataban mal en el cine. Digo fue un fenómeno bastante complejo, si uno iba en los 80's a ver una película mexicana al cine Sonora, pues obviamente no regresaba... Ligar...</p>

<b>Sec</b>	<b>VIDEO</b>	<b>AUDIO</b>
	<p>Imágenes de portadas de películas mexicanas de cómicos, ficheras y narcos. Sale efecto vídeo Bad Tv.</p> <p>Efecto de vídeo Flashframe.</p>	<p>Con el cine pasaba un poco eso, ese cine de ficheras y narcotraficantes no tenía el menor control de calidad...Ligar... Un cine que no se ve, que no se oye, que no tiene el menor profesionalismo en su producción, no es un cine industrial, no cumple, es una forma de estafar al espectador que no tiene otra posibilidad, cuando el espectador tuvo otra posibilidad, mando al diablo a ese cine".</p> <p>Efecto láser 2.</p>
<b>16</b>	<b><i>PUENTE. EXT. CINE.</i></b>	
	<p>Imágenes del público en las afueras de los cines, gente formada en las taquillas, gente observando carteles e imágenes de películas norteamericanas.</p> <p>Efecto de vídeo Flashframe.</p>	<p>Entra fondo musical Sountrack de Sexo, pudor y lágrimas. Sintonía comercial track 8.</p> <p>Efecto láser 2.</p>
<b>17</b>	<b><i>INT. ENTREVISTAS. DÍA.</i></b>	
	<p>Leonardo García Tsao. Crítico de cine. Super.</p> <p>Entra efecto vídeo Easy Cub. Fotografías de ficheras, actores y películas. Sale efecto vídeo Easy Cub.</p> <p>Efecto de vídeo Strech Blur.</p> <p>Ana María Rosas Mantecón. Investigadora de la UAM. Super.</p>	<p>INSERT 19: Si había un prejuicio en parte estaba fundamentado, es decir, si había alguien que se acercara a ver esa películas del Mofles y sus mecánicos obviamente salía muy espantado no, entonces, no era tanto el prejuicio con que sí había un realidad, el cine mexicano en su mayor parte era muy, muy malo... Ligar... El público no veía cine de ficheras, nadie se atrevía a ver cine de ficheras, hablaban mal de él, pero nadie lo veía".</p> <p>Efecto láser.</p> <p>INSERT 20: "Si a la gente le preguntan ¿Qué es el cine mexicano? En realidad justamente lo asocian a un churro, a ficheras, a mala calidad, o sea ya se generó toda una imagen que muy</p>

Sec	VIDEO	AUDIO
	<p>Efecto de vídeo Flashframe.</p> <p>Leonardo García Tsao. Crítico de cine. Super.</p> <p>Entra efecto vídeo Bad Tv. Imágenes de portadas de películas mexicanas de ficheras y narcotraficantes. Sale efecto vídeo Bad Tv.</p> <p>CORTE A: TERCER BLOQUE</p>	<p>curiosamente era una imagen fracturada, porque si al mismo tiempo se le pregunta a la gente usted ¿Qué opina de la época de oro? La gente tiene la mejor opinión".</p> <p>Efecto láser.</p> <p>INSERT 21: "Lo que le dio el tiro de gracia fue lo malo que se volvió, es decir, se volvió una especie de círculo vicioso en el cual cada vez se invertía menos y el producto era cada vez más deslizable, entraron a esta especie de espiral mercantil, en ahorrar cada vez más hasta que dijeron lo más barato es hacer videohomes, acabaron haciendo videohomes dejando al cine y por otro lado, el público ya se había cansado de tantas películas. Si se agotó ese mercado".</p>

<b>Sec</b>	<b>VIDEO</b>	<b>AUDIO</b>
	ABRE A: TERCER BLOQUE.	
<b>18</b>	<b>CORTINILLA.</b>	
	Gráfico. "El otro cine".  Efecto de vídeo Strech Blur.	Entra Fondo Musical . Soundtrack: Sexo, pudor y lágrimas. Sintonía Comercial track 8.
<b>19</b>	<b>INT. ENTREVISTAS. DÍA.</b>	
	Milt Valdez. Ex director CUEC – UNAM. Super.  Efecto de vídeo Strech Blur.  Leonardo García Tsao. Crítico de cine. Super.  Entra efecto vídeo Bad Tv. Película "Rojo amanecer". Dir. Jorge Fons. Super.  Efecto de vídeo Flashframe.	INSERT 22: "Buen cine mexicano siempre ha existido desde los años 30's hasta la época actual, si bien es el menos, pero siempre ha existido un gran cine de calidad. De manera que el público como parte de su cultura filmica, de idiosincrasia, esta el cine y estas películas que son como un libro de cabecera a las cuales regresamos ocasionalmente cuando hay oportunidad".  Efecto láser.  INSERT 23 : "Las cosas no se dan por decreto no, no porque ahora cambia la gente, va a cambiar de hábito. Yo creo que fue un proceso muy gradual que sobretodo empezó con películas como Rojo amanecer, Rojo amanecer es la que marca el inicio de la clase media por el cine mexicano de calidad, a partir de que se hace Rojo amanecer, la clase media dice mira hay una película que trata del 68', que era un tabú y la gente volvió por lo menos en esa ocasión".  Efecto láser 2.

Sec	VIDEO	AUDIO
<b>20</b>	<b>SECUENCIA DE LA PELÍCULA:</b>	
	<p><b>"ROJO AMANECER".</b>            Dir. Jorge Fons.            Super.</p> <p>Efecto de vídeo Flashframe.</p>	<p>Sonido ambiente original de la película.</p> <p>Efecto láser 2.</p>
<b>21</b>	<b>INT. ENTREVISTAS. DÍA.</b>	
	<p>Leonardo García Tsao.            Crítico.            Super.            Entra efecto vídeo Bad Tv.            Película: "El callejón de los Milagros".            Dir. Jorge Fons.            Super.            Sale efecto vídeo Bad Tv.</p> <p>Efecto de vídeo Strech Blur.</p> <p>Milt Valdez.            Ex director CUEC – UNAM.            Super.</p> <p>Entra efecto vídeo Bad Tv.            Película: "Sexo, pudor y lágrimas".            Dir. Antonio Serrano.            Super.</p> <p>Sale efecto vídeo Bad Tv.</p> <p>Efecto de vídeo Strech Blur.</p>	<p>INSERT 24: "Nunca ha habido un vacío total, aún las peores época. Lo que ahora es un buen período porque desapareció el cine malo digo, las pocas que se hacen se hacen con poca ambición. Puede ser mayor o menor el logro, pero si son películas desde luego mucho mejor filmadas".</p> <p>Efecto láser.</p> <p>INSERT 25: "Hay la conciencia de hacer un cine de gran calidad técnica, de una eficacia narrativa, con una gran fotografía y con una banda sonora muy bien construída, bien pensada; entonces, el público empieza haber que no hay tanta diferencia en estos aspectos, entre el cine mexicano y el cine norteamericano y empieza a encontrar lo que en el cine norteamericano nunca le podrá dar a los públicos de América Latina que es hablar de sus temas, de sus asuntos, de su realidad social con un sentimiento y con los propios ojos de los mexicanos, de los argentinos, de los peruanos".</p> <p>Efecto láser.</p>

Sec	VIDEO	AUDIO
<b>22</b>	<b>INT/EXT. ENTREVISTAS. DÍA.</b>	
	<p>Ana María Rosas Mantecón. Investigadora UAM. Super.</p> <p>Efecto de vídeo Strech Blur.</p> <p>Minerva Castro. Público. Super. Entra efecto vídeo Bad Tv. Imágenes portadas de películas Mexicanas. Sale efecto vídeo Bad Tv.</p> <p>Efecto de vídeo Strech Blur.</p> <p>Juan Antonio de la Riva. Cineasta. Super.</p> <p>Entra vídeo efecto Bad Tv. Película: "La segunda noche". Dir. Alejandro Gamboa. Super. Sale vídeo efecto Bad Tv.</p> <p>Efecto de vídeo Strech Blur.</p>	<p>INSERT 26: "Creo que al cine nacional que está volviendo a producirse, le ha costado muchísimo remontar esos prejuicios. No es un cine que se presenta de manera nueva ante un consumidor potencial, si no se presenta a espectadores que ya tienen una imagen negativa del cine nacional".</p> <p>Efecto láser.</p> <p>INSERT 27: "El cine mexicano actualmente ha sacado buenas películas, realmente hubo un tiempo en que uno decía es una película mexicana y la verdad lo pensaba mucho o simplemente no iba a verlas. De alguna manera como que ahora ya a cobrado una fuerza diferente, están los temas mejor que antes, a lo mejor un poquito más trabajado el cine, mejor llevado, o temas que son más de interés actual".</p> <p>Efecto láser.</p> <p>INSERT 28: "Todavía existe el espectador para el cual es mal visto ver cine mexicano, porque que van a decir los demás y de todos modos, hay una nueva generación de espectadores, jóvenes básicamente, que sí encuentran que este cine responde a sus necesidades a que sea un reflejo de la realidad que ellos están viviendo, que es donde el cine puede encontrar su validez y su permanencia dentro de las diferentes generaciones".</p> <p>Efecto láser.</p>

Sec	VIDEO	AUDIO
	<p>Patricia Durán. Público. Super.</p> <p>Efecto de vídeo Strech Blur.</p> <p>Milt Valdez. Ex director CUEC – UNAM. Super.</p> <p>Efecto de vídeo Strech Blur.</p> <p>Leonardo García Tsao. Crítico de cine. Super.</p> <p>Entra efecto vídeo Bad Tv. Película: "Cilantro y perejil". Dir. Rafael Montero. Super. Sale efecto vídeo Bad Tv.</p> <p>Efecto de vídeo Strech Blur.</p> <p>Ana María Rosas Mantecón. Investigadora de la UAM. Super.</p> <p>Entra efecto vídeo Bad Tv. Imágenes del público en la sala de exhibición, gente en las butacas, personas viendo una película,</p>	<p>INSERT 29: "Creo que ha habido películas excelentes, creo que todavía nos cuesta mucho trabajo tener una visión crítica, nos gusta en general ir al cine para no pensar, para entretenerte un rato y no llevarte algo de reflexión. Creo que el cine mexicano puede darte esa opción, porque tiene que ver más con nosotros que con todo un esquema gringo".</p> <p>Efecto láser.</p> <p>INSERT 30: "El público se va preparando, se va desarrollando su gusto, es un público más informado, es un público más exigente y también esta dispuesto a ver temáticas, por ejemplo de la época prehispánica, de las culturas mesoamericanas".</p> <p>Efecto láser.</p> <p>INSERT 31: "Obviamente si hay una identificación, es que es claro, es un asunto de idiosincrasia, obviamente te vas a identificar con un cine que es tuyo, no con unos gringos. Por mucho que nos hallamos agringado en los últimos 50 años, obviamente la sociedad mexicana tiene sus propias características y el cine que te habla de esas características es el que atañe más".</p> <p>Efecto láser.</p> <p>INSERT 32: "Es una identificación muy fragmentada, ciertos sectores sobretodo estos que te mencionaba, de clase media urbana, pueden encontrarse reflejados, identificados y ver que problemáticas que hablan de sus realidades, yo creo que muchos otros sectores todavía no. Por eso es que tenemos que alentar la</p>

Sec	VIDEO	AUDIO
	<p>aspectos de la sala de exhibición. Sale efecto Bad Tv.</p> <p>Efecto de vídeo Flashframe.</p>	<p>producción de películas que nos reflejen como somos variados, diversos, contradictorios y sobretodo múltiples, múltiples públicos"</p> <p>Efecto láser 2.</p>
<b>23</b>	<b>SECUENCIA DE LA PELÍCULA:</b>	
	<p><b>"LA SEGUNDA NOCHE".</b> Dir. Alejandro Gamboa. Super. Efecto de vídeo Flashframe.</p>	<p>Sonido ambiente original de la película.</p> <p>Efecto láser 2.</p>
<b>24</b>	<b>INT. ENTREVISTAS. DÍA.</b>	
	<p>Nelson Carro. Crítico de cine. Super.</p> <p>Efecto de vídeo Strech Blur.</p> <p>Juan Antonio de la Riva. Cineasta. Super.</p> <p>Entra efecto vídeo Bad Tv.</p> <p>Película: "Todo el poder". Dir. Fernando Sariñana. Super. Sale efecto vídeo Bad Tv.</p> <p>CORTE A: CUARTO BLOQUE</p>	<p>INSERT 33: "Hay que hacer películas adecuadas al momento en que se vive y estas películas nuevas son películas adecuadas al momento en que se vive, hablan de lo que esta pasando ahora. En cambio que tiene que ver con México, ese cine que se hizo en los 80's, no era, no tiene nada que ver con lo que se vivía en el país, con un México mucho más moderno de lo que pensaban los productores".</p> <p>Efecto láser.</p> <p>INSERT 34: " El cine mexicano va a las mismas salas, a los mismos complejos cinematográficos a competir en igualdad de circunstancias contra las películas más caras de la industria norteamericana, contra las películas más destacadas del cine hollywoodense y en muchos de los casos no sólo compiten en igual de circunstancia, sino que los supera. Ahí esta el caso de Todo el poder, Sexo, pudor y lágrimas, La segunda noche que están por encima de muchas películas norteamericanas, taquilleramente atractivas y el cine mexicano lo supera".</p>

<b>Sec</b>	<b>VIDEO</b>	<b>AUDIO</b>
	ABRE A: CUARTO BLOQUE.	
<b>25</b>	<b>CORTINILLA.</b>	
	Gráfico: "El Futuro Incierto"  Efecto de vídeo Strech Blur.	Entra Fondo Musical. CD: "Jaguares, Cuando la Sangra Galopa". Track 12: "El Último Planeta" Efecto láser.
<b>26</b>	<b>INT. ENTREVISTAS. DÍA</b>	
	Leonardo García Tsao. Crítico de cine. Super.  Efecto de vídeo Strech Blur.  Nelson Carro. Crítico de cine. Super.  Entra efecto vídeo Bad Tv. Aspectos del público, aspectos de la marquesina de cine, gente formada en las taquillas y fachadas de cines. Sale efecto Bad Tv.  Efecto de vídeo Strech Blur.	INSERT 35: "Al actual cine mexicano le queda una larga crisis y seguimos en la crisis. La mayoría de los productores están desempleados, muy pocos filman al año, la mayoría se dedican a la televisión. Al momento en que haya un buen grupo de personas que vivan del cine mexicano entonces ya podremos hablar de una industria y que estaremos en jauja".  Efecto láser.  INSERT 36: "Lo que todavía no hay en México es una industria, la industria desapareció y no hay industria si se produce poco y lo poco que se produce está funcionando muy bien, pero de ahí en adelante es muy incierto el panorama, si se va a producir más, cómo va a funcionar, en qué medida las exhibidoras van a estar dispuestas a dejar que este cine siga, siga exhibiendo. Sin dinero, sin promoción y sin una buena difusión, no funciona el cine; con todo eso puede funcionar".  Efecto láser.

<b>Sec</b>	<b>VIDEO</b>	<b>AUDIO</b>
	<p>Milt Valdez. Ex director CUEC – UNAM. Super.</p> <p>Entra efecto vídeo Bad Tv. Imágenes de escritores, actores ensayando, grabaciones de escenas, filmación de una película. Sale efecto Bad Tv.</p> <p>Efecto de vídeo Flashframe.</p>	<p>INSERT 37: "Es precisamente esta década de los 90's en donde los cineastas jóvenes egresan del CUEC de la Universidad Nacional o del CCC de IMCINE empiezan a producir, a hacer películas con otra tendencia, con una mayor calidad, con una solvencia narrativa, en la técnica; entonces, el cine empieza a recuperar su calidad de cine mexicano. Paulatinamente el público mexicano se da cuenta de esto".</p> <p>Efecto láser 2.</p>
<b>27</b>	<b>SECUENCIA DE LA PELÍCULA:</b>	
	<p><b>"SEXO, PUDOR Y LÁGRIMAS".</b> Dir. Antonio Serrano Super</p> <p>Efecto de vídeo Flashframe.</p>	<p>Sonido ambiente original de la película</p> <p>Efecto láser 2.</p>
<b>28</b>	<b>INT. ENTREVISTAS. DÍA.</b>	
	<p>Ana María Rosas Mantecón. Investigadora UAM. Super.</p> <p>Entra efecto vídeo Bad Tv. Imágenes de gente observando carteles, personas dentro de las salas de cine, gente formada en las taquillas, personas comprando boletos, gente en las estancias del cine, personas saliendo del cine y en las afueras del cine. Sale efecto Bad Tv.</p> <p>Efecto de vídeo Strech Blur.</p>	<p>INSERT 38: "Buena parte de los jóvenes que se vuelven a acercar al cine es porque vuelven a encontrar nuevos espejos y una nuevas problemáticas que les devuelven digamos lo que es su vida cotidiana, lo que les preocupa, lo que les interesa... Ligar... En el momento en que se logra traer a los públicos a las salas, o sea, yo ya no estoy pensando exclusivamente en el cine de tal o cual nacionalidad, sino que logra volver hacer que la gente vaya y que considere ir al cine como una práctica posible de entretenimiento, sienta, yo creo que de alguna manera si sentaron las bases para que la gente volviera a mirar al cine nacional".</p> <p>Efecto láser.</p>

<b>Sec</b>	<b>VIDEO</b>	<b>AUDIO</b>
	<p>Juan Antonio de la Riva. Cineasta. Super.</p> <p>Entra efecto vídeo Bad Tv. Película: "Por la Libre". Dir. Juan Carlos de Llaca. Super. Sale efecto vídeo Bad Tv.</p> <p>Efecto de vídeo Flashframe.</p>	<p>INSERT 39: "Creo que es nuestra obligación hacer cine mexicano. Hacer ese cine que sea el reflejo de la realidad que vivimos independientemente del género que se trate. Pero creo que el principal problema, el primer obstáculo a vencer es este caso es justamente eso: querer hacer un cine que corresponda a nuestra realidad, que corresponda a nosotros como nación y ahí, pues es una labor de necios es una labor de necios aunque también el resultado es cuando se hace ese cine que refleja a este país ,es justamente el cine que va a permanecer en la memoria y que va a tener algún tipo de impacto dentro y fuera del país".</p> <p>Efecto láser 2.</p>
<b>29</b>	<b>SECUENCIA DE LA PELÍCULA:</b>	
	<p><b>"AMORES PERROS".</b> Dir. Alejandro González Iñárritu. Super. Efecto de vídeo Flashframe.</p>	<p>Sonido ambiente original de la película.</p> <p>Efecto láser 2.</p>
<b>30</b>	<b>INT. ENTREVISTAS. DÍA.</b>	
	<p>Ana María Rosas Mantecón. Investigadora UAM. Super. Entra efecto de vídeo Bad Tv. Aspectos del público en el cine Sale efecto de vídeo Bad Tv.</p> <p>Efecto de vídeo Strech Blur.</p>	<p>INSERT 40: "Es un cine que está siendo atractivo para muchos sectores, pero que tiene que renovarse también porque... LIGAR... en el momento en que se sienten en fórmulas repetidas, en fórmulas gastadas, el público va a volver a dejarlos, porque tiene muchas otras opciones...".</p> <p>Efecto láser.</p>

Sec	VIDEO	AUDIO
	<p>Milt Valdez. Ex director CUEC – UNAM. Super.</p> <p>Entra efecto vídeo Bad Tv. Filmación de una escena en que una persona va caminando, actores ensayando en una mesa, filmación de un actor levantando a un perro del suelo, aspectos de un periódico en color verde, aspecto de un proyector de cine, imágenes de las salas de cinematografía sin gente, aspectos de las butacas de las salas de cine. Aspecto de la pantalla cinematograficas. Sale efecto vídeo Bad Tv.</p> <p>Slide horizontal a:</p> <p>Patricia Durán. Público. Super.</p> <p>Efecto de vídeo Strech Blur.</p> <p>Víctor Ugalde. Cineasta. Super.</p>	<p>INSERT 41:"Tenemos que contar con una Ley Federal de Cinematografía que apoye realmente al cine mexicano, que le dé igualdad de condiciones para que pueda competir con otras cinematografías, recuperar su mercado. En segundo lugar tiene que haber un plan de desarrollo de la cinematografía que sea integral, que contemple los tres aspectos fundamentales de la industria que son la producción, la distribución y la exhibición. En el momento en que en México tengamos una cultura, una política cultural, una política de producción cinematográfica que contemple estos tres aspectos y que haya un verdadero apoyo del Estado tanto al cine de autor, al cine producido o coproducido por el Estado como el cine privado, entonces estaremos hablando de una reactivación de la industria".</p> <p>Efecto láser.</p> <p>INSERT 42: "Espero un cine crítico que sea capaz de conjuntar una parte artística, creativa con una parte de contenido social, que pueda plantear mensajes, que pueda reflejar como estamos transformándonos como sociedad".</p> <p>Efecto láser.</p> <p>INSERT 43: "Mientras alguien se este preocupando por el futuro del cine mexicano o por lo que este viviendo, el cine mexicano va a tener futuro, cada vez que se pase una película, el cine mexicano tiene futuro porque alguien habla de él. En el momento en que empecemos a hablar más de las películas norteamericanas, se acabó primero el futuro del cine mexicano y después la identidad y después la soberanía política".</p>

Sec	VIDEO	AUDIO
	<p>Efecto de vídeo Strech Blur.</p> <p>Juan Antonio de la Riva. Cineasta. Súper.</p> <p>Entra efecto vídeo Bad Tv. Película: "Amores Perros". Dir. Alejandro González Iñárritu. Super Sale efecto vídeo Bad Tv.</p> <p>Efecto de vídeo Flashframe.</p>	<p>Efecto láser.</p> <p>INSERT 44: "La crisis del cine mexicano se da desde los30's. Cada década reaparece. Hay una nueva crisis, ahí la crisis y el cine mexicano sigue adelante, siempre hay un cineasta o varios cineastas, que yo no sé cómo, obviamente con mucho talento, pero también con mucha necesidad a ciencia y empuje, siempre se logra sacar una película que nos hace mantener la esperanza de que no todo esta perdido, esto desde que el cine mexicano habla, siempre aparecen un puñado de películas cada 10 años, una nueva generación, un nuevo cineasta, que nos hace pensar que todavía se puede porque siempre habrá un grupo de cineastas intentado que el cine mexicano no muera".</p> <p>Efecto láser 2.</p>
<b>31</b>	<b>SECUENCIA DE LA PELÍCULA:</b>	
	<p><b>"LA LEY DE HERODES".</b> Dir. Luis Estrada. Super.</p> <p>CORTE A:</p>	<p>Sonido ambiente original de la película.</p>
<b>32</b>	<b>CRÉDITOS Y AGRADECIMIENTOS.</b>	
	<p>A NEGROS.</p>	

# CALIFICACIÓN DE CASETES

REPORTAJE: "El celuloide nacional... Del olvido al no me acuerdo".

GUIÓN: Raúl Ávila Ramírez

DIRECCIÓN Y PRODUCCIÓN: Raúl Ávila Ramírez

POST - PRODUCCIÓN: Novar Studio Producciones.

CAS	DESCRIPCIÓN	T.C. IN	T.C. OUT
1	Entrevista a Juan Antonio de la Riva. Cineasta.	0:00:00	0:50:00
2	Entrevista a Ana María Rosas Mantecón. Investigadora de la UAM.	0:00:00	0:57:00
3	Entrevista a Leonardo García Tsao. Crítico de cine.	0:00:00	0:20:16
4	Entrevista Víctor Ugalde. Cineasta.	0:00:00	1:12:45
5	Entrevista a Milt Valdez. Ex director del CUEC- UNAM.	0:00:00	0:55:58
6	Entrevista a Nelson Carro. Crítico de cine.	0:00:00	0:59:53
7	Entrevista a Ángeles Castro. Directora del CCC del CNA.	0:00:00	0:30:00
	Stock película: "Bellas de noche". Dir. Miguel M. Delgado.	0:30:50	1:17:08

CAS	DESCRIPCIÓN	T.C. IN	T.C. OUT
8	Aspectos entrevista a Juan Antonio de la Riva. Cineasta.	0:00:00	0:58:12
	Stock película:"La ley de Herodes". Dir. Luis Estrada.	0:58:22	1:22:28
9	Aspectos de la fachada del cine Omega. Aspectos de la fachada del cine Latino. Aspectos de la fachada del cine Ópera. Aspectos del público afuera del cine Palacio Chino y fachada.	0:00:00 0:01:40 0:04:42 0:07:52	0:01:38 0:04:40 0:07:50 0:09:07
	Fachada del cine Bucareli y aspectos del público en las taquillas.	0:09:19	0:12:45
	Entrevistas público:		
	1. María del Pilar.	0:24:36	0:30:06
	2. Carmen Vilches.	0:30:09	00:32:50
	3. Roberto Lozada.	0:32:52	0:37:14
	4. Claudia Benítez.	0:37:15	0:40:00
	5. Francisco Córdova.	0:40:02	0:45:00
	6. Minerva Castro.	00:45:02	0:50:08
	7. Patricia Durán.	0:50:10	0:58:33
	8. Sra. Odette.	0:58:34	1:01:39
	9. César Téllez.	1:01:41	1:08:17
	Stock película:"Ficheras II: Entre ficheras anda el diablo". Dir. Miguel M. Delgado.	1:08:20	1:28:18
	Fotografías de directores y de público, carteles de películas de ficheras, cómicos, narcos y braceros, fotografías de filmaciones.	1:28:20	1:37:00
10	Entrevistas público:		
	1. Arturo Hernández.	0:00:00	0:02:22
	2. Roberto Lazcano.	0:02:24	0:05:48
	3. Patricia González.	0:05:50	0:07:20

CAS	DESCRIPCIÓN	T.C. IN	T.C. OUT
	4. Lidia Vázquez.	0:07:23	0:09:17
	5. Víctor Andrade.	0:09:20	0:12:02
	6. Silvia Byron.	0:12:04	0:15:40
	7. Perla Treviño.	0:15:43	0:20:15
	8. Patricia Durán.	0:20:20	0:23:36
	9. Alejandro Piña.	0:23:40	0:26:28
	Stock película: "Picardía mexicana". Dir. Abel Salazar.	0:26:32	0:50:47
	Stock película: "Los verduleros: Los marchantes del amor". Dir. Adolfo Martínez Solares.	0:50:50	1:06:56
	Stock película: "El Sexo me da risa". Dir. Rafael Villaseñor.	1:07:00	1:18:00
11	Cartel del cine Arcadia. Marquesina de horarios. Persona entrando al cine Arcadia. Taquilla del cine Arcadia Fachada del cine Arcadia. Cartel de la película "Arma Mortal" y fachada del cine Arcadia.	0:00:00	0:01:04
	Aspectos del público observando carteles de películas.	0:01:05	0:01:17
	Gente comprando boletos en la taquilla del cinépolis Diana. Fachada del cinépolis Diana.	0:01:20	0:02:22
	Persona comprando boletos en taquilla del cine Arcadia. Estancia del cine Arcadia.	0:02:23	0:02:33
	Gente mirando carteles en el pasillo del cine Bucareli. Aspectos de las taquillas del cine Bucareli. Personas observando carteles de películas.	0:02:34	0:03:43

CAS	DESCRIPCIÓN	T.C. IN	T.C. OUT
	<p>Gente en las taquillas.            Personas en los pasillos del cine.            Pareja observando el cartel de la película "Sexo, pudor y lágrimas".</p>		
	<p>Taquillas del cine.            Gente haciendo filas en la taquilla del cinemark del CNA.            Personas comprando boletos en taquilla.            Fachada y marquesina del cinemark del CNA.            Gente en taquillas y los alrededores a la taquilla.            Aspectos público, carteles y pasillos interiores del cine.</p>	0:03:44	0:04:49
	Fachada del cine Latino.	0:04:50	0:05:30
	Fachada del cine Bella Época.	0:05:31	0:05:43
	Cartel de la película "Todo el poder" y de películas estadounidenses.	0:05:44	0:06:41
	<p>Taquillas de cine.            Personas comprando boletos.            Personas mirando una película en el interior de la sala.</p>	0:06:42	0:07:49
	<p>Aspectos del cine Bella Época, pasillos cerrados,            escalera de entrada, taquillas cerradas y fachada.</p>	0:07:51	0:09:20
	<p>Fachadas del cine Futurama, taquillas cerradas, marquesina, pasillos,            letrero de "No hay función", pasillos del cine.</p>	0:09:20	0:11:08
	<p>Imágenes de la fachada del cinépolis, gente entrando al cine, personas comprando boletos, aspectos del público, gente entrando a las salas, personas en las butacas, gente en los pasillos del cine, aspectos de la sala de cine.</p>	0:11:10	0:12:35

CAS	DESCRIPCIÓN	T.C. IN	T.C. OUT
	Fachada del cinemark del CNA de noche, marquesina, aspectos de la fachada del cinemark y de la fachada.	0:12:37	0:12:57
	Fachada de cinemex, interior pasillos, marquesina de cinemex, gente comprando boletos en taquilla, clasificación de las películas, aspectos de la taquilla, personas observando carteles de películas americanas, aspectos de la dulcería, carteles de películas americanas, aspectos del expendio de palomitas, interior de la sala de cine.	0:12:59	0:17:14
	Interior de la sala de cine, butacas, personas esperando entrar a la sala de cine, aspectos de la sala de cine.	0:17:16	0:19:14
	Imágenes del público en las butacas y dentro de la sala de cine.		
	Aspectos de la inauguración del Real Cinema e interiores, carteles y gente pasando afuera del cine.	0:19:16	0:21:12
	Aspectos del cine Diana, Fachada, interior sala de cine, butacas y pantalla.	0:21:13	0:21:57
	Fachada del cine Futurama, taquillas, cartel de remodelación y taquillas cerradas.	0:21:58	0:23:02
	Taquillas del cine Bella Época, interior de la sala de cine, aspectos de las butacas, pasillos y carteles de películas, aspectos de la estancia y del expendio de comida, butacas, foto de Marilyn Monroe, entrada de la sala de cine.	0:23:03	0:24:40

CAS	DESCRIPCIÓN	T.C. IN	T.C. OUT
	Aspectos de películas de Pedro Infante.	0:24:41	0:25:20
	Aspectos de proyectores de cine, persona montando cinta en un proyector, proyección sala de cine, interior sala de cine, carrete de película girando, proyectores de cine, aspectos de películas americanas.	0:25:21	0:26:06
	Aspectos de películas de ficheras y narcos, portadas películas de cómicos, stand de películas mexicanas, portadas de las cajas de películas mexicanas.	0:26:07	0:31:26
	Stock película: "Por la libre". Dir. Juan Carlos de Llaca.	0:31:30	0:32:19
	Stock película: "Amores perros". Dir. Alejandro González Iñárritu.	0:32:21	0:34:55
	Stock película: "Todo el poder". Dir. Fernando Sariñana.	0:34:56	0:35:29
	Stock película: "Nico". Dir. Andrew Davis.	0:35:30	0:36:49
	Stock película: "La segunda noche". Dir. Alejandro Gamboa.	0:36:40	0:39:29
	Stock película: "Sexo, pudor y lágrimas". Dir. Antonio Serrano.	0:39:40	0:41:04
	Stock película: "Arma mortal". Dir. Richard Donner.	0:41:05	0:42:10
12	Entrevistas editadas.	0:00:00	1:09:00
	Stock película: "El callejón de los milagros".	1:09:10	1:22:15
	Stock película mexicana con Andrés García y Carmen Salinas	1:22:20	1:25:40

CAS	DESCRIPCIÓN	T.C. IN	T.C. OUT
	Cortinilla de Presentación: "Del Olvido al no me acuerdo...El celuloide nacional".	01:25:45	1:26:43
	Gráfico de entrada del bloque 2: "El olvido del pasado".	01:26::44	1:27:49
	Gráfico de entrada del bloque 3: "El otro cine".	1:27:50	1:28:59
	Gráfico de entrada del bloque 4: "El futuro incierto"	1:29:00	1:30:36
	Pista de conteo de cine y loop de créditos con logotipo de la UNAM.	1:30:37	1:31:03
	Cortinilla de entrada en blanco y negro	1:31:05	1:31:28
	Cortinilla de entrada en color sepia	1:31:30	1:31:55
	Edición del puente de interior de cines, público observando carteles, gente comprando boletos y carteles de películas.	1:32:01	1:33:15
	Stock película: "Rojo amanecer". Dir. Jorge Fons	1:33:20	1:43:14

## ON LINE

<b>PRIMER BLOQUE</b>					<b>TIEMPO PARCIAL 6'36"</b>			
<b>CAS</b>	<b>EVENTO</b>	<b>ASPECTO</b>	<b>CUE IN</b>	<b>CUE OUT</b>	<b>INSERT</b>	<b>DUR.</b>	<b>PERSONAJE</b>	<b>OBSER</b>
12	1	Presentación	1:35:10	1:35:30	Logo de la UNAM y Fes Aragón.	20"	Gráfico	
	2	Cita Textual			"No se puede... ya existe".	6"	Gráfico	
10	3	Entrevista	0:06:06	0:00:06	¿Qué opinas... no me gusta".	4"	Público	
10	4	Entrevista	0:10:17	0:10:22	"Son puras... de películas".	4"	Público	
11	5	Entrevista	0:59:15	0:59:20	"Ay no... no me gustaba".	4"	Público	
12	6	Cortinilla	1:25:55	1:26:07	"Del Olvido al..Celuloide Nacional".	12"	Gráfico	
3	7	Entrevista	0:00:18	0:00:53	"En los 80's... cine mexicano".	37"	Crítico	
10	8	Secuencia	0:43:20	0:44:03	"Picardía Mexicana".	43"	Película	
6	9	Entrevista	0:22:27	0:22:51	"Las condiciones... importancia".	24"	Crítico	
	9A		0:23:09	0:23:19	"Tampoco... ir a las salas".	10"		
2	10	Entrevista	0:03:43	0:04:07	"No se generó...a las salas".	25"	Investigadora	
12	11	Puente	1:32:10	1:32:35	Interiores cines.	20"	Pista	
3	12	Entrevista	0:14:54	0:15:11	"La clase media...hollywoodense".	17"	Crítico	
	12A		0:15:37	0:15:56	"Porque todo...si quieres".	19"		
5	13	Entrevista	0:04:41	00.05:06	"De manera...cine mexicano".	27"	Ex Dir. CUEC	
1	14	Entrevista	0:07:13	0:07:33	"El público...entre las manos".	20"	Cineasta	
	14A		0:07:49	0:08:06	"De tal manera...se fue perdiendo".	17"		
4	15	Entrevista	0:02:44	0:02:58	"Entonces como...público".	14"	Cineasta	
	15A		0:09:58	0:10:13	"Es una política...deja de ir".	15"		
	15B		0:08:15	0:08:21	"Entonces,...costo de la vida".	6"		
6	16	Entrevista	0:05:10	0:05:36	"El público...en su cine ".	26"	Crítico	
1	17	Entrevista	0:08:18	0:08:43	"Es una crisis...por tocar fondo".	25"	Cineasta	

<b>SEGUNDO BLOQUE</b>					<b>TIEMPO PARCIAL 8'11"</b>			
<b>CAS</b>	<b>EVENTO</b>	<b>ASPECTO</b>	<b>CUE IN</b>	<b>CUE OUT</b>	<b>INSERT</b>	<b>DUR.</b>	<b>PERSONAJE</b>	<b>OBSER</b>
12	18	Cortinilla	1:26:55	1:27:09	"El Olvido del Pasado".	12"	Gráfico	
5	19	Entrevista	0:02:28	0:02:45	"En la administración...recuperaba poco".	17"	Ex Dir. CUEC	
	19A		0:03:25	0:03:49	"Los productores...por el Estado".	23"		
6	20	Entrevista	0:40:28	0:40:49	"Los que hacían...su única intención".	22"	Crítico	
9	21	Secuencia	1:27:33	1:28:43	"Las Ficheras II".	58"	Película	
2	22	Entrevista	0:04:58	0:05:42	"Las ficheras es...empieza a aburrir".	44"	Investigadora	
	22		0:11:15	0:11:27	"Era absolutamente...se murió sólo".	12"		
5	23	Entrevista	0:06:27	0:06:55	"El público del cine...ver la realidad".	28"	Ex Dir. CUEC	
	23A		0:26:07	0:26:34	"Además, las películas...realizador".	22"		
10	24	Secuencia	0:35:30	0:36:37	"Picardía Mexicana".	1'07"	Película	
2	25	Entrevista	0:06:14	0:06:56	"Uno puede ver...factor que influye".	42"	Investigadora	
6	26	Entrevista	0:21:33	0:22:06	"Fue el cine de...no regresaba".	33"	Crítico	
	26A		0:48:28	0:48:35	"Con el cine pasaba...calidad".	7"		
	26B		0:48:42	0:49:09	"Un cine que no...al diablo a ese cine".	27"		
12	27	Puente	1:32:40	1:33:02	Imágenes del público.	15"	Pista	
3	28	Entrevista	0:01:38	0:01:52	"Si había un prejuicio...muy malo".	14"	Crítico	
	28A		0:15:17	0:15:27	"El público no veía...nadie lo veía".	10"		
2	29	Entrevista	0:18:52	0:19:10	"Si a la gente le...mejor opinión".	18"	Investigadora	
3	30	Entrevista	0:17:29	0:17:53	"Lo que le dio...se agotó ese mercado".	24"	Crítico	

<b>TERCER BLOQUE</b>					<b>TIEMPO PARCIAL 8'14"</b>			
<b>CAS</b>	<b>EVENTO</b>	<b>ASPECTO</b>	<b>CUE IN</b>	<b>CUE OUT</b>	<b>INSERT</b>	<b>DUR.</b>	<b>PERSONAJE</b>	<b>OBSER</b>
12	31	Cortinilla	1:28:10	1:28:25	"El Otro Cine".	12"	Gráfico	
5	32	Entrevista	0:23:04	0:23:32	"Buen cine...cuando hay oportunidad".	28"	Ex Dir. CUEC	
3	33	Entrevista	0:03:05	0:03:35	"No porque ahora...en esa ocasión".	27"	Crítico	
12	34	Secuencia	1:34:23	1:35:06	"Rojo Amanecer".	45"	Película	
3	35	Entrevista	0:11:53	0:12:23	"Nunca ha habido...mejor filmadas".	30"	Crítico	
5	36	Entrevista	0:20:18	0:20:56	"Hay la conciencia...de los peruanos".	41"	Ex Dir. CUEC	
2	37	Entrevista	0:25:28	0:25:47	"Creo que al cine...cine nacional".	18"	Investigadora	
9	38	Entrevista	0:45:28	0:45:53	"El cine mexicano...interés actual".	25"	Público	
1	39	Entrevista	0:33:03	0:33:33	"Todavía existe...generaciones".	30"	Cineasta	
9	40	Entrevista	0:57:47	0:58:16	"Creo que ha...un esquema gringo".	29"	Público	
5	41	Entrevista	0:21:59	0:22:24	"El público se va...mesoamericanas".	25"	Ex Dir. CUEC	
3	42	Entrevista	0:13:27	0:13:48	"Obviamente si hay...atañe más".	21"	Crítico	
2	43	Entrevista	0:41:49	0:42:19	"Es una identificación...públicos".	30"	Investigadora	
12	44	Secuencia	0:18:23	0:20:07	"La Segunda Noche".	1'13"	Película	
6	45	Entrevista	0:44:02	0:44:44	"Hay que hacer...los productores".	42"	Crítico	
1	46	Entrevista	0:29:40	0:30:14	"El cine mexicano...lo supera".	34"	Cineasta	

<b>CUARTO BLOQUE</b>					<b>TIEMPO PARCIAL 10'20"</b>			
<b>CAS.</b>	<b>EVENTO</b>	<b>ASPECTO</b>	<b>CUE IN</b>	<b>CUE OUT</b>	<b>INSERT</b>	<b>DUR.</b>	<b>PERSONAJE</b>	<b>OBSER</b>
12	47	Cortinilla	1:29:00	1:29:18	"El Futuro Incierto".	12"	Gráfico	
3	48	Entrevista	0:07:25	0:07:46	"Al actual cine...estaremos en jauja".	21"	Crítico	
6	49	Entrevista	0:24:37	0:25:29	"Lo que todavía...puede funcionar".	55"	Cineasta	
5	50	Entrevista	0:11:19	0:11:59	"Es precisamente...da cuenta de esto".	38"	Ex Dir. CUEC	
12	51	Secuencia	0:40:03	0:40:58	"Sexo, pudor y lágrimas".	50"	Película	
2	52	Entrevista	0:24:35	0:24:51	"Buena parte de...les interesa".	16"	Investigadora	
	52A		0:35:18	0:35:46	"En el momento en...cine nacional".	28"		
1	53	Entrevista	0:02:00	0:02:43	"Creo que es...fuera del país".	43"	Cineasta	
12	54	Secuencia	0:32:22	0:33:20	"Amores Perros".	58"	Película	
2	55	Entrevista	0:26:56	0:27:05	"Es un cine que...también porque".	9"	Investigadora	
	55A		0:55:50	0:56:02	"En el momento en...otras opciones".	12"		
5	56	Entrevista	0:17:16	0:18:09	"Tenemos que contar...de la industria".	52"	Ex Dir. CUEC	
9	57	Entrevista	0:59:35	0:59:52	"Espero un cine...como sociedad".	17"	Público	
4	58	Entrevista	1:11:44	1:12:06	"Mientras alguien...soberanía política".	22"	Cineasta	
1	59	Entrevista	0:42:08	0:42:59	"La crisis del cine...no muera".	51"	Cineasta	
12	60	Secuencia	0:58:20	0:59:26	"La Ley de Herodes".	1'05"	Película	
	61	Créditos			Créditos y agradecimientos	1'12"	Gráfico	

## CONCLUSIONES

Hacer cine en México, no sólo es un sueño que inicia con una larga penumbra de incertidumbres sino con una vocación de esperanza por parte de directores, realizadores, actores y productores, que al comenzar un nuevo proyecto tienen como finalidad llevar a la pantalla grande, esas historias que reflejen esa parte de sí mismos, de una realidad que todos vivimos en algún lugar y que convergen en una identidad de la que gozamos como sociedad y país. Por momentos, el cine nacional ha enfrentado obstáculos que han hecho pensar que podría desaparecer de la escena cinematográfica mundial, pero la insistencia personal de quienes integran el ámbito filmico mexicano nos da la certeza de que no será así, de que no todo está perdido y que aún en los peores momentos de la cinematografía nacional, siempre habrá alguien luchando por crear cine mexicano.

Paradójicamente no hay una industria cinematográfica sin la producción de películas y como sabemos, el actual cine mexicano recae en los intentos propios de productores, directores y realizadores, que no alcanzan ni siquiera a producir 20 filmes al año. Más aún, si no hay películas, tampoco hay público. Sin embargo, las pocas películas mexicanas realizadas en los últimos años han logrado reconciliarse con un público negado a ver cine mexicano. Los espectadores han logrado variar sus preferencias gracias a las historias que reflejan comportamientos y actitudes semejantes a la realidad. De tal modo que ya no muestran una actitud recia ante las cintas mexicanas, sino que también se dan la oportunidad de ver las nuevas propuestas que ofrece el cine nacional. A pesar de ello, el gusto del espectador por el cine mexicano es indescifrable, porque nadie sabe en qué medida le agrada o no la historia proyectada, si se va a emocionar con ella o a los 15 minutos de empezada la cinta, decide abandonar la sala. Lo cierto es que los espectadores han vuelto su mirada al cine nacional, unos más que otros, con lo que se ha vencido al fantasma de la indiferencia y del prejuicio que durante los 80's y 90's, calificaba a las películas mexicanas de malas, burdas, pornográficas, groseras, en pocas palabras de "churros" mexicanos.

Del alejamiento del público en el cine nacional en esos años, nació la idea de un videoreportaje que mostrara las causas de ese distanciamiento entre espectadores y la industria cinematográfica, de cómo se habían desentendido del público, de los pros y contras de las películas mexicanas, pero sobretodo de la reconciliación, de lo que se está haciendo para recuperar a los espectadores y del regreso del público a las salas.

La experiencia, nada sencilla, me llevó a conocer al objeto de estudio, al espectador cinematográfico. La labor de hacer sondeos acerca del gusto del espectador por el cine, por las películas mexicanas en algunas salas cinematográficas como el Cinemark del CNA, el Cinemex del Palacio Chino y el Cinépolis Diana; me llevaría a situaciones agradecidas cuando al acercarme con la cámara de vídeo a los entrevistados, éstos se hacían los desentendidos pasando de largo. Y es que a quién le gusta que lo filmen en la calle para hablar sobre cine nacional. Afortunadamente, el público es basto y encontramos a personas dispuestas a colaborar, algunas con conocimiento del tema y otras no tanto, pero de gran ayuda, sin duda. Los únicos inconvenientes en los sondeos, fue que un

policía, guardián del orden público del CNA, celoso de su deber, impidió la grabación de entrevistas sobre la acera a la salida de los cines sobre la Avenida Río Churubusco, por lo que tuvimos que hacerlas bajo la banqueta con la precaución debida ante el paso constante de los vehículos.

El otro incidente ocurrió en el Cinemex del Palacio Chino, dada la presencia de agentes de seguridad y ante la experiencia en el CNA, decidimos realizar las encuestas del otro lado de la calle, frente a los cines para evitar problemas. Aún así los policías cruzaron la calle para prohibirnos la grabación de entrevistas y bajo advertencia de decomisar el casete, decidimos retirarnos del lugar no sin antes grabar desde el vehículo en que nos encontrábamos aspectos de personas en las taquillas.

Para el videoreportaje habíamos contemplado a directores, actores, críticos de cine, cineastas, en fin gente del ámbito cinematográfico que dada la importancia del trabajo suponíamos que serían de gran utilidad para el reportaje. Sin embargo, no siempre se corre con la suerte de ubicarlos en su lugar de trabajo, o bien, simplemente al no contar con el respaldo de una agencia de noticias o algún medio informativo, se complicaba más la concertación de entrevistas. Un ejemplo de ello, fue el intento por entrevistar a María Rojo, en ese momento delegada de la Delegación de Coyoacán, quien dada su trayectoria cinematográfica y sus acciones por mejorar la industria resultaba significativa para el reportaje. La entrevista no se concretó ante la apretada agenda y la carencia de tiempo que tenía la delegada Rojo. La intención de obtener una declaración de esta famosa actriz para nuestro trabajo quedó simplemente descartada.

Contrario a lo anterior, a quien sí pudimos localizar fue al director de la película "Todo el poder", Fernando Sariñana. Pero la negativa a nuestra entrevista se dio gracias a que se encontraba más interesado en hablar de su película, de su trabajo personal, que del cine mexicano en general. Aunque se le insistió tocar ambos temas, el director de cine decidió no entrar en polémicas por lo que la entrevista no se realizó.

Entre otras personalidades se encontraban la actriz Diana Bracho, el actor Héctor Bonilla, la productora Bertha Navarro, el director y actor Gabriel Retes, los críticos de cine Rafael Aviña y Emilio García Riera, este último con residencia en Guadalajara y el director Luis Estrada, en una larga lista que se fue acortando sutilmente y que sólo quedaron en propuestas para el reportaje. Otras personalidades como Marcela Fernández Violante, Directora del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica y Néstor García Canclini, Investigador de públicos; se convirtieron en enlaces para contactar a Víctor Ugalde, cineasta y a Ana María Rosas Mantecón, investigadora de la UAM, respectivamente, quienes a la postre se convirtieron en excelentes fuentes de información para el videoreportaje. A ellos, se le unió el cineasta Juan Antonio de la Riva, el crítico de cine y fundador de la revista DICINE, Nelson Carro; el entonces director de CUEC de la UNAM y cineasta, Milt Valdez y finalmente el crítico de cine de La Jornada, Leonardo García Tsao.

Aunque las entrevistas se desarrollaron satisfactoriamente, no faltaron los contratiempos que pusieron un toque de incertidumbre durante las conversaciones. Por ejemplo, en la entrevista realizada a Leonardo García Tsao, el

crítico de cine no quería ser grabado en vídeo y ante una negociación previa resaltando la importancia de su testimonio en el reportaje, accedió a ser filmado. Sin embargo, al iniciar la entrevista, me encontraba sentado en una silla y a mi lado derecho se ubicaba la cámara sobre el tripié, con la intención de que el entrevistado me observara directamente para obtener así el encuadre de medium close up.

A pesar de ello, el entrevistado a los pocos minutos de comenzada la plática giró su cuerpo hacia su lado izquierdo quedando su vista hacia el frente, por lo que el tiro de cámara no fue el esperado. Ante la imposibilidad de mover la cámara, la entrevista prosiguió sin dificultades. Bajo el mismo sistema, de establecer el tiro de cámara junto a mí, para obtener el mismo encuadre en todas las entrevistas, le tocó el turno al cineasta Víctor Ugalde. La conversación se desarrolló con tranquilidad, pero dada la forma apasionada en que platicaba Ugalde, las expresiones de sus brazos y su meneo constante en la silla a cada pregunta expresa; el entrevistado se movía tanto que literalmente tenía que “cucharlo” con la cámara mediante movimientos sutiles del tripié.

Otro incidente, no tan común, es que se te acabe la cinta en plena entrevista. Esto sucedió cuando el cineasta Juan Antonio de la Riva nos daba sus impresiones acerca de las condiciones recientes del cine nacional. Así que tomando las cosas con calma, tuve que interrumpir la entrevista para cambiar el casete ante la extraña mirada del productor de cine. Minutos más adelante, reanudamos la plática con su respectiva disculpa por la interrupción, seguida de una sencilla sonrisa del entrevistado.

Como podemos observar a través de estas anécdotas, la realización de un vídeo no es una labor sencilla. Los inconvenientes pueden surgir en cualquier momento, en cualquier instante muy a pesar de haber planeado y tomado las medidas necesarias para evitar momentos desafortunados. Más aún, cuando en este proceso, como fue mi caso; en el que una sola persona se encarga de ser entrevistador, camarógrafo, realizador, guionista, editor y demás cargos, que requieren de una atención especial para no dejar ir detalle alguno que pueda convertirse en un evento embarazoso. Con todo eso, los buenos y malos momentos, logramos consolidar un vídeo que muestra las condiciones del cine mexicano en los últimos 30 años, de las causas por las que el público mexicano se alejó del cine nacional y de los ciclos erráticos que han cometido contra esta industria cultural sus supuestos dueños. Pero también, de lo que hoy en día se está haciendo para dotar de calidad filmica a las nacientes producciones que buscan recobrar la confianza del público en el cine nacional. Los testimonios tanto de cineastas, críticos, investigadores y público, dan muestra de los avances que ha tenido el cine, de los cambios que ha sufrido y de lo que falta por hacer para que esta industria logre posesionarse nuevamente. Por lo que este videoreportaje, es una parte mínima de esa cadena de intentos personales que buscan que el cine nacional no muera solo. Su aportación radica en una visión de lo que fue el cine mexicano en la década de los años 80's y 90's, y su búsqueda por reencontrarse consigo mismo y con el espectador cinematográfico, una labor nada sencilla que con lleva tiempo, pero que se sostiene en la necesidad de los cineastas mexicanos por mostrarnos sus sueños, sus creencias, sus ideas, sus reflejos a través de ese gran escaparate proyectado en la pantalla grande: el cine nacional.

## ANEXO 1

### GUÍA DE ENTREVISTA PÚBLICO

- 1° ¿Con qué regularidad asiste al cine?
- 2° ¿Qué tipo de películas prefiere ver?
- 3° ¿Cuál es la razón por la que prefiere este tipo de películas?
- 4° ¿Qué tipo de temáticas son de su interés?
- 5° ¿Cuál es su opinión sobre el cine nacional?
- 6° ¿Cuál cree que es la situación actual del cine mexicano?
- 7° ¿Qué temáticas deben de abordar las películas mexicanas?
- 8° ¿Qué tanta difusión cree que se le da al cine nacional?
- 9° ¿Qué factores cree que impiden el desarrollo del cine mexicano?
- 10° ¿Qué propondría para mejorar el cine mexicano?

# GUÍA DE ENTREVISTA

## PERSONALIDADES

- 1° ¿Cuáles eran las condiciones del cine mexicano en los años 80's?.
- 2° ¿Qué tipo de cine se proyectaba durante la década de los 80's?.
- 3° ¿Cuál era el perfil del espectador en los años 80's?.
- 4° ¿En qué momento se da la crisis del cine mexicano en los 80's?.
- 5° ¿Cuál era la posición del público respecto al cine nacional?.
- 6° ¿Qué motivó el alejamiento del público en el cine mexicano durante los años 80's?.
- 7° ¿Existía una falta de identificación entre el público y el cine nacional?.
- 8° ¿Qué pasa con el público cuando se produce poco cine mexicano?.
- 9° ¿Cuáles eran las condiciones del cine nacional en los años 90's?.
- 10° ¿Qué factores influyen en el resurgimiento del cine nacional en la década de los 90's?.
- 11° ¿Cuáles eran las características de la “nueva fórmula” para hacer cine nacional en los 90's?.
- 12° ¿Qué motivó el regreso del público a las salas de exhibición?.
- 13° ¿Por cuánto tiempo se mantendrá el resurgimiento del cine nacional en el público mexicano?.

## ANEXO 2

### ENTREVISTA

# NELSON CARRO

## CRÍTICO DE CINE

**RAR: Antes que nada, muchas gracias por esta entrevista Sr. Nelson Carro y me gustaría preguntarle ¿Quién es el espectador mexicano?.**

NC: Bueno, yo creo que el espectador mexicano no es muy diferente a todos los otros mexicanos, a todos los otros espectadores y es un ente un tanto amorfo y bastante difícil de definir. Se habla siempre efectivamente del espectador o del público y en realidad pocas veces se tiene idea de qué es lo que el público busca, qué es lo que quiere, aunque efectivamente hay productos que así funcionan, pero incluso en un cine como el estadounidense acostumbrado a los éxitos del público y a la producción pensada en función de mercado, buena parte de las películas fracasan porque el público no respondió como se esperaba y esa respuesta del público yo creo que siempre es muy incierta. Además, porque es claro que no existe un público, lo que existe son muchos públicos y es bastante azaroso digamos, como llegar a todos esos públicos; obviamente la publicidad está claro que funciona. Cuando más dinero se le mete a una película en su difusión, más posibilidades hay de hacer mucho dinero. También hay muchas posibilidades de perder mucho dinero. Entonces, todo es un fenómeno totalmente incierto en ese sentido, no.

**RAR: ¿Sería la realidad que vive el espectador mexicano un aliciente, una forma de atraerlo hacia su cine?.**

NC: Bueno, yo creo que en principio el espectador mexicano tendría que tener interés en ver su propio cine, por una sencilla razón, porque es un cine, es el cine que de alguna manera le tendría que ser más próximo. Entonces, me parece que sí. El cine mexicano debe indudablemente tener un público, es decir, lo que no es fácil es que ese espectador vaya a ver las películas, pero que en principio hay un público mexicano para el cine mexicano me parece que es indudable, porque finalmente y más allá de razones, digamos de tipo cultural, nada más que en el plano del entretenimiento, es lo mismo que sucede por ejemplo con la música mexicana, efectivamente la música mexicana si tiene un público y eso me parece que es indiscutible...

**RAR: ¿Cuál sería la razón por la que el público se aleja de su cine?.**

NC: Bueno, yo creo que en el momento en que el público mexicano se alejó del cine fue en realidad, el principio del fenómeno inverso, es decir, el cine se alejó del público. A partir, digamos, de los años cincuenta, el cine mexicano entra en crisis y empieza a producir películas cada vez más baratas y cada vez siguiendo las formas establecidas que ya habían probado que funcionaban atrás. Bueno, a la larga se llegó a casos extremos como que en los setentas y ochentas, se seguía produciendo comedias rancheras. Esos melodramas rancheros, cuando efectivamente, el público mexicano que iba al cine no tenía ningún tipo de relación con ese mundo que estaba pintando el cine mexicano y eso fue lo que motivo el alejamiento, no. Fundamentalmente un público que ya no se empezó o que ya no dejó de reconocer en su cine. Los jóvenes mexicanos de los setentas y ochentas, películas de melodramas rurales de tipo de los rancheros, obviamente no tenían ningún tipo de relación con su mundo y entonces, empezaron a encontrar o a identificarse mucho más con el cine de la clase media estadounidense, no.

**RAR: En ese sentido, el cine mexicano dejó de hacer cine para el público, entonces ¿Para quién se hizo?.**

NC: Bueno, el cine se hacía para el público lo que pasa es que los productores no tienen la menor idea de quien es el público. Entonces, los productores hacían cine como si estuvieran haciendo para un público mexicano de los años treinta o cuarenta, sin darse cuenta de que el público era totalmente diferente y eso llevó, finalmente, a la desaparición de todo ese cine, de todo lo que era el cine de iniciativa privada que quedó absolutamente marginado, marginado prácticamente fuera, excluido, pero casi desapareció del panorama cinematográfico mexicano siendo que eran ellos los que producían el cine mexicano desde los años treinta. Entonces lo que pasó es que efectivamente esos productores que tenían un negocio fácil, se confiaron y durante cincuenta años produjeron lo mismo.

**RAR: Es a finales de los 70's y 80's cuando el cine alcanza una crisis profunda y donde el espectador se aleja definitivamente. ¿Cómo era ese tipo de cine?.**

NC: Yo creo que el alejamiento empieza incluso antes, vamos yo creo que el alejamiento del público se empieza dar desde el momento en que el cine mexicano empieza a perder mercado, pero el último público que se aleja del cine es el que tiene, menos posibilidades de otras alternativas, que es el público mexicano, el público popular mexicano y lo que pasa en los años donde ese público se retira totalmente es que hasta los años setenta, los productores hicieron el mismo cine, durante el sexenio de Echeverría hay un cambio en la concepción del cine, se hace otro tipo de cine con otro tipo de preocupaciones mucho más culturales que económicas; cuando a finales de los setenta regresan los mismos productores ocho años después, empiezan a producir las mismas películas que estaban produciendo antes, es decir, en principio películas de acción, películas de aventura, algunas comedias, donde la actualización se da por un lado lo que va hacer el cine de narcotraficantes, de aventuras fronterizas, que en realidad es una actualización de algo muy viejo y por otro lado, las películas de ficheras y albures, que también es una puesta al día del cine de cabareteras de veinte, treinta años atrás. La única puesta novedosa en esos años es la aparición de Televisión, que prueba más allá de algunos éxitos del momento bastante grandes, pero que prueba que a la larga, ni los actores, los actores de televisión no interesan en el cine, eso desde del comienzo, ni las películas de Chespirito fueron grandes éxitos de taquilla, ni mucho menos de los otros personajes de la televisión, como Cepillín que tuvo una carrera muy limitada, muy efímera en el cine y por otro lado, los cantantes no interesan, es decir, los cantantes funcionaron unos al principio: Luis Miguel, Lucerito, Fernández; pero ya después tampoco funcionó eso, es decir, la gente sobretodo en la medida en que el cine comenzó a subir de precio, pues nadie quería pagar por ir a ver lo que ve en televisión. Entonces, ahí fue cuando entró en crisis total que se fue acentuando durante los 80's. En los 80's con la aparición, de un cine mexicano de otras ambiciones se demostró que en realidad el cine comercial era mucho menos comercial que el cine no comercial y entonces, cada vez fue más y más desplazado. Al final de todo el cine, en la iniciativa privada quedaron dos vetas: una la India María que tiene un público indudablemente popular, que es el público que de alguna manera dejó Cantinflas no y por otro lado, toda la serie de Risa en Vacaciones, que por alguna misteriosa razón llevó a ver cine mexicano a buena parte de la clase media. Entonces yo creo que fueron los dos últimos fenómenos cinematográficos de lo que se llamaba la iniciativa privada tradicional y en cambio películas de muchas mayores ambiciones tuvieron más éxito que casi todas las otras: Sólo con tu pareja, Danzón, La Tarea, en fin. Eso hizo que poco a poco y sobretodo, sumado a la privatización de toda la parte cinematográfica que tenía el Estado, COTSA, Películas Nacionales, etc., y más la crisis económica, sobretodo la de 1994; eso hizo que todos esos productores desaparecieran y ahora los que están haciendo cine son otro tipo de productores diferentes que no tienen nada que ver con los productores de la vieja guardia y la prueba se nota. Entonces, yo creo que el problema del público no fue problema del público, fue un problema del tipo de cine, de lo que pensaban los productores que era el público, es decir, el público quiere ver efectivamente una película como Sexo, Pudor y Lágrimas o como Todo el Poder o Amores Perros. No están seguros de ir a ver una película con los Temerarios o como Baile... quién sabe cómo se llama la última que estrenaron. No están seguros de eso, bueno si hay un público que si va, pero no son las películas que dejan dinero, ya pasó esa época de que alcanzar a componer un grupo musical para que la gente fuera al cine. Entonces, me parece que el público responde muy bien al cine mexicano. La prueba es Sexo, Pudor y Lágrimas, que es la tercera película más taquillera de todas las exhibidas en el país, de todas las procedencias...

**RAR: En este caso, este tipo de cine es con el que el público se ve identificado, ¿Es necesario que se identifique con este tipo de cine?.**

NC: Yo creo que sí, porque el público ahora es un público fundamentalmente urbano y de clase media que se identifica con películas urbanas de clase media, clase media alta. Entonces, me parece que es claro, la inclinación por ese lado.

**RAR: Entonces, el gran problema que ha tenido el cine mexicano en los 80's y 90's, se debe a una falta de continuidad.**

NC: No, la continuidad existió desde los treinta a los setenta, o a los ochentas y esa continuidad fue la que hizo que el cine se acabara, es decir, los de Anda, los Trujillo, los Cardona, son los que empezaron a hacer cine cuando llegó el sonoro y lo produjeron hasta los ochentas y demostraron, salvo excepciones, que no conocían del negocio, que lo fueron perdiendo. Ahora llegaron empresas nuevas, por ejemplo, fundamentalmente porque es lo más reciente, como OCESA, Inuvisión, con otro sentido muy diferente de lo que es el negocio, es decir, en el cine mexicano desde los años cincuenta hasta aquí, generalmente se invertía poco para ganar un poquito; ahora atrás se está invirtiendo mucho para ganar mucho no, la cantidad de dinero que se le puso en publicidad a Amores Perros es algo nunca antes visto en la historia del cine mexicano, pero eso reditúa.

**RAR: Esta publicidad que comenta, no se daba en los años 80's, pero si se hubiera dado ¿Sería otra cosa?.**

NC: Quién sabe, también depende mucho del momento porque también es un fenómeno un tanto artificial, es decir, si Sexo, Pudor y Lágrimas, es una película efectivamente, una comedia ligera que al público le gustó mucho. Ahora yo no estoy tan convencido de que al público le haya gustado mucho Amores Perros, en realidad las opiniones están muy divididas entre el público, entonces, yo creo que funcionó porque efectivamente con una campaña publicitaria de esas dimensiones llevó mucho público al cine. El temor es que puede haber una película a la que le metan muchísima publicidad y que no lleve nadie al cine y entonces, se pierdan tres o cuatro millones de dólares que es lo que pasa en el cine estadounidense todo el tiempo. Entonces no es tan fácil, ni tan directo. Ahora lo que sí sucede es que efectivamente antes faltaba publicidad para el cine mexicano, quizás con la publicidad que tiene ahora películas como Sólo con tu Pareja o como Danzón, le hubiera ido muchísimo mejor de lo que les fue, eso es claro. Ahora hay otras películas que les hubiera ido igual de mal no.

**RAR: La gente aún tiene un prejuicio con respecto al cine mexicano que data desde los 80's.**

NC: Yo creo que ya no, sino no hubieran ido seis millones de personas a ver Sexo, Pudor y Lágrimas y salieron contentas todas. No, el problema es que la gente que va al cine, es decir, el público quiere salir contento de cine, el público va para pasar un rato y películas como Sexo, Pudor y Lágrimas o Todo el Poder, son películas muy ligeras que le dan al público lo que él quiere. Amores Perros no, Amores Perros es una película mucho más compleja, mucho menos condescendiente con el espectador. Entonces, yo no sé si al espectador le gusta que lo cuestionen y que le pongan enfrente esa realidad que por más que esté un tanto disfrazada, porque la realidad de Sexo, Pudor y Lágrimas y Todo el Poder, es una realidad totalmente artificial, absolutamente cinematográfica no. Cuando uno ve el departamento de la aspirante a actriz que vende seguros en Todo el Poder, uno dice ojalá y tuviera yo un departamento como ese; obviamente en los clichés totalmente ajenos a la realidad, la persecución de los corruptos. En cambio, Amores Perros hay una mucha mayor relación, mucho más directa con la violencia del mundo actual.

**RAR: Quiero retomar esto del prejuicio porque cuando se habla del cine mexicano siempre se manifiesta en relación al cine de ficheras como la época que le dio fin al cine mexicano, la que acabó con el espectador, es decir, un prejuicio que surgió en el espectador al considerar a las películas del cine mexicano como churros?.**

NC: No, ya no. Yo creo que en los noventa ya no. Ya en los noventa no porque no ha habido una buena cantidad de público para todas esas películas. Puede haber gente que no le guste el cine mexicano, pero creo que después de esta serie de películas que ha visto, que ha habido, ha demostrado que sí tiene una suficiente calidad en términos de entretenimiento como para llevar al público a las salas y bueno, en los últimos tiempos, Sexo, Pudor y Lágrimas, de las películas que citábamos están casi compitiendo con el cine estadounidense, cosa que es un fenómeno muy inusual también.

**RAR. Entonces ¿El cine de ficheras no corrió al espectador de las salas cinematográficas?.**

NC: Yo creo que fue el cine de ficheras, el cine de narcotraficantes y que los cines estaban hechos una mugre y que la proyección era mala y que el sonido no se oía y que a uno lo trataban mal en el cine. Digo fue un fenómeno bastante complejo, si uno iba en los ochentas a ver una película mexicana al cine Sonora, pues obviamente no regresaba. Entonces, el fenómeno era más complejo, tuvo que ver también con toda una modernización de la industria de exhibición no, los cines ahora no son lo que hace diez años.

**RAR: ¿Cómo eran las condiciones en que el público veía las películas mexicanas?.**

NC: Las condiciones yo creo que eran la peores no sólo para el cine mexicano, en el cine mexicano quizás se notaba más, pero la exhibición que tenía México, entre otras razones, porque el cine era muy barato, era de las peores del mundo sobretodo conociendo a países más o menos de cierta importancia. Era una, no se veía, no se oía y finalmente aparece el vídeo y más vale quedarse viendo una película en vídeo o televisión no; porque además no es un cine, tampoco era un cine que nos propusiera digamos algo novedoso como para que valga la pena ir a las salas no.

**RAR: ¿Y la gente empezó a dejar de ir al cine?.**

NC: O no ir al cine, eso es lo más claro o a ver películas hollywoodenses que estaban más cerca del espectáculo no.

**RAR: ¿Qué otros factores desequilibraron en los 80's al cine, además de la exhibición y la distribución?. Anteriormente refiriéndonos a la época de oro, cada vez que se habla de la época de oro se toma como una añoranza, como si se quisiera volver a ese tipo de cine, pero en aquella época había actores que atraían a la gente y ahora me parece que la gente no tiene un actor con quien identificarse.**

NC: Pero eso no existe, eso es un fenómeno absolutamente del pasado. Tampoco existe en el cine hollywoodense un actor con el que el público se identifique. Hay actores muy exitosos, pero no son estrellas como las del pasado, eso es cierto no. No, lo que atrae ahora al público son efectivamente, sobretudo las películas y me parece que en ese lado, lo que no hay todavía en México es una industria, la industria desapareció y no hay industria si se produce poco y lo poco que se produce está funcionando muy bien, pero de ahí en adelante es muy incierto el panorama, si se va a poder producir más, cómo va a funcionar, en qué medida las exhibidoras van a estar dispuestas a dejar que este cine se siga exhibiendo; porque sucede además que el cine mexicano le esta quitando espacios al cine de Hollywood y las salas son del cine de hollywood, indirecta o directamente.

**RAR: Entonces en la actualidad se puede hablar de que el cine mexicano esta a la par del cine norteamericano, es decir, ya no hay esa posición desventajosa que había durante los 80's.**

NC: Bueno, hay una posición muy desventajosa por un lado así en términos del presupuesto de las películas, de la cantidad de las películas que se producen; pero lo que si no hay, digamos, un público para el cine mexicano que lleva tanta gente como el de las películas hollywoodenses. En ese sentido, hay una competencia, claro no es una competencia real porque mientras se estrenan en México 160 películas estadounidenses, se estrenan 12 mexicanas. Eso no es competencia no.

**RAR: ¿Cuáles serían entonces las condiciones actuales del cine mexicano?.**

NC: Es un cine que produce pocas películas, una docena y dentro de esa docena, creo que produce películas de bastante buena calidad y otras bastante exitosas. Si con doce películas hay dos a las que le van bien en taquilla, pues es un porcentaje muy altísimo. Si hubiera 120, serían 20, es un porcentaje muy alto realmente, yo diría que hasta más alto que el cine de hollywood si se quiere. Entonces a mí me parece que en ese sentido el cine está pasando por un buen momento, que digo no hay que ser demasiado optimistas; yo no creo en el público, yo creo que el público suele equivocarse casi siempre no.

**RAR: ¿Por qué no creer en el público?.**

NC: Porque hay cosas que no pueden, que no se puede resolver por votación mayoritaria y no hay ninguna razón para pensar que el público si se le deja elegir que quiere ver, va elegir lo mejor. No va a elegir lo mejor seguramente. Porque el público tiene una mala formación sobretudo si hablamos del gran público no; si tiene mal gusto es porque no tiene una formación artística, estética, entonces la prueba está en los premios de los oscars que son el equivalente a una votación amplia en Estados Unidos y los oscars tiene poco que ver con el buen cine. Entonces yo creo que el público quiere cuando va al cine pasar un rato. Bueno, eso es una posibilidad no es la única y hay formas y formas de pasar un rato en el cine. Cuando uno ve que de repente películas como Los Picapiedra que están semanas y semanas en cartelera está claro que no se puede confiar en el público no. Es decir, el público consume, es como los refrescos y las hamburguesas, nadie diría por qué se venden muchos refrescos, porque son buenos, ni que son sanos. Con las películas del cine pasa lo mismo, nadie diría porque va mucha gente a ver una película, la película sea buena o sea recomendable. Yo por eso no creo, yo creo que ahí sí funciona mucho la manera en cómo se vende, más que una elección razonada por decirlo de alguna manera.

**RAR: ¿La falta de una verdadera legislación para el cine mexicano ha impedido su desarrollo?.**

NC: No, yo creo que no. Si obviamente se necesita que se apruebe la ley porque hay cosas que resolver pero no creo que haya sido un problema de legislación. Yo creo en realidad que el problema del cine mexicano es que pasó de ser una industria muy poderosa a desaparecer, fue porque los que tenían en sus manos la industria nunca supieron adaptarse, no fue la única industria y la crisis fue pareja, es decir, cuántas industrias no desaparecieron en México a raíz del Tratado de Libre Comercio y en buena medida era porque no pudieron competir y por otro lado porque eran industrias que estaban acostumbradas a estar totalmente protegidas, el cine era uno de ellos; si uno invertía en el cine había un Estado que de alguna manera siempre, permitía al productor recuperar la inversión y ganar dinero. Entonces cada vez, el negocio les preocupaba

menos, la calidad, la renovación y entonces se fue deteriorando, llegó un momento en que no existía ya esa industria. Cuando el Estado ya no tuvo salas y cuando para exhibir hay que negociar de alguna manera las salas. Bueno, no tenía esa gente ningún poder de negociación, porque no tenían un producto competitivo en ningún terreno. Entonces, yo creo que fue eso lo que pasó. Obviamente hay un mundo, un cine que sí se acabó no. Se tenía que a ver acabado mucho antes.

**RAR: En los ochentas se dice que la calidad del cine mexicano está por los suelos y se habla de una nueva forma de hacer cine que llega en los noventas, inclusive se le llama “el nuevo cine mexicano”, aunque no fue tan nuevo, ¿Fue nada más una continuidad lo que se dio?.**

NC: Finalmente, esos cambios empiezan desde los sesentas no. Hay películas de los sesentas como *En este pueblo no hay ladrones*, *Tiempo de morir* y después en todas las de los setentas que obviamente plantean otra forma de hacer cine y películas, además que fueron algunas de ellas muy exitosas. *Canoa*, *Las Poquianchis*, *Cadena perpetua* son películas que le fueron muy bien en taquilla y le siguen yendo. Entonces, ya estaba clara otra idea, otro cine. Lo que pasa es que los otros productores se siguieron aferrados a la misma idea del cine y explotaron 150 películas con los Almada y cuando ya no pudieron hacerlas para cine, las siguieron haciendo para el video y ahí siguen y las sexy comedias, la comedia o película de ficheras cuando se les acabó la venta de los cines, se las llevaron para el video y ahí cuando uno ve el video siguen apareciendo otras, cantidades, o sea que esa producción, esa iniciativa privada, no tiene remedio está condenada a la desaparición. Cuando ya tampoco funcionan en video, pero digo eso no tiene nada que ver, ya no tiene que ver nada con el cine ni en términos económicos, no cuenta, ellos hacen su negocio finalmente no, pero ya no cuenta. Ahora para hablar de cine, hay que hablar de *Amores Perros*, de *Sexo*, *Pudor* y *Lágrimas* y no de los Almada, ni de...

**RAR: ¿Este tipo de cine se niega?.**

NC: No saben, el problema es que no saben, es decir, no tienen idea de lo que quiere el público, no conocen al público mexicano. Entonces, digo se manejan como si estuvieran en los años cuarenta y no es tan así, el público es otro. Entonces yo creo que... claro hay un público permanente, renta un video, lo ve cuando pasa en televisión, pero no es el público, no es lo mismo, no es el público que cuenta no y es un cine además, que también es cierto, no todo es el público y no todo es el dinero, pero es un cine que se hace con la única pretensión de ganar dinero y no funciona económicamente, es un cine absolutamente sin sentido.

**RAR: ¿Se volvió más una industria familiar?.**

NC: Yo supongo que de alguna manera ganan algo porque sino no lo harían, pero lo que ganan también deben ser cantidades ridículas, vamos me parece que no es un cine, es un cine que de hecho en la práctica no existe, no tiene ningún tipo de repercusión, nadie sabe de su existencia, si se hizo o no se hizo y es algo absolutamente anacrónico, está muerto, es una especie de... yo siempre digo de larga agonía la de ese cine mexicano.

**RAR: Entonces ¿Empieza en los sesentas?.**

NC: Sí, yo podría decir que en los sesenta empezó eso - **y no en los ochentas** - no es en los ochentas finalmente los sesentas, es un fenómeno puramente de falta de visión, es decir, el cine mexicano empieza en crisis en el 45 cuando se acaba la guerra, qué hacen los productores, bueno, como en el cine ya no les va tan bien y como a María Félix y al Indio Fernández no les pudieron pagar menos sueldo, vamos a filmar en menos semanas. Se empezó a filmar en lugar de cinco, en cuatro; en lugar de cuatro, tres y entonces claro, las películas quedan peor y cada vez queda menos público. Como hay menos películas qué deciden, vamos a cerrar el Sindicato de directores para hacer solamente las películas los que estamos en el sindicato, entonces los directores vamos a hacer siempre los 30 que estamos en el sindicato, los fotógrafos siempre los mismos. Entonces durante 20 años el cine mexicano está cerrado, entonces qué pasa con eso, que cada vez se hacen peores películas y cada vez se van haciendo peores, peores y peores, finalmente para no pagar sindicato se van a filmar a Bronsville y a Guatemala. Entonces, cada vez se va deteriorando más, en lugar de plantearse al revés, cómo se lo plantearía un empresario sano para salvar una empresa, la posibilidad no es hacerla más pequeña y ganar cada vez menos y hacer un producto cada vez peor, es al revés, y a la larga eso creo que hizo que desapareciera, pero yo creo que fueron 30 años los que se llevó la desaparición, porque era una industria muy fuerte no.

**RAR: Y ¿Fue cuando empezaron a surgir los llamados churros mexicanos?.**

NC: Los churros surgen ya cuando se empiezan a hacer películas en tres semanas, a fines de los cincuentas, los churros con la película de poco presupuesto y muy poco tiempo de rodaje, se fue deteriorando cada vez más hasta que ni siquiera pudo competir económicamente con las películas ambiciosas, contra las películas de expresión personal. Entonces es absurdo que hubiera películas en los ochentas como Frida, Los Motivos de Luz, que tuvieron más éxito que la mayor parte de las películas “comerciales”.

**RAR: Comparando al cine de los ochentas y los noventas. ¿Cuál fue la diferencia entre uno y otro?.**

NC: Bueno, el problema es que la diferencia entre los que hacen cine son otros fundamentalmente y no es que en los ochentas no lo hicieran, son los mismos que hacen cine en los setentas y ochentas; pero en ese momento se considera que la industria era otra. Entonces, quienes hacen cine ahora, los que hacían como Fons que ya hacía en los sesentas, Hermosillo que hacía cine en los setentas, Ripstein, Cazals, que efectivamente jóvenes que fueron apareciendo después, pero todo tiene algo en común. El cine que se está haciendo ahora es un cine de expresión personal y curiosamente, son proyectos personales y curiosamente, ha funcionado con el público. Pues yo creo que no hay comparación entre los dos cines, es decir, - **Por la temática** - lo que pasa es que hay un nivel tan disparaje en cuanto al presupuesto, seriedad, ambición que no hay comparación. Los que hacían cine en los ochenta, todos esos, lo que querían es invertir dinero; es decir, hacer una película para hacer dinero, entonces que hacían pues filmaban una serie de persecuciones, de balaceras o contaban chistes o ponían a mujeres a que se desnudaran para ganar dinero, era su única intención. Ahora es otra la intención, yo no dudo que OCESA quiera ganar dinero y quiere ganar mucho más dinero, pero Amores Perros no es una película hecha para ganar dinero, es un negocio.

**RAR: Entonces, ¿Qué es lo que se necesita para que el público pueda ver cine mexicano, es decir, para que de cierta forma siga permanente y tenga una continuidad?.**

NC: Bueno, primero dinero que es uno de los problemas que tiene el cine mexicano, para hacer cine se necesita dinero. Cada película cuesta entre un millón y dos millones de dólares, entonces se necesita mucho dinero, en primer lugar. En segundo lugar, efectivamente que esas películas tengan una buena difusión, tanto en publicidad como en salas. La publicidad se vio que funciona, se vio que por lo menos funciona en estos casos notables recientes. Después en cuanto a temas y en cuanto hacia dónde es muy difícil, porque la India María funciona, Sexo, Pudor y Lágrimas, funcionó y Amores Perros funcionó y son tres películas que no tiene nada que ver. Entonces, la cuestión es, si yo supiera que es lo que hay que hacer para hacer cine que me deje dinero, haría cine yo, es muy difícil no hay una receta, pero si me parece que si obviamente, necesita un cierto apoyo eso es indudable. Sin dinero, sin promoción y sin una buena difusión no funciona el cine. Con todo eso puede funcionar.

**RAR: Podemos decir que hay un cine popular, hay otro urbano, hay uno rural. Entonces, ¿Este público tiene opciones de cine que antes no tenía?.**

NC: No, siempre hubo muchas opciones, incluso había más porque había más películas no. No, las opciones en cuanto a cine mexicano son menos, lo que hay es un cine mexicano que por alguna razón ha hecho un mejor contacto con el público; no, pero no es tan misterioso, cuando uno ve porque Nosotros los Pobres en los años cuarentas tocaba un público que tenía que ver con lo que aparecía en la película o una Familia de tantas. Treinta años después o cincuenta años después, hay que hacer películas adecuadas al momento en que se vive y estas películas nuevas son películas adecuadas al momento en que se vive, digo hablan de lo que está pasando ahora. En cambio, que tiene que ver con México, todo el cine que se hizo en los ochentas; no era, no tiene nada que ver con lo que vivía el país, con un México mucho más moderno de lo que pensaban mucho productores no.

**RAR: De cierta forma ¿El cine mexicano tiene que asumir su realidad?.**

NC: Sí, pero de cualquier forma porque Todo el Poder es una película, que asume una realidad y es una película de las más inverosímiles en donde nada es mínimamente creíble, pero bueno hay una realidad detrás. Si claro, la violencia de la Ciudad de México es un fondo totalmente artificial, pero ahí está y si es una película que directamente o indirectamente habla de la Ciudad de México y creo que en realidad, todas las que se han hecho últimamente se refieren a México.

**RAR: Será acaso que por eso de que se refiere o que tiene una verosimilitud con la realidad, hace que la gente acuda a verlo. Anteriormente, cuando salió la película de Sexo, Pudor y Lágrimas, la gente empezó a ir porque la misma gente la comentaba. Posteriormente fue por la publicidad, porque antes los promocionales de las películas gringas existían en la televisión, mientras que los de las películas mexicanas eran muy escasos.**

NC: Sí, pasa lo mismo efectivamente. Sexo, Pudor y Lágrimas, remite a una realidad, ahora tampoco es una realidad si se identifica que se está hablando de México, no es una película realista tampoco, es decir, ese México donde nadie tiene problemas económicos y se parecen todos y sus únicos problemas son sentimentales, finalmente, es un artificio, pero funciona tampoco el cine tiene que ser un reflejo fiel de la realidad porque si estamos hablando de un cine comercial que lo que busca es finalmente quien invierte, lo que busca es ganar dinero y me parece razonable no. El asunto, la diferencia, quizás se escribe en cómo ganar dinero, es decir, lo otro era una estafa. Vamos es como si mañana para ganar dinero pongo una fábrica de televisores y me puedo hacer rico fabricando televisores. Ahora, si me hago rico fabricando televisores que no funcionan, es decir, estafando a los compradores, eso no se vale. Con ese cine pasaba un poco, yo creo que ese cine era, debía estar considerado un delito, era un cine que estafaba al público le vendía un producto que como producto industrial no tenía los mínimos de calidad necesario. Eso es muy difícil definir cuando se habla de cine, pero no es hablar de arte, si uno fabrica calcetines, los calcetines tienen que tener un control de calidad y si uno fabrica chorizos también. Uno no puede vender calcetines que antes de ir se deshagan inmediatamente porque... con el cine pasaba un poco eso, ese cine de ficheras y narcotraficantes no tenía el menor control de calidad, es decir, qué es el control de calidad, un producto industrial de cualquier tipo debe de cumplir unos estándares, un cine que no se ve, que no se oye, que no tiene el menor de profesionalismo en su producción, no es un cine industrial, no cumple; es una forma de estafar al espectador que no tiene otra posibilidad, cuando el espectador tuvo otra posibilidad mando al diablo a todo este cine.

**RAR: En este caso, ¿El cine de ficheras alimentaba el morbo de la gente?.**

NC: Pues ni siquiera porque tampoco es un cine, también se dio en un momento efectivamente de cierta apertura, cuando empezó ese cine ya en el cine del mundo se habían hecho, ya había pasado la moda del cine erótico, pornográfico, ya se habían hecho Garganta Profunda, tampoco ni siquiera en ese sentido, hasta cierto punto sí, pero en ese sentido ni siquiera cumplía un papel no. Era más bien buscar una cuestión puramente comercial, claro explotando lo que efectivamente los productores pensaban que era una buena veta. Ahora ya no están censuradas las groserías, ni los desnudos, vamos a llenar películas de este nuevo cine con groserías, claro eso funciona, pero funciona dos o tres veces; porque tampoco el público es tan tonto, efectivamente, la primera vez que oyes groserías en el cine, sí resulta atractivo, los desnudos a las diez películas ya eso no es suficiente, si no hay algo más no.

**RAR: Y esta repetición de la fórmula, de utilizar películas de desnudos y luego otra y otra, ¿Fue lo que acabó al cine mexicano?.**

NC: Pues sí, claro eso fue lo que terminó por agotar todo no.

**RAR: ¿Por cuánto tiempo se mantendrá este auge en el cine mexicano?.**

NC: Bueno, yo creo que desde los noventas ahora sí ha habido un proceso bastante gradual y continuo. Si hubo una ruptura fue en el 94 por problemas económicos indudablemente. Qué va a pasar, es muy difícil porque pueden pasar dos cosas: una que efectivamente, he visto casos como Todo el Poder y Amores Perros; que otras empresas decidan invertir en el cine y se hagan películas con un buen apoyo, una buena infraestructura económica que sean exitosas y entonces que el cine empiece a funcionar más como una industria, en ese caso se tendría que aumentar de las 12 películas que se hacen, a 50 ó 60 para que hubiera una industria funcionando, pero también puede suceder que haya cualquier otra inversión porque eso si se va haber, porque estos éxitos sin duda motivan a los inversionistas; pero que no funcione, que se pierda mucho dinero y que entonces los posibles productores se retraigan nuevamente. Pero lo que es cierto es que el cine es un negocio muy incierto y eso sí lo sabían muy bien los productores de la iniciativa privada que cuando hablamos de la crisis y de la decadencia de la producción, pero ellos sí hicieron mucho dinero basta verlo en los viejos productores porque hicieron una película y con el dinero que sacaban de esa película, no lo invertían en otra película. Lo que hicieron fue comprarse un edificio de departamentos y después con otra, invertían en negocios mucho más seguros que el cine. Ahora empresas como OCESA puede dedicarle cuatro millones de pesos a Amores Perros porque es sólo uno de los aspectos de su negocio y con todo las cuestiones musicales y de espectáculos en México y fuera de México, manejan una cantidad enorme de

dinero que le permite arriesgarlo, invertir cuatro millones en esta película para recuperarlos a la larga no. Entonces es incierto el panorama futuro porque además no sólo se puede hablar de éxito económico. Efectivamente Bajo California, El límite del tiempo y Del olvido al no me acuerdo nunca van a tener, sería absurdo pensar, que el éxito económico de Todo el Poder o de Sexo, Pudor y Lágrimas son películas dirigidas a otro público con otras condiciones y ni tiene sentido pretender que tengan una difusión a esos extremos, ni una enorme cantidad de salas. Sin embargo, el éxito de las muy exitosas también mejora la exhibición de las películas difíciles, ahora hace varias semanas que se está exhibiendo Del olvido al no me acuerdo y bueno, ahí va. No va a ser un éxito de taquilla, no lo hubiera nadie esperado nunca, pero que se tenga que estrenar, que tenga un público, ya eso demuestra como una cierta salud en ese momento del cine mexicano, es decir, yo creo que la salud de una industria es la que le permite que se hagan películas muy exitosas, películas regularmente exitosas y películas que incluso pierdan dinero, pero que son importantes que se hagan. Claro, si se hacen diez y ocho pierden dinero, a una le va más o menos y a una bien, no funciona la industria. Ahora si se hacen 100 y a 50 le van más o menos, treinta le van mal y veinte muy bien, es una industria sana que finalmente en conjunto deja números negros no.

**RAR: ¿Qué se necesita para que el público regrese a ver a cine mexicano?.**

NC: Bueno, yo creo que el espectador mexicano esta yendo a ver películas mexicanas. Claro, algunas les gustan menos por algunas razones no del todo comprensivas. Yo no entiendo porque no le fue bien al País donde no pasa nada, si fue problema de la difusión, no fue buena, no entiendo porque creo que como comedia es bastante más lograda que Todo el Poder. Sin embargo, Todo el Poder fue mucho mejor, tampoco muchas películas están por estrenar, es decir, entre las que vienen no va ha ver una de éxito económico muy grande, las que siguen ahora, las que ya están listas por lo menos historias que ya conozco no hay ninguna película, son películas mucho más pequeñas. Entonces, yo no sé cuál será el otro gran éxito de taquilla o la otra película lanzada en condiciones, ahora se estrenó Un rito terminal, es una película muy chiquita que quizás aguante dos o tres semanas cuando mucho, pero bueno es lógico, si fuera diferente sería muy asombroso y por otro lado, no es tan fácil que se hagan muchas películas muy comerciales al hilo no. Amores es la gran sorpresa.

**RAR: ¿Es un éxito esperado?.**

NC: Sí porque que también la cantidad que se ha invertido en esa película es realmente monstruosa, yo creo que debe ser tanto como costo la película no.

**RAR: Muchas gracias por esta entrevista.**

NC: No de nada

**RAR: Gracias.**

# ENTREVISTA

## JUAN A. DE LA RIVA CINEASTA

**RAR: Muchas Gracias Don Antonio de la Riva por darnos esta entrevista y yo le preguntaría primero: ¿Qué difícil o qué tan difícil es hacer cine en nuestro país, cine mexicano?.**

ADR: La pregunta es muy interesante ¿Qué tan difícil es hacer cine mexicano en México? Sí, realmente creo que aunque parece un poco reiterativo pero es cierto, tratar de hacer cine mexicano en nuestro país ha sido realmente un problema que se ha agravado con el paso de los años. Es decir, tuvimos una industria, tuvimos una tradición, pero de pronto también hemos tenido como muchas tendencias a tratar de olvidarnos que vivimos en este país y tratar de hacer cine mexicano en México, yo creo que es un poco más necio que tratar de hacer cine, así un poco en general. Es decir, ¿Qué entenderíamos por hacer cine mexicano en México? Bueno, un cine que refleje, que sea un reflejo de nuestra realidad y en ese mismo sentido, obviamente la complejidad es lo mismo, no. Yo empecé, quise hacer cine, quise estudiar cine, quise llegar a ser director; porque quería hacer las películas mexicanas de mi tiempo, de mi momento, pero me encontré con una generación de estudiantes que querían hacer cine a la europea, a la norteamericana, a la inglesa, a la francesa y entonces decía ¿Qué raro? ¿De qué país estamos hablando?. Creo que es nuestra obligación hacer cine mexicano. Hacer ese cine que sea el reflejo de la realidad que vivimos, independientemente del género que se trate. Pero creo que el principal problema, el primer obstáculo ha vencer en este caso, es justamente eso; querer hacer un cine que corresponda a nuestra realidad, que corresponda a nosotros como nación y ahí, pues es una labor de necios, es una labor de necios aunque también el resultado es cuando se hace ese cine que refleja a este país, es justamente el cine que va a permanecer en la memoria y que va a tener algún tipo de impacto dentro y fuera del país. Entonces, no es fácil, pero sí creo que el principal obstáculo que tenemos es que quienes queremos hacer cine mexicano es justamente eso querer hacer cine mexicano en nuestro país.

**RAR: Eso es muy importante: ¿Se perdió la tradición de hacer cine, de un cine familiar a un cine digamos así la palabra “vulgar”, el caso del cine de las ficheras?.**

ADR: Bueno, no creo que hubiese sido un cine familiar en algún momento sí lo hubo. Creo que lo hubo, pero había más bien un cine mucho más diversificado, había una pluralidad temática. Es decir, teníamos el cine familiar, el género ranchero, las películas cómicas, pero también teníamos las películas para adultos, teníamos el cine de cabareteras, de rumberas, las películas de temas fuertes como la Diana Cazadora ¡Qué sé yo! Había una pluralidad entre la cual, el público podía escoger. Estaban las películas cultas de Julio Bracho, el cine artístico de Emilio Fernández y el cine popular en general y había para todos los gustos, había una diversificación, pero no había cine familiar, eso creo que es un poco como mito. Si la gente recuerda, íbamos juntos al cine en familia, pero también los señores iban solos. Nuestros papás iban solos a ver a Ana Luisa Peluffo o a ver las películas que producía la compañía de los Calderón, las películas de Ninón Sevilla, las películas para mayores de 21 años que ya existían. Entonces, lo que pasa es que había una gran diversidad y el público podía escoger: tenía tres, cuatro o cinco películas al mes, entre que escoger, podía llevar a la familia, podía verlas él mismo. Entonces, lo que pasa es que cuando se agudiza la crisis de la exhibición, obviamente los productores se van por el camino más sencillo que es el cine de las comedias picarescas, por llamarlas, por clasificarlas de alguna manera. Entonces, aquello que había sido una gamma temática, se pierde para irnos encasillando prácticamente a uno o dos géneros. Los otros en el transcurso de su desarrollo, se va perdiendo porque no se renueva. Los géneros se van encasillando en sí mismos y de pronto ya llega un momento en que la comedia ranchera se agota y no hay como sustituirla y ese género se pierde irremediablemente. El género de cine familiar, el de cine cómico, el mismo género de las ficheras, que yo creo que tenían el germen para hacer un gran género sumamente mexicano y muy atractivo; se pierde en aras de una comercialidad y de una facilidad que hace que toda esa tradición del cine se pierda no.

**RAR: ¿En qué momento el público dejó de ir al cine a ver películas mexicanas?**

ADR: Yo creo que fue paulatino. Sí, en efecto hubo una época que todavía se le reconoce como una época de oro, pero una vez que pasa la Segunda Guerra Mundial en que Estados Unidos vuelve al mercado, por la fuerza que siempre ha tenido; vamos es una tradición, tiene una tradición cinematográfica por excelencia la industria norteamericana, una vez que pasa la guerra el público paulatinamente va dejando de ver cine mexicano. Claro, los productores se van dando cuenta de eso y van haciendo cada vez películas menos ambiciosas, cada vez más baratas y en lugar de contratar a un buen escritor para recuperar a ese público que se va alejando, contrataban a uno que le garantizara que por lo menos iba a recuperar su inversión y esto fue avanzando, cuarentas, cincuentas, sesentas, seguía existiendo un público para el cine mexicano, pero se fue perdiendo otro, uno de clase media, que paulatinamente fue dejando de asistir. Yo digo íbamos al cine porque yo lo hice toda la vida, mi familia también independientemente de los temas y todo, era parte de nuestro negocio pero también parte de nuestro gusto, de nuestra afición por el cine. El público se fue alejando en la medida que el cine norteamericano fue avanzando y fue avasallando con toda su fuerza al cine nacional. Esto fue paulatino, los productores en lugar de sentar las bases de una industria a futuro la fueron perdiendo entre las manos, obviamente no fueron dejando de perder dinero, aquellos capitales que habían logrado no los reinvirtieron, buscaron nuevos inversionistas para nuevas películas sobretodo aquel capital que habían hecho no lo reinvirtieron para preparar, para tener una plataforma a futuro. De tal manera que el cine mexicano se fue limitando a los sectores populares tanto de las ciudades como del sector rural, un público eminentemente popular que también desafortunadamente por su bajo poder adquisitivo también se fue perdiendo.

**RAR: Y esto lo comentaba usted paulatinamente 50's, 60's, 70's, 80's... ¿Podemos hablar ya en sí de los 80's como una crisis de público?**

ADR: Sí, es una crisis que va creciendo, no es una crisis que se origine en los 80's, es una crisis que viene de muchos años atrás, pero sí en los 80's irremediamente ya era muy sencillo tratar de explicar que el público ya no veía cine mexicano, que era un producto de muy mala calidad y que en efecto, esa crisis termina por tocar fondo. A principios de los 90's con la venta de la cadena de exhibición COTSA, que era del Estado, que yo pienso que también fue era otro problema que ojalá nos pudiéramos tratar explicar en este momento, pero en la medida en que el Estado tenía injerencia en la exhibición, que el cine estaba dentro de la canasta básica obviamente no había incentivos económicos para que los productores pensarán en otro tipo de inversiones. Con la venta de la cadena de exhibición, obviamente el cine se termina, el cine mexicano. Dejan de existir las salas populares, dejan de existir las salas en las pequeñas ciudades, en los pequeños pueblos porque ya no es negocio, ya no es negocio producir, ya no es negocio exhibir. Entonces, obviamente a finales de los ochentas es el cine mexicano que todavía, digamos, es el cine mexicano que habíamos conocido, esa cadena de cine mexicano prácticamente termina para volverse otra cosa que son los videohomes. Ese cine barato, malhecho de factura muy rudimentaria, que todavía tiene mercado, pero al cual ya no tenemos acceso a través de las pantallas cinematográficas.

**RAR: ¿Pero las tenemos a través de la televisión?**

ADR: A través de la televisión y ahí sí, quien quiera rentarlas no. Ya es un poco la necesidad de cada quien, ese tipo de cine, los videohomes; uno piensa que no existe, uno piensa que no lo ve, no está al alcance de uno porque uno no se preocupa por buscarlo. Pero en los pueblos de este país, en las pequeñas comunidades, los videoclubs están abarrotados de cientos de títulos de películas mexicanas realizadas durante los últimos años. Con una factura desafortunadamente muy mala, pero que sigue teniendo mercado, hay un público que sigue queriendo ver a algún cantante, algún actor de moda, actores rudos como Mario Almada, Sergio Goyri, Agustín Bernal y todo ese cine sigue teniendo un mercado, pero es el cine que salió totalmente de la pantallas cinematográficas.

**RAR: Entonces, ¿Lo que ocasionó esta crisis fue quitar espacios al público?**

ADR: No, yo pienso que lo que ocasionó la crisis por un lado fue el avasallamiento del cine norteamericano, que ocurrió en todo el mundo, no sólo en México y por otro lado, la falta de visión de los productores para prepararse o para intentar competir contra los Estados Unidos. Si creo que de todos modos siempre había sido una lucha desigual, pero se podían haber sentado las bases de una industria que por lo menos hubiera estado permanentemente produciendo. En lugar de hacer productos cada vez más ambiciosos, los productores nacionales, apoyados por el Estado, había un Banco Cinematográfico; lo que hicieron fue abaratar sus películas. Me explico: un productor le pedía, el banco le daba un crédito por el 50% de la película, es decir, había un riesgo por ambas partes. El productor pedía 100 al banco cinematográfico, porque iba a poner otros 100, pero terminaba filmando la película con los 100 del banco. Entonces tenía una película a la mitad

de lo proyectado y en la cual, ya llevaba implícita una ganancia antes que la película se pudiera filmar, pero no había ese riesgo compartido por parte de los productores. Sí, yo siento que hay un problema de que fuimos perdiendo salas, fuimos perdiendo público, pero yo siento que los productores en la medida en que no se prepararon para el futuro tienen mucho de responsabilidad porque en la llamada época de oro había grandes directores, había profesionales de la cinematografía en todas las áreas, escritores, directores, fotógrafos, técnicos que realmente fueron notables, se fueron haciendo con la práctica, pero con el paso de los años los productores para no invertir en pagarle a los directores talentosos o profesionales, van tomando las riendas hasta de esos rumbos. De tal manera que tenemos que los hijos de los productores se vuelven directores, actores, escritores y entonces, es una cadena que no tiene continuidad para mejorar, sino justamente para estancarse. No es posible, hay diferencias entre un escritor y otro, entre un director y otro, y no es posible pensar que el cine lo haga tu propia familia. En ese sentido, creo que los productores, la vieja guardia de productores, fueron altamente responsables de esto. De esta falta de calidad en el cine nacional, estamos inclusive hablando de la tercera generación de los hijos de aquellos productores y los productos vemos que no mejoraron.

**RAR: ¿Son los mismos?**

ADR: Sí, si dijéramos cuando entraron los hijos de aquellos productores mejoró mucho lo que hacían y cuando llegó la tercera generación, mejoró todavía más; probablemente habría que aceptar que nos hemos equivocado en este juicio, pero no ocurrió de esta manera, al contrario y de tal manera que nunca prepararon los nuevos cuadros, nunca lo intentaron, nunca apoyaron tampoco a los viejos cuadros, porque en lugar de apoyar a cineastas como Alejandro Galindo o a Ismael Rodríguez o a el “Indio” Fernández, fueron apoyando a productores de mediana calidad. No a un Fernando Méndez, el director de “Florecito”; los fueron apoyando cada vez menos en aras de apoyar a los que eran mucho más económicos, pero cuyo resultado en pantalla era mucho más cuestionable.

**RAR: Dentro del cine se maneja una pugna entre los viejos directores del cine mexicano, los de la época de oro con los actuales ¿Cómo se dio esto?.**

ADR: Hubo una pugna porque ante esa crisis los directores de la vieja guardia, los buenos y los malos, todos juntos, toda la vieja guardia de directores ante esa crisis que se iba agudizando y en la medida en que había contratos entre los sindicatos y los productores, cerraban las puertas también para que no ingresaran nuevos realizadores que les quitaran el trabajo. También los directores tuvieron mucho que ver en esta falta de renovación del cine nacional, en este ciclo lógico que es que vayan entrando nuevas generaciones para hacer sus propuestas y tener una industria que se esté renovando constantemente. Los directores también cerraban sus puertas para quedarse con la producción que cada vez era más pobre en todos los sentidos. Si por ejemplo, analizamos la filmografía de Alejandro Galindo y obviamente, es uno de los más importantes de este país con “Una familia de tantas”, “Campeón sin corona”, “Espaldas mojadas”; pero tiene una filmografía como de 70 películas entre las cuales hay películas de Resortes, westerns muy baratos, películas para niños; porque lo que quería era conservar el trabajo y seguir trabajando, pero al cerrarle la puertas a nuevos realizadores, el cine se estanca durante varios años y no hay una innovación lógica como lo existe en todas las áreas de quehacer humano no.

**RAR: Hubo un momento en que el cine norteamericano irrumpió en el cine nacional y se fue apoderando de los espacios cinematográficos mexicanos, de las pantallas, pero también en cuanto a directores porque en el período de Margarita López Portillo se le da más apoyo e inclusive se busca traer a directores extranjeros que no conocen la realidad mexicana, tratan de imponer una identidad cultural que no es conocida por ellos...**

ADR: Así es, en el periodo de MLP desafortunadamente todo lo que se había logrado en el sexenio anterior fue realmente la irrupción de toda una nueva generación y de una forma diferente de hacer cine.

**RAR: ¿Se podría hablar de no una segunda época de oro, pero si de una continuidad?**

ADR: Yo creo que es el momento en que el cine mexicano se transforma, deja de ser una industria cada vez más chafa porque esa es la palabra para volverse un producto serio, profesional y con contenidos, pero ocurre que toda esta generación surgida en los setentas, que también gozando del optimismo sexenal se piensa que llega para quedarse, que el cine mexicano nunca volverá a ser el mismo. Pues nunca se previno, nunca se toma en cuenta que con los cambios sexenales, justamente se inclinaria la balanza del lado totalmente opuesto, que es lo que mencionas. Cuando en el sexenio de Margarita López Portillo como ese cine anterior no le gustaba a los políticos en turno que era popular y crítico. Se piensa que si ese cine no me gusta como funcionario, pues hagamos cine bueno y ¿Quiénes hacen cine bueno? Pues los extranjeros. Es

una falta de visión en todos los sentidos pensar que los mexicanos no tenemos la capacidad de hacer un cine realmente digno como ya se había demostrado y se llega al grado de importar a directores para que nos hagan nuestras películas como Honda Chu con Campanas rojas, Saura con Aquenita, otro director francés que no recuerdo su nombre y los resultados fueron deslencables porque ahí sí no hay ni un cine comercial, ni un cine culturalmente valioso, ni un cine artístico, es un cine totalmente nulo, cada vez más caro y que impide que esos recursos se apliquen para hacer películas mexicanas, los resultados están a la vista. Creo que la calidad de ambas películas, por lo menos la crítica cuando es roja no hay ni que decirlo que están por debajo de lo que hasta entonces se había hecho en el cine mexicano, en todos los sentidos.

**RAR: Y es precisamente la época de los 80's, principios de los 80's, ¿La época de las ficheras, de los cómicos?**

ADR: Así es porque también en este sexenio Lópezportillista, también se vuelve a llamar a aquellos productores, a los viejos productores, para que vuelvan a hacer cine nacional, cine familiar, para que recupere al público que ya se había perdido o para que regrese aquel público que se haya distanciado y los productores privados encuentran una industria cada vez más paupérrima y sin apoyos oficiales, que empiezan a producir sus propias películas, que en efecto, son las películas de cómicos picarescos, de ficheras, de narcos y obviamente tenemos productos; yo no me atrevería a calificarlo de baja calidad, yo creo que también ese cine, como el cine anterior, es testimonio de una época independientemente de los resultados. Obviamente, es un cine al que se le ha criticado mucho, se le ha calificado de vulgar, pero también hay que recordar que en su momento las películas de rumberas y las películas de Tin Tán, eran calificadas de vulgares y con el paso de los años... Yo no digo que tengan, no me aventuraría a calificarlas como de que están a la altura de las películas de los 40's, las películas de los 80's de este género de ficheras y cabareteras, pero yo creo que con el tiempo las vamos a juzgar de otra manera. Las atacamos mucho porque era un cine realmente abierto en ese momento, pero también, el cine tiene la particularidad de volverse un testimonio en el momento en que ha sido realizado. Yo creo que al tiempo se le podrá dar un puñado de todas esas decenas de películas, algunas que realmente no estaban ni mal filmadas y malhechas y que eran muy chistosas de acuerdo a su época, pero creo que el tiempo nos dirá la medida exacta de esto. Yo no me atrevería a calificarlo de malo porque también creo que tiene que haber una diversidad temática y no podemos decir, es que habría que dejar de hacer esas para hacer solamente las buenas, porque nadie tiene la capacidad de poderlo clasificar y apoyar cierto tipo de cine en contra de otro. Yo creo que finalmente es el público el que tiene que elegir y si el público elige que le gusta ver los cómicos y muchachas en poca ropa; Bueno, pues está bien que ese público lo vea, pero que a su vez, hubiese las alternativas para que otro espectador o ese mismo espectador, vea otro tipo de películas con otros contenidos. Pero creo que ese afán de tasar de una manera muy impositiva de lo que es bueno y lo que es malo, también creo que es algo que afecta negativamente al cine.

**RAR: En ese sentido, ¿Qué tan importante es darle al público opciones, contenidos, calidad, historias buenas para que de cierta forma se vea identificado y asuma su realidad?**

ADR: Yo creo que es importantísimo porque a distancia, por ejemplo, el valor de películas como Canoa o Rojo amanecer, por mencionar sólo dos casos, es importantísimo porque además fueron películas que además del contenido y la calidad formal que tuvieron fueron películas taquilleras y ese público que podía ir a ver una película de Rafael Inclán también podían ver Rojo amanecer, divertirse con una y reflexionar con las otras. Creo que es muy válido y creo que es ahí donde encontraríamos como el sentido de recuperar una industria. Para haber una industria tendrá que haber una gama temática muy amplia, para que el público tuviera la libertad de elegir, pero también tuviera la posibilidad de verlo todo y de pronto decir yo no veo nada de malo en irme a divertir y pasar un rato agradable con una película más o menos vulgar porque lo hacemos con el cine norteamericano. En los últimos años nos han llegado unas comedias realmente deslencables y sin embargo, el público va pero también va a ver una película de acción, también se da tiempo para ver una película mexicana y hasta una europea. Uno como espectador puede verlo todo, no podemos únicamente desear que se vea cine bueno, porque es muy difícil de saber cuál es ese cine bueno. Yo creo que en ese sentido la validez de que halla un cine crítico está también en que se les de las mismas posibilidades de distribución y exhibición que las otras películas no. Y justamente creo que fue un gran logro del cine del período de Echeverría, que el cine mexicano competía en igualdad de circunstancias e inclusive a veces superando a este cine oficial, superando en taquilla a los productores de la industria establecida, el caso de Canoa al principio, El rincón de las vírgenes, que es un cine de otras características en cuanto a contenido y forma, evidentemente también estaba pensado para que el público lo viera.

**RAR: No sólo es la crisis del público dentro del cine nacional, el financiamiento, la exhibición, la distribución e inclusive la falta de una regulación legal que promueva al cine como debe de ser. De cierta forma, la industria cinematográfica nacional es redituable para el país y eso se ve reflejado en los premios internacionales que ha ganado el cine mexicano.**

ADR: El cine mexicano, el cine en general sigue siendo redituable porque tiene una vida muy larga, antes se agotaba, no se agotaba la exhibición en las salas cinematográficas porque las películas permanecían segundas, terceras, cuartas corridas durante muchos años. Ahora también la vida de las películas se ha alargado gracias a la televisión y al videocasete. De tal manera que su permanencia y su explotación puede ser muy larga y aunado a esto, el hecho de que el cine mexicano de los últimos 10 años probablemente, es también ya un producto que se puede vender en el extranjero obviamente lo vuelve un negocio y lo vuelve un negocio atractivo. Una película que se puede vender a diversos canales de televisión en todos los países, obviamente es una mercancía en la cual valió la pena invertir. En ese sentido, además de los premios, de la gran difusión que se le da a una cinematografía como la mexicana gracias a los premios recibidos, desde luego también existen las posibilidades comerciales de recuperar lo que se ha invertido en ellas.

**RAR: En ese sentido, existe una expresión común “no se reconoce al cine mexicano dentro del país” dicen que “nadie es profeta en su tierra”.**

ADR: Ocurre, no sé, ocurre en todas partes – **a lo mejor igual por la misma competencia estadounidense que abarca muchos espacios de exhibición y el cine mexicano pocos** – Hay un malinchismo muy acentuado, a mí me llama mucho la atención porque la televisión, los periódicos, las revistas, le pueden dedicar planas y planas a colores a la última película de un actor norteamericano de manera gratuita y por ejemplo, a una película mexicana ambiciosa, hecha con muchos más esfuerzos o no publica nada sobre ella o le dan un espacio realmente limitado. A mí me extraña mucho que los medios, que los medios de información le dediquen más espacios al cine norteamericano que a los productos de nuestro país. Obviamente, son razones de mercadotecnia, tenemos al cine, tenemos a EU ya realmente integrado a nosotros, su música, su cultura, su cine, etc., pero aún así a mí me llama la atención como por ejemplo en España, defienden tanto a su propia cinematografía y la difunden como si fuera un cine extraordinario que a veces lo es, pero que en otros casos no lo es tanto y en México, un premio internacional de una película ocupa una cuarta parte en una revista y el último estreno de Brat Pitt o la imposibilidad de fotografiar a Julia Roberts en una filmación ocupa más y más espacio en las pantallas de televisión, es decir, ahí viene esto de no reconocer lo que se logra en nuestro país, pero porque nosotros no lo queremos ver también, no hay revistas dedicadas al cine mexicano sino al cine norteamericano, los espacios que están en la televisión para hablar de cine son para el cine norteamericano y ocasionalmente también para que el cine mexicano se pueda difundir ahí, pero es un porcentaje realmente mínimo. Entonces si ocurre ese valor que el cine mexicano puede tener y esos alcances que puede tener no son apreciados en México, aunque no del todo también, desde luego yo creo que en los últimos años esto ha cambiado mucho y que el cine mexicano, el poco cine mexicano que se está haciendo compite ya en igual de circunstancias que el cine extranjero. Antes cuando aquellos circuitos de cine de Operadora de Teatros, había ciertas salas para cine mexicano, había circuitos especialmente para el cine mexicano en barrios, colonias populares y había un circuito de primera para cine norteamericano y europeo, ahora el reciente cine mexicano va a las mismas salas, a los mismos complejos cinematográficos a competir en igualdad de circunstancias contra las películas más caras de la industria norteamericana, contra las películas más destacadas del cine hollywoodense y en muchos de los casos, no sólo compiten en igual de circunstancias, sino que los supera. Ahí está el caso de Todo el poder, Sexo, pudor y lágrimas y La segunda noche que están muy por encima de muchas películas norteamericanas, taquilleramente atractivas y el cine mexicano lo supera. Entonces, afortunadamente yo creo que eso se ha ido modificando y que ha sido el mismo público el que ha sido partícipe de todo ello.

**RAR: ¿Existe un prejuicio de la gente en contra del cine mexicano?**

ADR: Sí existe, eso tiene muchos años y va a ser muy difícil superarlo, porque tenemos toda una tradición de cine popular que no a todo el mundo le agrada. Ahora mucha gente vemos con agrado las películas de los treinta y los cuarenta, de charros, de cómicos, de luchadores, de rumberas, pero hay un público que nunca le gustaron porque eso es el cine, tampoco era el reflejo de la realidad de nuestro país. Si en lugar de haber tenido una cinematografía mucho más madura, mucho más profunda, también tuvimos un cine popular que con el paso de los años lo vemos con nostalgia y obviamente, ocupa un lugar en nuestras preferencias cinematográficas que está idealizado por el paso de los años, pero es un cine que visto con profundidad muchas de esas

películas, no son grandes películas, a veces no son buenas películas, pero con la nostalgia decimos hay ojalá que se hicieran películas como aquellas, yo pienso que bueno que no se hacen porque entonces no habríamos avanzado nada. En el caso del cine de los 80's de ficheras y de cómicos, obviamente narcos, eso se mete mucho en el espectador y termina por rechazarlo totalmente. Para que quiero una película que ni me divierte, ni me entretiene, ni me dice absolutamente nada y está mal filmada. Creo que en ese sentido se ha ido venciendo ese concepto de cine mexicano pero hay mucha gente que todavía no lo puede superar porque no se le ha demostrado lo contrario. Hay mucho público que se ha ganado desde los años 70's con las películas de Cazal, el cine de Hermosillo, pero como luego ese tipo de cine se deja de filmar, no hay una constancia, una continuidad en los trabajos de los realizadores serios de este país, pues obviamente el público no tiene porque estar atento a ver si después de diez años hay otra película buena. Entonces, todavía existe el espectador para el cual es mal visto ver cine mexicano, porque que van a decir los demás. Y de todos modos, hay una nueva generación de espectadores, jóvenes básicamente, que sí encuentran que este cine responde a sus necesidades a que sea un reflejo de la realidad que ellos están viviendo, que es donde el cine puede encontrar su validez y su permanencia dentro de las diferentes generaciones.

**RAR: Ahora el cine mexicano está en igualdad de circunstancias con el cine norteamericano, esto es porque ahora existe una publicidad que antes no existía.**

ADR: La forma de promover una película tenía mecanismos que realmente se agotaron también, todas las películas han dependido de la publicidad, la promoción que se les hace en los cines, los trailers, los carteles, los periódicos, la prensa, la radio, etc., pero había ya un mecanismo que se desgastó con el mismo cine y entonces, en estos años recientes, los nuevos productores encontraron también nuevos mecanismos de publicidad, si el cine norteamericano invierte a veces el 50% de su presupuesto en la promoción de sus películas, pues es algo que hay que tratar de entender y asimilar y poner en práctica. Si una película mexicana recibe una amplia campaña publicitaria, tiene un disco, se le buscan espacios para que sea considerada como algo tan importante como una película extranjera. Evidentemente también los publicistas lo tienen perfectamente medido todo eso, esa película va a provocar un impacto y probablemente también una respuesta en la asistencia del público; eso es un hecho y esas películas recientes lo han constatado. Una película no puede llegar sola a una sala de cine, tiene que venir precedida de una gran promoción en todos los medios y ahí sí buscando la igualdad de circunstancias que el cine extranjero. De todos modos aún estas películas han rebasado a veces en taquilla a muchas películas norteamericanas, desde luego son muy pocas; si hablamos de que compiten en igualdad de circunstancias en el momento en que se exhiben, pero tenemos un 95% de cine norteamericano contra un 5% de cine que cuando accede a las pantallas lo hace dignamente e inclusive en términos económicos reditúa cantidades de dinero muy elevadas, pero es un porcentaje mínimo con respecto al cine norteamericano.

**RAR: En ese sentido, ¿Qué tan importante es tener una legislación adecuada que vigile esa misma igualdad en cuanto al cine mexicano con respecto al cine norteamericano?.**

ADR: Evidentemente lo deseable es que haya una legislación que proteja en su propio país a su propia cinematografía, pero tenemos realmente una fuerza gigantesca atrás, no sólo en México sino en todo el mundo, que es la del cine norteamericano como una industria transnacional realmente muy fuerte. Entonces, todo lo que se intenta hacer a favor del cine mexicano, todo lo que se intenta hacer a favor de una legislación que vele por los intereses del cine nacional realmente se ve impedida justamente por este monstruo que es el cine hollywoodense, es decir, hay mucho dinero en juego, hay mucho dinero de por medio, de tal manera que una legislación por sí misma no puede hacer mucho, el ejemplo reciente es la reciente autorización del doblaje que está prohibida por ley para las películas que no sean para niños, las películas que están en clasificación "B", gracias a una serie de amparos, de pagos a grandes bufetes jurídicos muy prestigiados, ya se logró que una película norteamericana en clasificación "B" pase, se exhiba doblada ante los espectadores mexicanos. Esto que quiere decir, que hay mucho dinero de por medio, a tal grado que la Suprema Corte de la Nación hayan tenido que dar un fallo favorable al cine norteamericano en México, entonces, estamos hablando ahí prácticamente de traición a la patria, están protegiendo a una industria que no necesita más protección, la están protegiendo fuera de su país de origen; esto no quiere decir que estemos convencidos de que los jueces estén convencidos de que sea el mejor cine del mundo, están convencidos de que hay mucho dinero de por medio. No lo sé cabalmente, pero no le veo otra explicación por la cual la Suprema Corte tenga que fallar favorablemente a través de las compañías transnacionales aludiendo la libertad de empresa. Eso no puede ser y la libertad de empresa para los mexicanos dónde queda, quién la va a favorecer. En fin, yo sí creo que si es muy necesario una legislación, pero es necesario que se

aplicara con todo el rigor y se cumpliera cabalmente, pero somos un país en manos del capital norteamericano, entonces, por fuerza Estados Unidos defiende sus intereses contra los del cine nacional, que sin embargo y a pesar de todo, sigue moviéndose, sigue adelante y sigue siendo un negocio. Yo creo, a veces me pongo muy pesimista y creo que ya el cine norteamericano no tiene remedio porque veo que es en todo el mundo, pero sin embargo, a lo mejor valdría la pena, no estoy seguro; pero decir bueno sigan con lo suyo mientras no nos impidan seguir filmando, no sé si será posible porque pienso que el fin último, el objetivo máximo de ellos es justamente impedir el desarrollo de las cinematografías nacionales y en ese sentido, lo veo también, cuando la comunidad cinematográfica ha entablado una batalla de muchos años y que ha impedido justamente que nuestra cinematografía desaparezca. Creo que somos los mismos involucrados en este quehacer, quienes hemos estado batallando y dando la cara y volviendo empezar otra vez, una y otra vez, y tratando de detener ese avasallamiento. No queda de otra.

**RAR: Inclusive la nueva ley del 92, es una ley proteccionista para la industria norteamericana, no es una ley para cuidar, fortalecer o que hiciera resurgir a la industria mexicana.**

ADR: Curiosamente, a pesar de una legislación cuyo reglamento no aparece, no termina por aparecer, porque anteriormente se hablaba de un 10% de un fondo para que estos recursos no pararan la producción. Bueno, a pesar de eso, el cine mexicano sigue siempre adelante. A mí eso me sorprende mucho porque la crisis del cine mexicano se da desde los 30's. Cada década reaparece. Hay una nueva crisis, ahí la crisis y el cine mexicano sigue adelante, siempre hay un cineasta o varios cineastas, que yo no sé cómo, obviamente con mucho talento pero también con mucha necesidad a ciencia y empuje, siempre se logra sacar una película que nos hace mantener la esperanza de que no todo está perdido, esto desde que el cine mexicano habla, siempre aparecen un puñado de películas cada 10 años, una nueva generación, un nuevo cineasta, que nos hace pensar que todavía se puede porque siempre habrá un grupo de cineastas intentando que el cine mexicano no muera. Y esto se sigue dando todavía en este momento porque al lado de las películas taquilleras Sexo, pudor y lágrimas, Todo el poder, etc., aparece un Carlos Bolado con Bajo california y esto es lo que hace conservar, está muy bien que existan las películas comerciales, que sean muy taquilleras, pero también está bien que exista una película como Bajo california en la cual un cineasta expresa su visión del mundo, expresa su visión de este país y logre darnos optimismo a los demás. Entonces, todavía se puede, entonces todavía tenemos un cine digno, un cine que nos represente, un cine que nos hable de nosotros mismos, en el mejor sentido. Entonces, eso afortunadamente creo que somos una comunidad muy terca, un gremio muy terco, convencidos de que a través del cine tenemos mucho todavía que hacer.

**RAR: Se habla de opciones, tenemos un cine urbano como Sexo, pudor y lágrimas, Todo el poder; un cine rural como Bajo california y El último profeta, pero ¿Se habla también de un cine con propuestas diferentes?**

ADR: Así es, yo creo que se están sentando las bases de un cine industrial como el caso de Todo el poder, un cine industrial que está ya, no creo que este hecho por fórmula, pero que si está publicitado para que este cine se recupere, no permite que se hagan otras. Si estamos en este momento en que se están sentando las bases, no sé si una industria pero si de un negocio cinematográfico, pero también no se ha perdido de vista el otro cine, el cine cuyo cometido es ser un medio de expresión, una forma de expresión, creo que si se puede equilibrar estas dos partes tendremos un cine realmente mucho cada vez más rico y justamente plural de lo que hablamos en un principio. Que el público diga bueno me voy a divertir con algo como Todo el poder, tendré algún reflejo de la realidad que estoy viviendo, me voy a carcajear con La ley de Herodes que tiene un gran sentido crítico, pero a lo mejor también voy a reflexionar un poco sobre mi país a través Del olvido al no me acuerdo o Bajo california. Voy a ver una película en la cual sea yo un poco más partícipe y más allá del mero entretenimiento, que haya una pluralidad, creo que eso sería lo deseable. Que no únicamente como se manejó en unos momentos, hagamos sólo cine de calidad, pues cuál es el cine de calidad. La calidad la determina el público y no los que la quieren hacer. Todos queremos hacer cine de calidad, pero no sabemos que lo logramos, es el público quien finalmente lo va a decidir y será la propia calidad de la película la que logré imponerla al paso de los años, ¿Dónde está la calidad de Tin Tán en su momento?, en ninguna de sus películas. Hay una calidad intrínseca que le ha dado valor y permanencia con el paso del tiempo. Hay películas de calidad de los años 40's que están totalmente olvidadas, entonces la calidad aparecerá o no aparecerá en esas películas, pero no es algo que nos deba preocuparnos, debemos preocuparnos por hacerlas lo mejor posible.

**RAR:** Mencionaba que había una lucha porque el cine mexicano sobreviviera. Hay etapas, a principios de los noventa, llegan momentos en que aparecen películas como *El callejón de los milagros*, aparecen otras películas que realzan al cine mexicano por momentos, pero también hay baches de años, en donde no había películas que llamaron la atención del público. Pasaron otros años, a mediados de los noventa, y reaparecen películas como *Cilantro y perejil*, otras películas, que atraen nuevamente al público a las salas de cine. Posteriormente, se da un nuevo bache de películas en los años siguientes y al final de la década, vienen películas como *Todo el poder*, *Sexo, pudor y lágrimas*, *La ley de Herodes*, *El último profeta* y viene una película que la gente espera que es *Amores perros* por el hecho, quizás de saber que ganó un importante premio en el extranjero y quizás por curiosidad de saber de que trata la película.

ADR: Pero justamente con *Amores Perros* está ocurriendo lo que no ocurría antes, premiaban a una película en el extranjero y trataban de no decirlo porque a veces se creaba el temor en el público de que recibir un premio era una película difícil o densa o se le publicitaba muy poco. En el caso de *Amores Perros* al contrario, recibe premios muy importantes en el Festival de Cannes y eso hay que promoverlo para que el público quiera verla, porque es una película mexicana que logra premios en un festival tan importante. Antes ocurría lo contrario, varias de nuestras películas ganaban premios pero se minimizaba por ello, es que ha de ser muy aburrida, no es que no hay que pasarla, no es que seguramente es muy densa y podrán decir todo lo contrario. Ahora estas nuevas empresas creo que son muy conscientes de que entre más se publicitan los logros, los méritos de una película, pueden tener mucha mejor recaudación, que les permitirá seguir produciendo cine. Finalmente, el objetivo de ellos es seguir haciendo películas y que realmente todos estemos contentos con una película que ha sido premiada.

**RAR:** Finalmente, ¿Por cuánto tiempo se mantendrá este resurgimiento en el cine nacional, pero sobretudo, la asistencia del público en apoyar a la industria cinematográfica?

ADR: Yo espero que este éxito que está teniendo el cine mexicano, no se pierda como se ha perdido en otros años, en otras décadas, por la falta de visión de sus productores y promotores. Yo espero que este auge del cine mexicano permanezca por mucho tiempo, porque haya una continuidad en cuanto a apreciar los alcances que ha tenido, es decir, no es posible que en años, que en toda la historia del cine mexicano haya habido talentos y películas taquilleras que no tuvieron continuidad. Después, por decir algo, el ejemplo de *Allá en el rancho grande*, en lugar de haber aprovechado esa veta, se hicieron "cien ranchos grandes" hasta que el tema se agotó, debió haberse buscado una fórmula para tener cada vez mejores películas dentro del género de la comedia ranchera, pero fue todo lo contrario. Carreras tan importantes como la del "Indio" Fernández y Julio Bracho se fueron al olvido porque no tuvieron una continuidad, una continuidad que aprovecharan sus talentos que ocurre lo mismo en la década de los 70's con Cazals, Hermosillo, Ripstein sería un caso excepcional, pero muchos de aquellos cineastas no tuvieron una obra continua que cada vez fuera ofreciendo lo mejor de sus talentos. En años recientes ocurre lo mismo, no es posible que el guionista de *Rojo Amanecer*, Jaime Robles no haya vuelto a filmar otro guión después de una película tan memorable. No es posible que Jorge Fons tenga ocho años sin filmar. No es posible que Natalia Montero después del éxito de *Cilantro y perejil*, apenas esté preparando su película, su siguiente proyecto. Es decir, yo confiaría en que estos éxitos recientes justamente le den esa continuidad a todo ese talento reciente y anterior, y también a todos éxitos comerciales, Antonio Serrano ya debe estar filmado o preparando su siguiente película, Sariñana ya está preparando su siguiente película, de manera que haya una continuidad en el éxito del cine mexicano. Entonces, yo desearía que no fuera pasajero, como sexenal, que no fue como nos ha ocurrido siempre que es cíclico, llega a lo máximo, se desaparece y vuelve a empezar, es realmente el mito de Sísifo, hacer cine es como el mito de Sísifo, es una piedra que va subiendo, llega casi a la cima, se cae y ahí vuelve uno a empezar. Es un proceso de muchos años. Entonces, es muy difícil adivinarlo, cuánto va a durar este éxito del cine mexicano, es muy difícil adivinarlo, yo desearía que no fuese pasajero, que el cine mexicano empiece a sentar las bases para que vuelva a surgir.

**RAR:** Muchas Gracias por la entrevista...

ADR: Al contrario...

## ENTREVISTA

# LEONARDO GARCÍA TSAO

## CRÍTICO DE CINE

**RAR: ¿Cuáles eran las condiciones del cine mexicano en los 80's?.**

LGT: Pues en los ochentas era el páramo, realmente el cine mexicano de calidad era un garbanzo de a libra, muy de vez en cuando se hacía una película que valiera la pena, eran condiciones muy poco propicias. Básicamente en el terreno de las películas o de albures o de policías fronterizas, era un cine mucho más dirigido a las clases populares que sí respondía a cierto público si iba a ver esas películas y la clase media básicamente no veía cine mexicano.

**RAR: ¿Era un cine para la clase media?.**

LGT: No, desde luego que no. La clase media no iba al cine mexicano e incluso en las muestras, cuando pasaba la película mexicana era el día que todo mundo faltaba porque decían, había una especie de jactancia, yo no veo cine mexicano. En las clases populares al contrario era el cine que se veía, por eso había industria en la década de los ochentas se producían más películas que ahora lo que pasa es que el 99% eran películas producidas con muy poca inversión, películas de muy rápida recuperación, películas muy pobres estéticamente hablando.

**RAR: Entonces ¿Se puede hablar de un prejuicio contra el cine nacional?.**

LGT: Si había un prejuicio en parte estaba fundamentado, es decir, si había alguien que se acercara a ver esas películas del Mofles y sus mecánicos obviamente salía muy espantado no. Entonces no era tanto el prejuicio con que sí había una realidad, el cine mexicano en su mayor parte era muy muy malo. Claro por ahí una película como Frida de Paul Leduc o Los motivos de luz de Felipe de Cazals, pero esas películas no las iba a ver la gente.

**RAR: ¿Cuál era el perfil del público mexicano?.**

LGT: Pues es el que acabo de mencionar, creo que ya está contestado era el público popular básicamente no y eran salas muy diferentes no.

**RAR: ¿Cómo era el cine de los ochentas en cuanto a la producción?.**

LGT: Pues así, también creo que está contestado, era un cine de producción privada donde se filmaba con poquito tiempo, con muy poquita inversión. Básicamente esa era la mayor parte de la producción del cine mexicano de entonces. Realmente eran producciones horribles, de hecho todo el sexenio de Miguel de la Madrid y al final, no fue la continuación del desastre que fue el sexenio de López Portillo en cuanto al apoyo al cine de calidad. Esos dos sexenios juntos fueron como la catástrofe, después con el salinismo ya empezó a mejorar con una voluntad política de establecer otras reglas.

**RAR: ¿El público se identificaba con este nuevo tipo de cine?.**

LGT: No, eso fue una manera de pensar, las cosas no se dan por decreto, es decir, no porque ahora cambia la gente va a cambiar de hábito, yo creo que fue un proceso muy gradual que sobretodo empezó con películas como Rojo Amanecer; Rojo Amanecer es la que marca el inicio del interés de la clase media por el cine mexicano de calidad. A partir de que se hace Rojo Amanecer la clase media dice mira hay una película que trata sobre el 68, que era un tabú y la gente volvió al cine por lo menos en esa ocasión. Ahora diferentes proyectos de ese periodo como la Mujer de Benjamín, Cronos, Sólo con tu pareja, fueron también afianzando este gusto por otra clase que era la que antes no veía cine mexicano.

**RAR: ¿Y estas películas hicieron que el público se acercara a ver cine mexicano?.**

LGT: Sí como digo, es un proceso gradual, es decir la gente además cambio un poco también el sistema, es decir, en el momento en que desaparece COTSA, que es el gran monopolio de salas controladas por el estado, que eran salas de muy malas condiciones de proyección de butacas, etc. Entonces la gente ya se alejaba de los cines porque era un horror, las películas ni se veían ni se oían, las salas estaban en muy mal estado higiénico, realmente era un riesgo ir a ver una película era baratísimo, pero era el servicio que comprabas. Ahora, después hubo la instalación de estos complejos, los llamaban los múltiples que son básicamente de financiamiento de inversión extranjera como los Cinemark y los Cinemex. A partir de ahí, desde luego el cine vuelve a tener una, la gente ya puede ir con la novia al cine, como experiencia vuelve a ser algo gratificante, se vuelve un espacio idóneo para el cine mexicano. Ahora estas salas no querían programar cine

mexicano al principio porque pensaban que era perder dinero, pero en el momento en que hay películas como Sexo, pudor y lágrimas, que ganan mucha taquilla, estas mismas cadenas se interesan por tener cine mexicano, entonces ya cambio el público ya no es el público popular que las veía en el Ermita o en el Orfeón, esos cines ya no existen o si existen pasan cine porno, es decir; ese grado de cine popular ya desapareció. Ahora todos esos productores privados se dedican a hacer lo que llaman videohome. Entonces, cambio radicalmente la situación de la exhibición, la distribución a partir de estas condiciones que se dieron sobretodo en los noventa.

**RAR: ¿Es importante la temática, porque anteriormente decían que el cine de ficheras había corrido al público?.**

LGT: No, porque la clase media no veía cine mexicano, no era ocasión que hubiera ocurrido, el público de clase media por tradición no veía cine mexicano, obviamente la comedia cuando se hace con un poco más con elementos de calidad, cuando la comedia se hace enfocada a esta clase media como Sexo, pudor y lágrimas, no se hace con albuces, no se hace con los elementos carperos, pues se dirige a otro público.

**RAR: ¿Cómo ha cambiado el cine mexicano actual a comparación del cine que se hacía en los ochentas?.**

LGT: Pues ha cambiado en todos los sentidos entre otras cosas, porque la industria se acabó, es decir, ya no se hacen, antes se hacían un promedio entre 80 y 180 películas; ahora con trabajos se llegan a las diez, quince. Entonces, la industria no está muerta por un lado y por otro lado, el cine mexicano está más vivo que nunca, hay una contracción ahí; es decir, el cine mexicano nunca había dado tanto dinero como ahora y por otro lado, nunca se había filmado tan poco. Con lo cual puede que este asociado, hay el número de películas exactas para que el público vaya a verlas. Quién sabe qué pase, si de repente hay 30 o 40 películas al año, capaz que ya va a empezar a fracasar. No sabemos que tanta fidelidad le tiene el público hacia el cine mexicano. Por lo pronto esas películas que sí son, la mayoría de ellas muy light, muy ligeras, dirigidas a un público que busca divertirse pues le funcionan. Ahora hay películas como Amores perros que sí son un poquito más interesantes y a pesar de que dura dos horas y media, y que no es ligerita, no es como Todo el poder, eso indica que de todos modos sigue teniendo un gran éxito y eso es interesante no.

**RAR: Se puede decir entonces que el cine mexicano no ha pasado de la transición de la crisis, ¿Todavía se encuentra en crisis?.**

LGT: Por supuesto. Al actual cine mexicano le queda una larga crisis y seguimos en la crisis. La mayoría de los directores están desempleados, muy pocos filman al año; la mayoría se dedican a la televisión. Al momento en que realmente haya una industria y haya un buen grupo de personas que vivan del cine mexicano entonces ya podremos hablar de una industria y que estaremos en jauja no.

**RAR: ¿Qué tan difícil es hacer cine mexicano?.**

LGT: Pues es difícilísimo ahora no, pero claro las reglas pueden cambiar a partir de este éxito, si las películas siguen teniendo esta buena respuesta, esto quiere que va a ver más gente interesada por decir, posiblemente no, es una hipótesis, del cine mexicano.

**RAR: Comentaba Juan Antonio de la Riva que el mayor problema de los directores es querer hacer un cine mexicano que vaya adecuado a una realidad que vive la sociedad. ¿Es un factor necesario que el cine mexicano tenga que ver exactamente con la realidad?.**

LGT: Bueno, no necesariamente. Creo que el cine mexicano ha sido muy diverso en sus enfoques, no es siempre realista, es decir, las películas por ejemplo de Ripstein no son nada realistas. Se ubican en el país Ripsteilandia y hay películas como, en los noventa hay películas muy diversas como Cronos, que tiene vampiros, que es totalmente fantástica. Hay películas como La ley de Herodes que se sitúa en una especie de metáfora priista. Las películas realistas de hecho son muy pocas e incluso, Todo el poder, es una especie de fantasía chilanga. Amores perros tiene muy claro el aspecto de realismo, pero también hay un aspecto fantástico como el departamento en donde el perro se desaparece quizás porque al igual que Rito Terminal que habla de superstición, de cosas del folklore oaxaqueño. Creo que es bastante variado el enfoque de los cineastas no.

**RAR: ¿Cómo es el perfil del público que ha regresa ahora a las salas de cine?.**

LGT: Básicamente clase mediero, joven, en lo que yo puedo deducir. Creo que básicamente es de esa clase media que va a esas moles, se pasa todo el día en Plaza Loreto, están jóvenes sobretodo estudiantes.

**RAR: Esta forma de desplazamiento que todavía domina el cine norteamericano ¿En qué medida afecta al cine nacional?**

LGT: Afecta a todas las cinematografías del mundo, es decir, el cine hollywoodense domina los mercados mundiales. Entonces hay cines, imposible tratar de pelear, es aceptable con ganas de pago en Francia, en Alemania, en todos los demás países. No importa que cosa se haga o que se vaya a hacer, siempre la gente va a querer ver Misión imposible II y La amenaza fantasma, etc. Es una maquinaria brutal unificadas que ahí están no.

**RAR: En cuanto a los espacios de exhibición ¿El cine mexicano cuenta con esos espacios?**

LGT: Sí, claro. Ahora imagínate las películas salen con 250 copias, son números inauditos, antes esos números sólo se asignaban a las películas gringas. A partir de Sexo, pudor y lágrimas, ya cambio. Por ejemplo estas últimas han salido con cientos y cientos de copias. Bueno hay unas que no tanto, Crónica de un desayuno lleva unas 60 y el colmo, la de Ripstein que sólo ha sacado seis, pero en general ya los estrenos mexicanos son en grande.

**RAR: ¿Qué tanto ha cambiado el cine mexicano ahora con estos nuevos directores que están surgiendo?**

LGT: Surgen nuevos directores a cada rato, en la medida en que hay generaciones cada año, hay una generación nueva aquí en esta escuela. Es lógico que haya nuevos directores de repente en nuevos periodos. Desde luego que esto renueva la sangre, pero el problema es que no todos tienen la posibilidad de realizar un largometraje.

**RAR: ¿Desde su visión que le hace falta al cine mexicano para que alcance su desarrollo?**

LGT: Pues inversión, es tan sencillo como eso, o sea, que haya más gente que quiera invertir en el cine mexicano y que como digo se llegue a 30 o 40 películas al año, por lo menos. Entonces, ya podemos hablar de que la gente vive del cine mexicano.

**RAR: ¿Ahora se mantiene una continuidad dentro del cine mexicano?**

LGT: Pues siempre ha habido una continuidad bien que mal no. Siempre ha habido autores interesados en expresar algo personal, siempre ha habido cine. Nunca ha habido un vacío total, aún las peores épocas. Lo que hay ahora es un buen periodo porque desapareció de repente el cine malo, las pocas que se hacen se hacen con poco de ambición. Puede ser mayor o menor el logro, pero sí son películas desde luego por lo mucho mejor filmadas.

**RAR: ¿Qué tan importante es que el cine mexicano cuente con una legislación adecuada?**

LGT: Eso es muy importante sobretodo que haya condiciones fiscales que lo favorezcan, que es lo que se pedía hace poco. De tal manera que el productor que invierta en el cine mexicano tenga ciertas ventajas, el distribuidor que compre películas mexicanas tenga ventajas fiscales, el exhibidor también. Entonces, eso fomentaría mucho y facilitaría el camino para el cine mexicano, sobretodo. Puede evitar también el doblaje, el doblaje daña al cine mexicano; en fin, es una serie de cuestiones que si estaría bien que... ahora lo que se pedía 50% tiempo de pantalla, es imposible no se puede cumplir porque no hay suficiente producto.

**RAR: Haciendo hincapié en la identificación, se hace cine mexicano para público joven. De cierta forma, ¿Este público sí se llega a identificar con estas historias?**

LGT: Yo creo que ahí está la respuesta, o sea más gente fue a ver Sexo, pudor y lágrimas que La amenaza fantasma. Obviamente sí hay una identificación, es que es claro, es un asunto de idiosincrasia, obviamente te vas a identificar con un cine que es tuyo, no con unos gringos. Por mucho que nos hallamos agringado en los últimos 50 años, obviamente la sociedad mexicana tiene sus propias características y el cine que te habla de esas características te atañe más. No es casual que el cine en español, no es el que llama la atención; es decir, las películas de Almodóvar fracasan, no es el cine hablado en español, es el cine mexicano el que llama la atención.

**RAR: Pero anteriormente ¿Sí existía ese prejuicio de la gente hacia el cine mexicano?**

LGT: De cierta gente – **de cierta gente** – lo que pasa es que ya las clases populares no pueden pagar 35 pesos para verla. Cambio el estrato del público, pero siempre ha habido público para el cine mexicano, por eso siempre ha habido cine mexicano. Lo que cambio fue su ubicación en la escala social, ahora es clase mediero.

**RAR: ¿También la ubicación en donde se proyectaba?**

LGT: Pues sí, ahora no hay cine de las colonias populares, si te fijas todas son los moles esos que están ahí en el sur o en Polanco, cambio totalmente...

**RAR: Comentaba hace un momento que la clase media era la que había dejado de ver cine mexicano y ahora regresa la clase media a ver nuevamente cine mexicano. ¿Es como perdonarle al cine mexicano lo que antes había hecho con respecto al cine de ficheras?**

LGT: No, es que ni lo conocían; es decir, el público mexicano empezó a alejarse, la clase media empezó a alejarse del cine mexicano a partir de los cincuentas, la clase media empezó a comprar televisiones, al entrar esta forma de vida de que lo extranjero era lo mejor y cuando tenían toda una forma de vida de que lo extranjero era mejor, entonces hay que ver cine hollywoodense, hay que ver tal, fue una especie de movimiento social también muy de acuerdo con la época, no es que le hayan perdonado algo. El público no veía cine de ficheras, nadie se atrevía ver películas de ficheras, hablaban mal de él por prejuicio, pero no lo veían.

**RAR: ¿Ese prejuicio se originó básicamente porque era de "oídas"?**

LGT: Por que todo lo mexicano era malo, o sea tienes que tomar en cuenta esa condición de la clase media mexicana; es decir, lo extranjero es bueno, lo mexicano es malo e incluso, donde iban a ver las películas de Ripstein y de Cazals, lo que decían es cine mexicano, no lo vemos. Es el malinchismo cinematográfico si quieres.

**RAR: ¿Y esto originó la crisis del espectador?**

LGT: No, no había crisis de espectador, el público popular sí iba a ver las películas de ficheras, ganaban un montón de lana por eso las hacían, si fracasaba no hubieran habido tantas. Se hicieron millones de películas de ficheras, de albuces, de mecánicos, de todo eso, porque había público que lo veía. Claro que el cine costaba entonces cinco o diez pesos.

**RAR: ¿Y ahora cuesta más?**

LGT: Es imposible. Saca a una familia de cinco, paga una entrada de 35 o 40 pesos, ya no la levantas. Ya es para los chavitos que van a Plaza Loreto no.

**RAR: Pero entonces ¿La crisis del cine mexicano no está enfocada a la producción de películas, temáticas e historias, sino a lo que es la exhibición?**

LGT: Una crisis en la que sólo se producen 10 películas al año ¿No te parece que es una crisis de industria? Si no, al contrario ahorita no hay una crisis de exhibición, las películas que se exhiben generalmente les va muy bien. Ahorita hay una crisis de producción. Sé esta entendiendo lo que estoy diciendo.

**RAR: Sí, lo que pasa es que siempre se ha pensado que el cine de los ochentas, el cine de ficheras fue el que le dio el tiro de gracia al cine mexicano.**

LGT: No, lo que le dio el tiro de gracia fue lo malo que se volvió, es decir, se volvió una especie de círculo vicioso en el cual cada vez se invertía menos y el producto cada vez era más deslizable. Entraron a esta especie de espiral mercantil, en ahorrar cada vez más hasta que dijeron lo más barato es hacer videohomes, acabaron haciendo videohomes dejando al cine y por otro lado, el público ya se había cansado de tantas películas. Si se agotó ese mercado, o sea hay un momento de vacío en donde el cine, ese cine comercial ya no era tan comercial y por otro lado; empieza a surgir este cine interesante que vuelve a traer a la clase media, es como un momento de transición.

**RAR: ¿Por cuánto tiempo este momento de transición se va a mantener?**

LGT: A saber, vamos a ver que pasa. Capaz que Fox retira toda la ayuda, nunca se sabe, va a haber un cambio de administración importante ahora en menos de un mes, quince días, vamos a ver que pasa.

**RAR: Y digamos a futuro ¿Puede crecer más todavía?**

LGT: Es ciencia-ficción, puede crecer, puede morir, cualquier cosa puede pasar. No quiero creer que con lo que ha pasado va a ver más productoras interesadas, pero en cualquier momento algo pasa, el IMCINE desaparece pon tú y entonces, ya no hay una especie de apoyo estatal como pasó en la época de López Portillo, que existía pero no apoyaba nada.

**RAR: ¿Un último comentario?**

LGT: No, creo que ya es tarde.

**RAR: Muchas Gracias.**

LGT: De nada.

## ENTREVISTA

### ANA MARÍA ROSAS M. INVESTIGADORA UAM

**RAR: Antes que nada, muchas gracias por la entrevista maestra Ana María Rosas Mantecón. Yo le preguntaría primero ¿Por qué el público se aleja del cine mexicano?**

AMR: Sí, en realidad ha habido varias crisis o sea, varias etapas a lo largo del cine nacional en donde el público se ha alejado. El cine llega a finales del siglo XIX a nuestro país y pocos años después de su llegada, unos cinco o diez años después hay un primer alejamiento; la gente se aleja en general de las salas porque las películas empiezan a ser muy repetitivas, porque los lugares no eran lugares adecuados, se habían improvisado salas en jacalones, había muchas salas ambulantes también, había teatros que se convirtieron en salas de cine incluso iglesias que también se habían improvisado como salas de cine y el público se cansa muy rápido del nuevo invento. Sin embargo, la crisis digamos que fue mucho más definitiva para el cine nacional, en realidad comenzó después de los años cincuenta del siglo XX y fundamentalmente estuvo motivada porque el público no se aleja en masa del cine nacional, se alejan primero los sectores más altos, hubo un agotamiento de las temáticas, el cine recordemos que la época de oro se da a lo largo de los años cuarenta y el primer lustro de los años cincuentas y sin embargo, este auge está alimentado por la Segunda Guerra Mundial, por todo lo que significó en términos del retiro momentáneo por unos años de Estados Unidos del mercado de películas. De manera que el cine pudo gozar no solamente digamos del amplio mercado nacional que había en nuestro país, sino también favorecerse de los mercados de habla hispana en toda Latinoamérica e incluso, se exportó muchísimo cine mexicano a España, a Italia, Europa. Esa gran crisis del cine nacional en realidad, ese primer gran alejamiento estuvo primero dado por los sectores altos, pero a partir de los años sesentas cuando la televisión digamos que empieza a llegar desde los años cincuenta, se vuelve un equipamiento importante, ya en los años sesenta la televisión viene a dar el golpe final aunque no es en realidad el motivo principal sino que el cine fue, la industria nacional alimentada por el éxito de esos mercados abiertos y por todo el impulso que se dio, en realidad no se generó una industria vigorosa y sana, competitiva, sino que no pudo evolucionar como iban evolucionando los públicos, los públicos se diversificaron; decía Emilio García Riera en uno de sus textos que el gran drama del cine nacional era, se dio cuando perdió al público de clase media que en realidad era el público que más acudía a las salas. Durante los años sesenta y setenta, el cine nacional se va concentrando cada vez más en los sectores populares, primero son los sectores populares nacionales y ya en los años setenta, el cine cada vez se dirige más ya no a todos los sectores populares que también empiezan abandonar las salas sino también al público fronterizo y al público hispanohablante de Estados Unidos. A principios de los años ochenta cerca del 75% de las ganancias del cine nacional lo aseguraban esos públicos.

**RAR: En esta época ya a principios de los ochenta empieza a surgir un tipo de películas que son las ficheras, en este caso, ¿El público no se ve identificado con estas temáticas?**

AMR: Durante un tiempo sí, porque las ficheras es un cine que abreva en el cine de cabaret que fue un cine muy exitoso en los años cincuenta. Lo que pasa es que abreva en él, pero retoma y fórmula elementos que son ya muy gastados, que utiliza, que se basan en el chiste fácil, en la atracción inmediata y simplista y que hacen que haya un gran desinterés por parte de los sectores medios y de hecho se empieza a dar el desinterés de los sectores populares. Una vez que se ve la octava de exactamente el mismo tema con exactamente los mismos chistes, la gente se empieza aburrir. Otro de los factores que influye que no es sólo un factor temático, que creo que es muy importante, es las condiciones de la exhibición. Durante los años cuarenta y cincuenta, desde los años treinta de hecho, se empiezan a construir grandes salas que tienen muy buenos equipamientos, hay una gran preocupación por el confort, por brindar comodidad en los espectadores, va evolucionando además la tecnología de proyección y sin embargo, desde los años setenta uno puede ver como los dueños de los cines empiezan a dejar de invertir en ellos, las salas sufren un período, un proceso muy fuerte de decadencia, de decadencia no sólo en las condiciones en las que están los espectadores, me refiero a las butacas, a las condiciones en las

que se presentan los baños, a la comida que se vende; sino también a las condiciones de proyección. Los proyectores ya no se remuevan y uno va a ver películas que se escuchan muy mal que se ven cada vez peor y ese es otro factor que influye. Se van juntando varios factores, otro factor que también es determinante, por un lado se consolida el equipamiento televisivo, es el equipamiento de medios más importante, es un equipamiento incluso mayor o muy similar al equipamiento de radio, que se da en las casas y a mediados de los años ochenta llega el vídeo. Al principio llega el vídeo como un equipamiento minoritario que sólo tiene ciertos sectores, pero se extiende muy rápidamente y con la crisis de la exhibición, mientras cierran salas o sea desde los años setenta se empieza a dar ese proceso de desaparición de salas, los vídeos empiezan a expandirse por toda la ciudad; entonces, empiezan a acercarse a los públicos.

**RAR: Entonces, ¿El vídeo y la televisión de cierta forma acercan al público y lo alejan del cine?**

AMR: Lo que pasa es que es injusto decir que fue el vídeo y la televisión los que alejaron al público del cine, en realidad simplemente contribuyeron a muchos otros factores que ya venían alejando al público del cine. En realidad, el agotamiento temático, las condiciones de la exhibición, se empezaron cada vez a producir menos películas, había mucha menor oferta, eran otros factores que eran factores digamos internos de la industria cinematográfica y que expulsaban al público. Yo creo que echarle la culpa al vídeo, echarle la culpa a la televisión, en realidad se transforman las relaciones que se dan entre el cine, hay una recomposición de los circuitos audiovisuales y la gente, en realidad, ahora ve más películas que antes, lo que pasa es que las ve porque se multiplicaron las opciones para tener acceso a ellas; primero con la televisión, de hecho, el alejamiento de los públicos del cine nacional, es un alejamiento que tenemos que ubicar que es un alejamiento de las salas donde se exhibe cine nacional, pero la televisión vino a consolidar el acercamiento del público al cine nacional de la época de oro, la mayor parte de nosotros tuvimos acceso al cine nacional en realidad, no porque lo hallamos visto en las salas de cine, sino porque lo hemos visto una y otra vez y repetidamente en la televisión. Durante varias décadas, esto está cambiando en la actualidad, uno cuando analizaba la composición de las carteleras recientemente en la exhibición de las salas, había un mayor porcentaje de exhibición de películas norteamericanas y cada vez un menor porcentaje de películas nacionales y en la televisión, no ocurría lo mismo. Hay un trabajo de Enrique Sánchez Ruiz que muestra como a finales de los años noventa este proceso que se veía en las salas de exhibición se da ya también en la televisión. La exhibición de cine, la proyección de cine nacional en la televisión es también mucho menor no sólo en el cine, no sólo en la televisión abierta, sino también en la televisión por cable y también la televisión directa.

**RAR: Entonces ¿No es el tipo de cine que se realiza en los ochentas, sino las condiciones de la exhibición las que de cierta forma corren al público de las salas?**

AMR: Yo creo que son las dos cosas, o sea por un lado las temáticas se agotaron; o sea la gente se cansó de ver las mismas películas que no se renovaban, el cine siempre ha mostrado la combinación del negocio con la producción artística y siempre hay un balance, algunas películas tal vez se centran más en el carácter artístico del producto que se está generando y no se preocupan tanto, pero no pueden desentenderse por completo del lado comercial del producto. Hay siempre que buscar ese balance, creo que uno de los grandes problemas del cine nacional es que lo perdió por completo; era absolutamente un producto que se hacía en serie que ya simplemente repetía fórmulas muy probadas y que empezaron a agotar al público. El cine de ficheras se murió solito.

**RAR: Esta repetición de fórmulas, temáticas en el cine nacional, digamos ¿Causaron un descontento en el público para que dejara de asistir a las salas?**

AMR: Yo creo que sí y de hecho los mismos directores lo reconocen. Por ahí leía una entrevista a Carlos Amador que decía: "Nosotros alejamos al público de las salas con tantos desnudos y tantas majaderías" decía, porque es importante reconocer que ha cambiado la historia del cine, no son sólo las películas, no son sólo los espacios de exhibición, sino son también los públicos. En los años cincuenta, en los años sesenta, el público fundamentalmente era un público familiar, ir al cine era una actividad que congregaba a toda la familia y se ha ido transformando, o sea con este tipo de exhibiciones era muy difícil que una familia asistiera toda junta.

**RAR: ¿Anteriormente el público se identificaba con su cine?**

AMR: Yo creo que sí, si de hecho se sigue identificando porque en el aniversario luctuoso de Pedro Infante congrega a esa cantidad de visitantes anuales, es muy impactante cuando uno ve las fotografías de las catarsis que viven señoras de setenta años que asisten con dificultad al lugar donde está enterrado y reviven todo lo que fue la imagen, o sea el cine nacional de los años cuarenta y cincuenta, sí lograba ser un espejo de la cultura mexicana de esos años. Es muy difícil en la actualidad que pensáramos en una sola gama de productos que logran ser ese espejo, que fue el cine de esos años porque bueno actualmente la ciudad y el país mismo han cambiado aceleradamente, ya no hay una cohesión, ya hay una diversificación de públicos. Por eso es que podemos ver por ejemplo, si uno analiza a quienes está llegando o a quienes se dirige el último cine nacional que se está realizando, en realidad lo que se está tratando de recuperar son los sectores medios, el tipo de temática, el formato con que se realizan, las imágenes que se usan.

**RAR: Entonces ¿Actualmente si hay una identificación?**

AMR: Yo creo que esa identificación, es una identificación muy segmentada y sí creo que ciertos sectores, por ejemplo que sean fundamentalmente sectores medios urbanos, pueden llegar a verse reflejados, películas como Sexo, pudor y lágrimas, películas como Todo el poder. En realidad son películas que reflejan la cotidianidad de un grupo de los mexicanos, es muy difícil ya que esas películas convocaran o fueran, interpelaran a públicos rurales o a otro tipo de públicos, pero el público urbano de clase media realmente es tan amplio que perfectamente puede dar para sostener ese renacimiento.

**RAR: Para que haya una identificación, debe de haber una realidad muy parecida. El cine de ficheras no tenía nada que ver con la realidad del público de esos tiempos. Entonces yo creo que la realidad de ese momento fue la que alejó al espectador de los cines.**

AMR: Bueno, había tal vez no con la situación en general, tal vez de todos lo que acudían, pero retomaban varios elementos de la cultura popular que creo que en un primer momento nos pueden ayudar a entender porque tuvo tanto éxito sus primeros años. Retoman por ejemplo el albúr, que es algo que independientemente de los sectores sociales, bueno se maneja de manera diferenciada, pero es algo que si atraviesa de alguna manera a toda la sociedad mexicana. Retomaban un cierto humor, lo que pasa es que eran elementos que generaban para sostener una película.

**RAR: Había una posición del público, ¿Hay un prejuicio contra el cine nacional en aquella época de los ochentas?**

AMR: Sí, pero yo tengo la impresión de es un prejuicio muy similar al que se manifiesta en la actualidad frente a la violencia en las películas. Si a la gente se le pregunta ¿Usted qué opina? y lo podemos ver por las encuestas y toda la serie que han sacado en Reforma que llevan cinco o seis años estudiando consecutivamente los públicos de televisión, de cine, de video, de radio, y cuando se pregunta sobre la violencia en el cine la gente expresa su molestia, no les parece que las películas sean violentas y se quejan de los posibles efectos que puedan tener en los niños. Sin embargo, son las películas más taquilleras, son las películas que convocan a la mayor cantidad de públicos y además, han generado tal vértigo de violencia que cada vez tiene que ser más violenta porque la gente se va insensibilizando ante esa violencia. Son numerosos los géneros que tienen ese auge, cuando uno se pregunta ¿Cuáles son sus películas favoritas? Las de acción, en la actualidad ocupan la número uno. Entonces yo creo que igual pasaba con el cine de ficheras o sea, hacia fuera no vestía mucho decir a mí me gusta el cine de ficheras, porque era un cine lleno de albuces, muy mal confeccionado; pero creo que entre ciertos sectores era un cine que sí tenía cierto éxito, sobretodo en los sectores muy populares. Creo que por eso sirve diferenciar al pensar en los públicos no como “el público del cine mexicano”, sino como “los públicos del cine mexicano”, estamos hablando de sectores muy diversos que a lo largo del siglo XX se fueron diversificando cada vez más. Es muy probable que ciertos sectores de clase media sí se sintieran muy ofendidos y muy molestos, en realidad, perdieron todo interés por el cine nacional, porque además, durante buena parte de los años ochentas ya no hay cine de ficheras o es un cine en realidad en decadencia y sin embargo, cuando se habla de cine nacional la gente inmediatamente hace la referencia con el cine de ficheras.

**RAR: Se identificaban y de ahí precisamente proviene el prejuicio de la gente.**

AMR: Decía Leonardo García Tsao, también en un libro sobre apreciación de cine, que decía si a la gente le preguntan ¿Qué es el cine mexicano? En realidad justamente lo asocian a un churro, a ficheras, a mala calidad, o sea ya generó toda un imagen que muy curiosamente era una imagen fracturada, porque si al mismo tiempo se le pregunta a la gente ¿Usted que opina de la época del cine de oro? La gente tiene la mejor opinión. Hay un gran aprecio y que es un aprecio además que atraviesa a todos los sectores sociales. Nosotros podemos ver ahí entonces que el cine de los

años cuarenta, si bien también, en ese momento los sectores altos tenían una actitud diferencial, también iban a ver el cine nacional, también les gustaba y lo siguieron viendo en la televisión.

**RAR: E inclusive, ¿Este prejuicio fue el que determinó la ausencia de este público, sobretudo el de la clase media porque el cine era para la clase media?**

AMR: Sí, se sumo a eso, en el caso por ejemplo de la Ciudad de México hay otros factores que debemos considerar. El auge de las salas de cine está estrechamente vinculado a un tipo de ciudad ¿Cómo era la ciudad en los años cuarenta? Era una ciudad que si bien ya había empezado a crecer aceleradamente desde una década atrás, era una ciudad que fácilmente podía recorrerse en autobús o a pie incluso, y la distribución de las salas alcanzaba por lo menos de manera cercana a buena parte de la ciudad, había salas importantes pero también había muchas salas de barrio; entonces, acudir al cine no era una práctica tan complicada como en los años setenta, ochenta donde la ciudad se expande aceleradamente y el equipamiento de salas ya no sigue esa expansión urbana. Todavía podemos ver la importancia que tenían las salas cuando vemos por ejemplo cuando se construyen los multifamiliares o se construyen ya las unidades habitacionales o inclusive departamentos como Villa Olímpica que ya es a finales de los años sesenta que tiene su cine, igual ocurrió en la Unidad Independencia que también tiene su cine, los primeros multifamiliares también tiene su cine, o sea; no se concibe la vida urbana sin el entretenimiento consiguiente o obligadamente y en realidad en primer lugar, era asistir al cine. En la actualidad, bueno no es sólo entonces una temática la que aleja a los públicos, sino también es que las salas quedan cada vez más lejos, están en unas condiciones terribles, la ciudad se ya no tenemos esa facilidad de tránsito; entonces, creo que no podemos restringirnos a exclusivamente a un factor, sino tratar de ver el conjunto de elementos que van configurando y que van favoreciendo determinada práctica cultural que toma un perfil en una década y después simplemente ya no se sostiene.

**RAR: Esa tradición de ir al cine, se perdió también porque el mercado norteamericano fue abarcando el mercado nacional y terminó por desplazarlo de las salas.**

AMR: Sí y bueno, parte de eso ocurrió porque la exportación de películas norteamericanas recibe un gran impulso del gobierno norteamericano, de hecho uno de los principales rubros de exportación de los norteamericanos es de películas; no es un negocio menor, ni el negocio de unos cuantos artistas, sino es un negocio muy importante dentro de la economía norteamericana. Entonces, han venido apuntalando, han venido apoyando las exhibiciones, la exportación y exhibición de películas no sólo en nuestro país, sino en todo el mundo y contrariamente el Estado mexicano fue retirando el apoyo al cine mexicano, no sólo en los años cincuenta, podemos ver al Estado apoyando la distribución, apoyando la exhibición, apoyando la producción; en la actualidad el Estado fue retirando de ese apoyo y es increíble, que después de casi dos años que se aprobó la nueva ley de cinematografía, todavía el Estado no encuentra la fuerza suficiente para emitir el reglamento y que sabemos que no es difícil deducir por qué, sabemos que es la presión de las majors norteamericanas, están detrás de eso, que no se emite el reglamento y es un reglamento que favorecería, de una manera ciertamente muy tímida y muy suave, no en la medida por la que se había luchado con María Rojo a la cabeza del grupo de diputados que quisieron hacer esa transformación, pero que ya genera la posibilidad por ejemplo, de que un 10% de las películas que se exhiban sean mexicanas, eso abre mercados.

**RAR: ¿El público se da cuenta que el mismo se aleja de su realidad a través del cine, de su realidad plasmada en el cine?**

AMR: Lo que pasa es que cuando las películas empezaron a simplificarse tanto temáticamente, en realidad el cine dejó de ser ese reflejo que encontrábamos en las películas; entonces, creo que buena parte de los jóvenes que se vuelven a acercar al cine es porque vuelven a encontrar nuevos espejos y nuevas problemáticas que les devuelven digamos, lo que es su vida cotidiana, lo que les preocupa, lo que les interesa; no es casual que buena parte de esa temática que actualmente se está dando en el cine mexicano o de la temática que ha triunfado digamos, porque podemos ver varias vertientes en ese renacimiento, en ese nuevo cine mexicano, uno puede ver que son problemáticas de jóvenes urbanos o son las que dominan.

**RAR: ¿Cuál es la posición del público al ver esta nueva forma de hacer cine?**

AMR: Yo creo que ha sido muy de sorpresa y de gusto, creo que al cine nacional que está volviendo a producirse, le ha costado muchísimo remontar todos los prejuicios. No es un cine que se presenta de manera nueva ante un consumidor potencial, sino se presenta frente a espectadores que ya tienen una imagen muy negativa del cine nacional.

**RAR: ¿Deja atrás la indiferencia del público?**

AMR: Creo que si uno puede ver por ejemplo, no sólo el cine de los años noventa, sino pensando por ejemplo en películas a finales de los ochenta como Como agua para chocolate, yo recuerdo una investigación que estuvimos haciendo para IMCINE, en donde estuvimos analizando a los públicos de diversas películas en la muestra y para mí fue muy impactante que una de las películas más exitosas por primera vez en muchos años era una película nacional que era justo la película Como agua para chocolate, que no sólo rompe los récords no solamente de venta de libros, sino de espectadores; no solamente además en México, sino también frente al público hispanohablante de Estados Unidos.

**RAR: Y de hecho es el cambio, es el giro de las ficheras, de la temáticas, hacia un cine más, pues no culto, pero sí más digno.**

AMR: Sí, yo encuentro que es un cine que está siendo muy atractivo para ciertos sectores, pero que tiene que renovarse también temáticamente porque, si uno puede ver las cuatro o cinco películas que hay sobre ese tema de los jóvenes urbanos que viven la violencia, en realidad, con ligeras modificaciones es exactamente lo mismo lo que nos muestra. Entonces, es una fórmula que funcionó pero que no pueden sentarse sobre ella, porque va a pasar exactamente lo mismo, la gente cuando ve la décima película sobre ¿Qué violenta es la ciudad? o los problemas de, se va a cansar, en realidad; lo que ayuda es que hay una gran creatividad, es que hay muchos jóvenes que están pugnando por hacer películas interesantes, películas inteligentes que no se asocien necesariamente a películas sesudas y películas que solamente pueden ver un puñado de espectadores, sino que planteando una propuesta que atraigan y retengan a ese público que ya se acercó al cine nacional. Por eso yo creo que es más importante que nunca que el Estado vea la relevancia que tiene como producción cultural y que apoye la producción de películas y que los apoye también en lo que es la difusión y exhibición de cine, porque muchas veces se hacen películas maravillosas como, estoy pensando en Baja California, que es una película inteligente, que es una película compleja, sin ser una película densa o complicada, o sea que puede tener un público amplio y sin embargo, que tienen una publicidad mínima, que se llega tal vez a programar en algunas minisalas en horarios de las primeras horas o ya de las últimas, en condiciones muy desventajosas que hacen que por más calidad que tengan en realidad, pues no logre salir.

**RAR: ¿Por qué el público de repente mira al cine, o sea, de repente voltea y se da cuenta que tiene un cine, que le atrae, acude a las salas cinematográficas como no lo hacía antes? ¿A qué se debe esto?**

AMR: Yo creo que por un lado se debe y eso es muy importante, a la renovación de la exhibición. A partir del 92 más o menos en que se dan modificaciones legislativas muy importantes que cancelaron el control gubernamental de precios; la entrada al cine, el monto de la canasta básica. Entonces, buena parte digamos, de la no inversión durante ya de varias décadas en las salas tenía que ver con las dificultades para recuperar, no solamente porque cada vez iba menos gente, sino porque no se podía quitar el precio así como así. A principios de los noventa se dan esas modificaciones legislativas y se brinda el espacio para que se renueve totalmente la exhibición. Vemos el auge entonces de las minisalas, si vemos por ejemplo la primera empresa importante de exhibición que es Cinemark abre sus salas en 1995 más o menos, y nosotros comparamos el número de espectadores del 95, a finales de los noventa, vemos que casi se triplica los espectadores, porque estas nuevas salas, por un lado realizan una transformación radical; o sea, el proceso de crisis de las viejas salas continúan, si nosotros vemos por ejemplo, que proceso han tenido todos esos grandes cines, los cines monumentales, los cines de barrio también, vemos que esas salas continúan cerrando, quedan en la actualidad unas cuatro o cinco, que han sobrevivido por la exhibición de cine pornográfico, exclusivamente o sea que ha sido el único cine rentable; pero la mayor parte de ellas vienen cerrando aceleradamente, pero al mismo tiempo hay un proceso acelerado de apertura de nuevas salas, que son estos conjuntos de minisalas que por un lado, cuidan de manera muy renovada el confort del espectador: los productores son buenos, el sonido es bueno, los lugares son confortables, las butacas son cómodas, los lugares están limpios, se limpian después de cada función y eso hace que el público bueno se sienta atendido. Además, se distribuyen, si uno ve por ejemplo la distribución de teatros, si uno ve la distribución de museos, si uno ve la distribución de buena parte del equipamiento cultural, es un equipamiento muy centralizado; son cuatro delegaciones centrales las que tienen todo el equipamiento, los cines están constituyéndose en una excepción a ese proceso, los cines están empezando a extenderse por toda la mancha urbana; sin embargo, si nosotros analizamos un poco más detenidamente esa recuperación de públicos, vamos a ver que es una recuperación totalmente segmentada, en realidad, quienes son los que están volviendo a las salas, que están ahora en auge, son los públicos de clase media y clase media alta o los públicos inclusive altos,

de altos ingresos; porque quién puede pagar, si nosotros vemos, quién puede pagar lo que significa la entrada, el estacionamiento, las palomitas, los refrescos; tan sólo la entrada y eso digamos es un cálculo del año pasado, porque ya subieron las entradas, tan sólo en 1999 un boleto de entrada equivalía a un día de salario mínimo ¿Qué familia puede pensar en pagar para todos sus miembros esas entradas? Prácticamente, simplemente pensando en esas cifras es que sabemos y podemos ver por la ubicación de las salas, si bien las salas se expanden por toda la zona metropolitana, podemos ver que se expanden buscan a los centros comerciales, centros comerciales que están dirigidos a ciertos sectores o todo el mundo tiene acceso económicamente a esos lugares y geográficamente. Hay un trabajo de Cuauhtémoc Ochoa Tinoco que muestra, que hace un análisis sobre la evolución en este último lustro de los espacios de exhibición y nos muestra como el poniente, es el que se está equipando tanto el norte poniente como el sur poniente, en el oriente prácticamente no hay salas, en realidad, hay un equipamiento muy bajo frente a la densidad poblacional de esa zona.

**RAR: Y de hecho, las salas que hay y los complejos a los que se refería, son 10 salas, nueve son norteamericanas y una mexicana, la mexicana dura tres semanas, mientras que las otras duran meses...**

AMR: Si uno compara en realidad el lugar que tiene el cine mexicano en esas salas es muy desventajoso, porque no sólo en términos del número de películas mexicanas que proyectan, sino también en términos de tiempo que las dejan durar. A mí me ha pasado muchísimo o sea, que aparece una película mexicana y sé que la tengo que ver inmediatamente porque a la siguiente semana es muy probable que ya no esté o que sí esté en alguna de esas minisalas, pero en un lugar inaccesible.

**RAR: Entonces ¿También hay una crisis de falta de espacios para el público?**

AMR: Ciertamente, aunque creo que la renovación de los espacios de exhibición en el momento en que logra volver atraer a los públicos a las salas, o sea, ya no pensando exclusivamente en el cine de tal o cual nacionalidad, sino que logra volver a hacer que la gente vaya y que considere el ir al cine como una práctica posible de entretenimiento, en realidad, sientan yo creo que de alguna manera si sentaron las bases para que la gente volviera a mirar el cine nacional, es un proceso muy contradictorio, porque si bien sientan esas bases al mismo tiempo son unas bases muy limitadas y muy acotadas, porque no es que el cine nacional vuelva a tener todo el espacio, que de hecho en realidad nunca lo tuvo por completo, si uno revisa la hemerografía de los años cuarenta es impresionante ver como ahí la constante queja de los productores es porque hay exhibidores que se niegan a pasar sus películas...

**RAR: ¿Y actualmente sucede lo mismo?**

AMR: Y sucede lo mismo y creo que en realidad compiten muy desventajosamente el cine nacional porque fuera de dos o tres películas que tienen todo el paquete para hacer todo una promoción a todos los niveles en la televisión, en la radio, en la prensa; la mayor parte de las películas mexicanas no gozan de esos apoyos y entonces, aunque sean buenas apuestas y que se hayan realizado bien y que tuvieran todos los elementos para pegar no se lanzan de la misma plataforma ni con los mismos recursos.

**RAR: Hace un momento comentaba “el público vuelve a mirar al cine nacional”. ¿Es cómo darle una oportunidad más?**

AMR: Yo creo que sí, pero tenemos que tener mucho cuidado en pensar que es un impulso que necesita un gran apoyo, no es posible imaginar el renacimiento del cine nacional con un puñado de becas que da IMCINE, no se pueden producir así películas, tampoco es que podamos volver a los viejos esquemas en donde el estado estaba detrás de todo, tenemos que pensar en políticas públicas que busquen o sea, que vean la importancia de la producción nacional de cine y la importancia de que los mexicanos nos miremos en las cintas y reencontremos en ellas, maneras distintas de narrar nuestra diferencia. Nosotros podemos disfrutar ampliamente el cine norteamericano, pero eso no se pelea con que también disfrutemos ampliamente del cine nacional y disfrutemos ampliamente de muchas otras cinematografías a las que no tenemos acceso. El cine en realidad está recibiendo muy poco apoyo, es un apoyo a cuenta gotas, no hay un apoyo legislativo, no hay un apoyo en recursos; si nosotros vemos, yo veo con mucha preocupación por ejemplo el tema de la formación de públicos, si uno analiza la cartelera en realidad hay muy poco cine de calidad que se exhibe, pero si uno analiza la cartelera infantil, es absolutamente patético, no hay espacios donde los niños de México formen un gusto cinematográfico que vaya más allá de las producciones hollywoodenses, bueno de Walt Disney norteamericanas y de las otras empresas que empiezan a entrar al mercado infantil y así como un cinéfilo puede encontrar en la Cineteca o puede encontrar en los cineclubes que también están teniendo un renacimiento en estos años, en ese impulso; es muy difícil que un niño, por ejemplo, las películas que exhibe la Cineteca son exactamente las mismas que se exhiben en las salas comerciales, pero con años de retraso

además, películas que la mayoría parte de las familias de clase media ya tienen en vídeo, son las que forman la programación de películas infantiles; no hay una preocupación por donde vamos a formar a los espectadores del futuro.

**RAR: ¿Y sobretodo se tienen que formar para apreciar nuestro cine nacional?**

AMR: Pues sí, porque el cine es un lenguaje ante todo y es un lenguaje que uno aprende a descifrar, que uno aprende a disfrutar. Hay además, varios elementos que operan en contra de esos públicos del futuro y uno de ellos es por ejemplo, la manera en que ven la televisión, los niños de estas recientes generaciones, son niños acostumbrados a la velocidad de la televisión, de los géneros televisivos que además muestran escenas muy fragmentadas, veloces, rápidas con muchos cortes; esta capacidad de permanecer una hora, una hora y media frente a una imagen en una sala oscura, es una capacidad contra la que actúa la televisión, el vídeo, la violencia de muchos de los juegos de los ataris, que hacen que este recogimiento en las salas, cada vez estemos menos preparados para tenerlo.

**RAR: Y regularmente cuando el público asiste a las salas, ¿Se encuentra con un mundo desconocido en cuanto a las películas?**

AMR: Sí, son salas muy pequeñas en donde uno está frente a una imagen que casi es ligeramente mayor que el de una televisión profesional, muchas de esas pantallas son pantallas muy pequeñas. Ya no son estas grandes salas que los niños de ahora desconocen. Aunque me hacía notar Carlos Bonfil, en una entrevista hace algunos meses, que las minisalas en la actualidad pueden perfectamente asimilarse a una extensión de las salas de los hogares de estos jóvenes; entonces, resultan muy confortables

**RAR: ¿Hay una identificación del público con su realidad y con el cine nacional?**

AMR: Yo creo que es una identificación muy fragmentada, ciertos sectores sobretodo estos que te mencionaba de clase media urbana pueden encontrarse reflejados, identificados y ver problemáticas que hablan de sus realidades, muchos otros sectores yo creo que todavía no; por eso es que tenemos que alentar la producción de películas que nos reflejen como somos variados, diversos, contradictorios y sobretodo, múltiples, múltiples públicos. No podemos contentarnos ya con producciones que se dirijan hacia exclusivamente un segmento de la población.

**RAR: En esta diversificación, que porcentaje se inclina por el cine nacional digamos, ¿Qué público es el que se regresa a ver el cine nacional?**

AMR: Yo creo que es un público creciente, lo interesante ahora es que no se da una polaridad entre el cine nacional y el cine norteamericano; yo creo que el mismo público que disfrutó y que abarrotó las salas de Sexo, pudor y lágrimas es el mismo público que igual va a haber las Schwzeneger o igual va a ver otra película norteamericana y lo importante es que ya no genere la opción de ¡Ay a mí el cine nacional no me gusta!, lo difícil es pensar que dijeran ¡Ay no el cine norteamericano a mí no me gusta!, tantas décadas de invasión de películas norteamericanas han ido formando públicos que están acostumbrados a esa velocidad, a esos formatos, temáticas. Es difícil pensar que optan tajantemente, así como los públicos tampoco optan por un medio u otro, en general los públicos tienden a ser públicos multimedia. Si bien, esto empieza cambiar con el perfil que está tomando la exhibición en la actualidad. Nosotros podemos ver al analizar la composición, los públicos de estas minisalas, que ciertamente son los públicos de clase media y clase media alta, los que encuentran otra vez en el cine una opción de entretenimiento, mientras los públicos populares en realidad cada vez consumen mayor televisión, ven películas pero a través de la televisión o del mercado pirata de vídeo, a lo largo de la década de los noventa, el vídeo empezó a crecer aceleradamente y también los espacios de renta; sin embargo, empieza darse ya esta segmentación, si ustedes ven cada vez más se cierran los pequeños locales de venta de vídeo y se ven estos lugares, macro lugares de renta que también están dirigidos a públicos subjetivos que son públicos de clase media y clase media alta.

**RAR: ¿Y el público se da cuenta que hay una nueva calidad de cine?**

AMR: Yo creo que sí, porque si uno analiza buena parte de estas películas que se están produciendo, son películas que tienen buena fotografía, que tienen temáticas interesantes, inteligentes que no son las típicas que uno podría deducir, no sé desde el típico producto comercial simplista. Hay gente que está ahí haciendo no solamente un producto para vender, sino también haciendo un producto artístico.

**RAR: Y esto fue lo que motivo que el público regresará junto con la calidad y las nuevas condiciones de exhibición.**

AMR: Sí, pensando eso que no es el "público" el que regresa, sino ciertas porciones de público que son las que regresan. No es todo el cine, no es todo el público del cine mexicano, si uno ve por ejemplo las condiciones de exhibición de las zonas populares se siguen proyectando películas de muy baja calidad con los mismos equipos de sonido muy malos y también podemos ver que buena parte de estas empresas sobretodo Cinemex, Cinemex ha tenido una política de expansión mucho

más agresiva que Cinemak, se ha buscado posesionar también de lugares fronterizos digamos, hay nuevo Cinemex en el Centro Histórico por ejemplo que sin embargo ofrecen una gama mucho menos amplia de películas, las salas no tienen el mismo cuidado, pero ya hay un cuidado en la exhibición en general y si uno se acerca en realidad los precios son más bajos que en el resto de las salas, pero hay muy poco público.

**RAR: ¿Qué opina de los ciclos del cine en el Zócalo? ¿Qué tan importante es esta apertura de exhibición?**

AMR: Yo creo que es importantísimo, aunque numéricamente no es muy importante, porque frente al número de películas que aún se exhiben al día en realidad, estas exhibiciones son exhibiciones que no se hacían de manera además constante. Hubo dos tipos de programa, uno fue la exhibición en el Zócalo que era de cine mexicano y también de cine de calidad, también se proyectaron películas de otros países, pero que no entraban con la misma facilidad a los circuitos comerciales y también se hicieron algunas proyecciones en algunas delegaciones. Yo creo que es muy importante este tipo de exhibiciones porque justamente atacan o dan en el centro de lo que es la renovación actualmente, si se renueva pero se renueva con un signo de pesos en la frente o sea, quienes pueden ir a esas minisalas renovadas y que atienden al público y que le ofrecen calidad; pues en realidad no es la mayoría de los habitantes de esta ciudad o de los habitantes de este país. En el momento en que las autoridades se preocupan por exhibir, estamos hablando de que están exhibiendo películas gratuitamente, o sea, se abren a todos los públicos que no pueden acceder de manera cotidiana a las salas, a las minisalas y también se están exhibiendo películas que no son las que normalmente se proyectan ahí. Yo creo que es muy importante que se fortalezcan este tipo de iniciativas a que no fueran exclusivamente en el Zócalo, que se dieran también en las delegaciones, que se dieran en plazas públicas. El cine durante los años cuarenta era un espacio a donde la gente no acudía exclusivamente a ver películas, acudía también a reconocerse como habitante de esta urbe, a encontrarse con otros, fueron espacios de encuentro muy importantes para la generación de no sólo de entidades barriales, sino también de identidades urbanas y de identidades nacionales, es decir, la gente iba al cine a reconocerse y auto reconocerse y ver a los otros. En la actualidad estas minisalas a donde va muy poca gente, o va mucha gente pero que en la proporción de los públicos de esta ciudad en realidad todavía son minorías. Yo tengo la hipótesis de que si uno ve, es muy curioso, si uno por ejemplo contrasta las encuestas del Reforma en donde se le pregunta a la gente sobre su gusto, su preferencia por ir al cine, por ver películas en video, por verlas en la televisión; va decreciendo el gusto por ir al cine, esta cifra podría parecer contradictoria si nosotros vemos como va aumentando al mismo tiempo el número de espectadores y también se multiplican las salas. Sin embargo, es posible pensar que en realidad es un segmento de la población que empieza acudir además con frecuencia a las salas. Eso hace que su mayor frecuencia de asistencia eleve los niveles, los porcentajes, pero que no sea en realidad este renacimiento de la exhibición, que no haya impactado de manera generalizada a la ciudad. Por eso creo que este tipo de programas y el que se está impulsando en la actualidad de compra de cuatro salas, de buscar generar ahí otra vez espacio de encuentro para todos es muy importante.

**RAR: Si no hay sitios de exhibición no hay cine, si no hay cine, no hay espectadores. Entonces, si el espectador necesita de sus propios espacios ya no compartirlos con los cineplex, con películas americanas, sino tener sus propios cines para que la gente que quiera ver cine mexicano acuda a estos cines...**

AMR: Tenemos que pensar en eso, en la actualidad hay públicos diversificados con gustos diversificados, buena parte del éxito de las minisalas no se basa exclusivamente en el confort que ofrecen o en la calidad de los servicios que ofrecen, sino en esa oferta diversificada. Es una "oferta diversificada" porque si uno analiza que dan, en realidad el 90% son películas norteamericanas, son películas de acción, son películas violentas o sea hay muy poca diversidad, no es que uno va a una minisala y dijera hoy quiero ver una película francesa, una película alemana o hoy quiero ver un drama, hoy quiero ver un documental; esa posible gama de diversificación no la vemos, pero creo que tenemos que impulsar que espacios como la Cineteca podrían generar justamente salas más pequeñas en donde la gente que quiere ver cine de cierta época o que quiere ver cine de ciertas temáticas o de ciertos directores, pueda seguir encontrando espacios para reconocerse en esas películas y para disfrutar de esas películas. Cada vez más se van disminuyendo nuestras opciones para ver algo que no sea cine norteamericano de acción.

**RAR: ¿Qué es lo que necesita el público a través del cine nacional?**

AMR: Yo creo que el público necesita diversidad, diversidad de espacios para poder acceder a las salas, diversidad también de niveles o sea que hubiera salas de precios diversificados donde pudieran ir familias populares y familias de clase alta también, las salas pueden ser salas

distintas y también necesita diversidad de oferta; si nosotros analizamos el número de películas exhibidas en realidad aún cuando son de cine norteamericano, si comparamos la oferta de películas en ciudades como Nueva York o en ciudades como París o Londres, la oferta, el número de películas que se exhiben es un número muy bajo, puede ser la tercera o la mitad de las películas que se ofrecen en otras ciudades.

**RAR: ¿Y en este caso la publicidad de las películas podría ser el gancho para atraer al público a las salas?**

AMR: Yo creo que es importantísimo pensar en todo el circuito o sea desde apoyar la producción, apoyar la calidad de la producción y no soltarlas ahí, abandonarlas a su suerte sino pensar también en que la publicidad es fundamental y también el intervenir, el facilitar condiciones para que, eso tiene que ver directamente con la posibilidad de realizar modificaciones legislativas para obligar a las empresas que están haciendo un jugosísimo negocio con la exhibición a que brinden el espacio para que podamos ver cine nacional, cine de calidad; si nosotros vemos salas por ejemplo como la de Cinemark del Centro Nacional de las Artes, se había hablado de que iba a ver cuatro salas del conjunto que se ofrecía para ver películas mexicanas y películas de calidad. Ciertamente se proyecta de vez en cuando alguna película mexicana o alguna película de calidad, pero a las once de la mañana y el resto de la tarde hay las mismas películas norteamericanas o sea estamos viendo como estas empresas están haciendo un jugoso negocio sin tener impuestos importantes. Pensamos por qué no un porcentaje de la entrada que no tiene que ser un porcentaje importante con que fuera el uno o el cinco por ciento cuando mucho de lo que ganan de las entradas, entrara a un fondo de fomento al cine nacional porque no; a mí me parece que no lesiona a nadie y si permite que este impulso que se da, sea un impulso sostenido a nuestras producciones.

**RAR: Por último maestra, ¿Hasta cuando el cine mexicano atraerá al público a las salas?**

AMR: Yo creo que mientras sea atractivo con sus temáticas, con películas que nos sigan diciendo algo. En el momento en que se sienten en formulas repetidas, en formulas muy gastadas, el público va a volver a dejarlos, porque tiene muchas otras opciones, ya no estamos en los períodos de la posguerra o inclusive, durante la guerra en donde el público no tenía otras cosas que hacer u otras películas que ver. Ahora la oferta en televisión es muy amplia, bueno también es una oferta restringida, pero numéricamente es amplia. La oferta de vídeo, la oferta ahora con internet, también podemos acceder a películas a través de nuestras computadoras; entonces, el cine nacional no puede cantar victoria todavía es un panorama complejo y difícil, pero tampoco puede ganar la victoria él solito, creo que es una victoria que tenemos que dar todos, pensando en la relevancia sociocultural del cine.

**RAR: ¿Hay una incertidumbre?**

AMR: Es un panorama todavía muy incierto.

**RAR: Muchas Gracias**

AMR: Con mucho gusto.

# ENTREVISTA

## VÍCTOR UGALDE CINEASTA

**RAR: Víctor Ugalde, Muchas Gracias por la entrevista. ¿Cuáles eran las condiciones del cine mexicano en la década de los 80's?**

VU: ¿Cuáles eran las condiciones? Una pregunta muy ambiciosa porque en los ochenta no fueron las mismas, entre el 80 y el 83, como entre el 88 y el inicio de los noventa, finales del 89; entonces, todo mundo habla de que en esa década el cine mexicano vive una crisis, tendríamos que decir la crisis en que sentido. Estamos hablando de crisis de calidad, estamos hablando de crisis de espectadores, porque mi versión será totalmente diferente a lo que te han platicado algunos de los que has entrevistado. En los ochentas en realidad hubo un boom del cine mexicano, o sea nunca se habían producido tantas películas desde los años cincuenta. En los años cincuenta tuvimos un nivel de producción aproximadamente en uno de los sexenios de unas 95 películas en promedio y en los años ochentas el promedio de todo el sexenio anda por 85 u 86 largometrajes. A eso le tienes que sumar que se hacía otra cantidad idéntica de películas en 16 para ser explotadas en videohome. Entonces, estás hablando casi de una producción de 180 largometrajes en los dos formatos. Esto habla de que había mucha inversión, esto habla de que había mucho empleo. Entonces a nivel de producción se vivió un boom; sin embargo, es engañoso ese boom porque en los ochentas se empieza a gestar la crisis que vive ahorita el cine mexicano a finales de los noventa. ¿Cómo se gesta? Es muy sencillo. Entran en práctica las políticas marcadas por el Fondo Monetario Internacional y por el Banco Internacional de Desarrollo donde le piden a nuestro gobierno que baje el gasto, el gasto público y pide una serie vamos a decir de condiciones económicas para tratar según ellos de controlar la inflación, lo cual no han logrado hasta la fecha. Y lo hicieron sacrificando como los demás países de América Latina el mercado interno. A mediados de la década de los ochentas asistían 480 millones de espectadores al cine, estos 480 millones de espectadores eran por regla general el 80 o 90 por ciento de lo que nosotros llamamos pobres o ciudadanos en extrema pobreza, en ese entonces no eran tan pobres. Entonces como en ese momento se empezó a elevar el costo del precio de admisión, se empezó a alejar ese tipo de ciudadanos, eso empieza a gestar la caída y el alejamiento del público espectador, todo mundo habla que la primera caída fue por la calidad de las películas, la calidad de las películas, la temática de las películas afectan, pero no fueron sustanciales; casi siempre nosotros los que nos dedicamos a la comunicación creemos que lo importante es el producto terminado: la película que es lo que atrae y que aleja, sí en parte; pero también una serie de factores condicionantes que de repente hacen que vaya más gente al cine o vaya menos gente al cine. Ahorita por ejemplo en los años noventa están yendo las clases medias nada más. La política neoliberal ha llegado ya por fin a su concreción y ha tenido, vamos a decir como efecto el marginar del consumo a 40 millones de mexicanos, estás hablando que en los años ochentas los pobres podían ir al cine, estamos hablando que en los noventa los pobres no van al cine más que sea el cumpleaños de la mamá, se juntan para ir en una ocasión, en un año. Eso es terrible, eso habla que estamos siguiendo una política en contra de la población de este país. Entonces, no sé si con esto te quede un poquito el panorama, también en los ochentas se empieza a gestar con el modelo neoliberal, empezado a ponerse en práctica con Miguel de la Madrid, las condiciones para justificar la venta de una compañía que realmente era económicamente sana aunque por los políticos que la administraban, las cuentas no eran lo suficientemente halagadoras. Estamos hablando de que el gobierno cada vez que va a vender algo lo primero que hace es recortarle el presupuesto, lo primero que hace es empezar a dar mal servicio, ya no lo refacciona y esto lo empezó a hacer Miguel de la Madrid con COTSA, por eso los cines de COTSA se convirtieron en cines píojo, cines con muy mal servicio donde había un sindicato muy mal administrado también con administradores ineficientes, políticos que eran puestos ahí, para que tuvieran algún empleo pero no con vocación de servicio a la sociedad y esto fue gestando la crisis de los noventa; si lo vemos por el índice de asistentes no hay tal crisis en los ochentas; sin embargo, sí están los huevos de la serpiente ahí. Ahí empiezan a gestarse y esto truena en los años noventa, 91 y 92, y el primer estallido, el crack, es la ley de cine salinista que viene a desregular todo y que viene a poner la ley de la oferta y la demanda en las industrias

culturales y en la industria cultural cinematográfica. Lo que provoca la gran debacle de los noventas, era una condición general.

**RAR: ¿En realidad hay una crisis en los 80's, el espectador se aleja del cine mexicano?**

VU: Si ves las estadísticas no. Te digo yo me voy por los números, o sea, el discurso dominante siempre dice lo contrario. Yo no coincido mucho con Néstor García Canclini porque él toma muestreos. He estado en varias ocasiones con él y de repente se les olvida la historia. Se les olvida vamos a decir lo que la realidad marca, no lo que el discurso. Entonces, en los ochentas empieza la caída, pero si estás hablando de realmente de los ochentas, no hay tanta la caída sino hasta a finales de los años ochentas y principios de los años noventas. Esto viene por el alto costo de los boletos, estás cambiando el segmento de los espectadores; por ejemplo, México lo vamos a dividir rápidamente en tres clases sociales: La clase alta que nunca ve cine mexicano, ahora ya está viendo un poquitito, pero sus grandes diversiones son irse a Estados Unidos, a Nueva York, al teatro, conocer los estrenos de Francia, conocer los estrenos de Madrid; para ellos ver cine mexicano es un sinónimo, esto es, atrocivo, histórico, de ser desclasado. Luego la clase media, vamos a decir que existiera una clase media, en los años ochentas asistía poco a ver cine mexicano porque la mayoría de la temática no le era cercana, su temática la producía IMCINE y el IMCINE tuvo ahí su gran crisis de producción porque a finales del período de López Portillo que le tocó un pedazo de los ochentas y del 82 al 88, que le tocó a De la Madrid; se le recorta demasiado dinero al IMCINE. El IMCINE que es el que hacia el otro tipo de cine, el de cine de autor, el cine para la clase media; entonces, el problema era dónde lo exhibía, lo exhibía en esas salas que el propio gobierno estaba eliminando para justificar su venta y que nadie los peleara. ¿Quién iba a pelear una sala píojito como el Mariscal? ¿Quién iba a pelear al Latino descuidado? Muchos íbamos a pelear el Latino en buenas condiciones. Entonces, el espectador empezó a alejarse un poquito ahí, básicamente por el costo de la vida. Te voy a dar un dato que es algo que se les olvida a todo el mundo: el problema no es cuanto cuesta el precio de entrada, el problema es cuantas horas le cuesta a un trabajador adquirir un bien, muy sencillo; cuando iban los 480 millones de espectadores, aún trabajador de salario mínimo con un día de trabajo de ocho horas podía adquirir entre 8 y 9 boletos, podía ir un pobre con toda su familia y todavía, medio comprar palomitas o pagar el camión, etc. Ya para finales de los ochentas, principios de los noventas, con un día de trabajo podían comprar cuatro y ahorita a finales de los noventas, con un día de trabajo compras un boleto. Eso te dice por donde viene la crisis, quién puede asistir ahorita, los que tienen salarios superiores a esos. En Estado Unidos en los ochentas y ahorita, el costo de una hora de diversión, más bien de un boleto, es una hora de trabajo; por eso en Estados Unidos el cine es popular, pero aquí decían es que están costando lo precios de entrada a un dólar y no es negocio, no es negocio para los gringos sí, pero era casi el proporcional de lo que estaba sucediendo en Estados Unidos; pero como los gobiernos empezaron a ser gobernados por los intereses norteamericanos y esto fue repetido por muchos intelectuales y fue repetido por muchísimos cineastas, decían es que no puede ser el cine tan barato, pero es que acuerdate cuánto gana la persona a la cual tú le vas a vender ese el bien. Esta es una política nacional, con esta caída del poder adquisitivo que se reflejaba en todo, o sea, era más cara la carne, era más cara la vivienda, era más caro el cine; la caída se vino o sea, empezaron a dejar de ir, no quiere decir que la gran crisis empezó en los ochentas, la gran crisis se vivió en los noventas.

**RAR: Comentaba Carlos Amador que las producciones que él había hecho "ficheras", todo ese tipo de producción, cómicos, ¿Eran en realidad las que habían corrido a los espectadores del cine nacional?**

VU: Bueno esa es una versión. Yo muchas veces tampoco coincido con Carlos Amador, la repetición temática en la ciudad sí alejó al público espectador, la repetición temática y la repetición de algunos escritores que vendieron la misma historia a diferentes productores. Entonces el público cuando iba ya no veía lo que tú siempre ves en el cine, la novedad. Eso sí afectó, pero en realidad tendríamos que decir que hubo varios factores al mismo tiempo, por una parte la caída del poder adquisitivo; por otra parte, la saturación de los temas de pantalla; por otra parte, el mal servicio en los cines de COTSA; por otra parte... incluso serían los cuatro grandes factores. Entonces, echarle la culpa a la temática, yo me pongo mis reservas, porque si tú haces una buena película en este momento de mojados o una buena película que refleje a la cultura urbana popular como Amores perros, la gente va asistir. Amores perros me recuerda muchísimo a Perro callejero, que se hizo en los años sesentas si mal no recuerdo. Entonces, la gente asiste si está bien hecha, lo que pasa es que hubo también; o sea, sí coincido con Carlos Amador en cuanto se refiere a la repetición temática, pero no le pondría yo el único gran motivo por lo que se alejó la gente, se alejó por muchísimas cosas por lo que ya habíamos platicado, esto fue nada más otra piedra más en la losa de un tipo de política de cine.

**RAR: ¿El público se alejó también porque no se identificaba él mismo con su realidad y era una realidad que le mostraban totalmente diferente?**

VU: Que bueno que hablas de identificación en la ciudad, todos los que viven en el Distrito Federal son endocentristas, los críticos son endocentristas, creen que lo que les gusta a ellos, les tiene que gustar al resto de la población. Son críticos, los intelectuales y los de la clase en el poder; son un círculo muy pequeño comparado con los noventa o cien millones de mexicanos que tenemos; tendrías que irte a las estadísticas generales y ver cuál es el universo mental de todos ellos. Los críticos de los años ochentas me encantaban porque decían “y nadie se identifica con esta película de narcotraficantes” y nos metieron ya como 50 de narcotraficantes este año, nadie quiere a los hermanos Almada; curiosamente los hermanos Almada eran el éxito en la mayoría de las películas y mientras en el Distrito Federal no se identifican y era mostrada por los críticos; en provincia obtenían el 80% de sus ingresos. En el DF nomás obtenían un 20% o un 10% de sus ingresos en toda la república y la provincia se volvía la gran caja recaudadora para ese tipo de películas porque sí tú conocías toda la república; yo me aprecio de conocer toda la república, viaje tres años de pueblito en pueblito, un holgazán de tiempo completo, pero eso me permitió conocer que el DF no era el ombligo del mundo, que había comunidades en este país, que había comunidades que todavía no había llegado la revolución, que había comunidades adelantadas; o sea, todo esto me permitió el conocimiento de mi país. Entonces, si tú te ibas a un lugar como Aguilillas y veías una película de los Almada, te dabas cuenta que era una película biográfica, que ahí el narcotráfico está metido hasta las canchas y cuando veían eso, decían nos pasa eso y más. Siempre decían que las películas se quedaban cortas, las películas tenían éxito en el norte donde imperaba el narcotráfico. Tenían éxito en la costa: Sinaloa, Guadalajara, Michoacán, por lo mismo. Entonces, yo creo que nadie se puede tomar el lujo de decir “yo soy la voz de una nación” y tendríamos que ser siempre plurales e incluyentes. Entonces empezaron a hacerse las películas muy mal, estoy de acuerdo contigo, se repitió muchísimo; pero las películas si terminaban en la medida, esto tienes que tomarlo “permitiendo la identificación de cierta clase”. Una vez fui a ver una de estas películas de ficheras, sino de ficheras de narcotráfico, daba igual, y me decía un crítico: ¿Quién se puede identificar con el Caballo Rojas? o ¿Quién se puede identificar con Rafael Inclán? Lo puso en alguno de sus comentarios, me encantó. Me dije se nota que este muchacho no se sube al metro, no va a la estación Zaragoza, a las nueva de la mañana y va a descubrir que los rasgos indígenas que tiene Rafael Inclán se reproducen “n” veces ahí. Si se trata de identificación, si se trata de aspiración, ahí la tienes. Yo creo que es más difícil que en el pueblo mexicano, la gente se identifique con los güeritos televisa, porque son una minoría, claro son la minoría en el poder, que con los morenitos. En México se practica el racismo, eso es clarísimo, sino va a haber un curso de racismo en estos días se los recomiendo, porque en México el racismo es muy velado. Se disfraza como en otros países a través del dinero, hasta en Sudáfrica hay blancos honorarios. Esto es real, existen en Sudáfrica blancos honorarios, ahora ya no porque ya ven que el Apartheid ya cayó, pero de repente cuando había un negro que destacaba y que era imposible que le negaran algo le inventaron el status de blancos honorarios. Aquí nosotros discriminamos a los indígenas, no hay peor insulto que te digan indio, si te dicen naco, naco es una definición tan amplia que naco es el que no es como yo y todo mundo dice el naco es el otro. Pero que te digan indio, yo he visto gente que se baja y dice a mí no me dices indio y se agarran a madrazos y tu dices no es posible, estamos hablando de una población de noventa millones, estamos hablando de que estamos a principios del s. XXI y pasa. Entonces, yo me pondría con reservas eso de la identificación, que la gente no se identificará, yo todavía pondría mucho las reservas. Yo creo que más bien algunos se identificarán con algunas historias y otros no, además el cine también va a la contra identificación: yo no soy como ese y que bueno que no me está pasando lo que le está pasando a este personaje. Yo soy más listo que eso. También ese fenómeno se da en el cine. Entonces, yo más bien creo que tendría que ser un análisis, espero que ustedes lo estén haciendo, más complejo; o sea, no es una de las causas, no hay una sola causa, no es por ahí, sino más bien tendríamos que ver los modelos de desarrollo, tendríamos que analizar la situación de las industrias culturales y tendríamos que ver, hasta nuestro modelo de educación. ¿Qué tipo de ciudad nos estamos formando? Que el cine en cierto momento, teóricamente o prácticamente, les envileció el gusto porque hubo una caída... eso es cierto, pero también para este envilecimiento del gusto, viene el fracaso de la SEP y viene el envilecimiento a través de lo que tienes en tu casa, que es la televisión. La televisión en lugar de ayudar a la vida democrática y al crecimiento del espíritu, está sirviendo para mantener como dijo Azcarrága jodidos a los jodidos, no dijo así, pero podemos aprovechar su frase. Entonces, es muy complejo. Yo sé que en los lugares comunes que habrás recibido en estos últimos días, te dicen es que la temática, la temática fue una entre cuatro.

**RAR: También se comentaba acerca de un prejuicio que tiene la gente, era la posición que tenía con respecto al cine nacional...**

VU: Me encanta esa pregunta, ya te la capte. Me encanta, porque te digo yo soy uno de los poquitos que se aprecia de conocer el país. Dicen hay un prejuicio en contra del cine mexicano, cierto. Este viene de los cincuentas y ha ido creciendo. Al que le guste el cine mexicano es un naco. Esto la clase media intelectual y la clase en el poder no ven cine mexicano, porque ellos ven cine en inglés. Lo cual nada más cambiar de un naco hablando en inglés y de un naco hablado en español, pero bueno. Ese prejuicio existe y ese prejuicio se cae cuando, conocen el cine. Mucha gente habla y reproduce sin conocer el cine. A mí me pasó muchas veces. Siempre me tocó escuchar en la década de los noventas, que decían que buen cine se hacía en los ochentas, por qué nunca vi estas películas. En los ochentas lo escuchaba de los setentas. En los setentas de los sesentas, cabrón es insoportable. La clase media tiene este prejuicio, ahora yo te diría alguien ha hecho una buena investigación dentro de la cultura popular, acuérdate que estamos imponiendo un tipo de cultura a toda población como si fuera única cuando tiene que ser múltiple y plural. Te voy a decir, una vez me fui con unos antropólogos a un pueblito y empezaron hablar mal del cine mexicano. Pues todos los que estaban reunidos ahí que eran pobres de la clase popular en una fiesta, empezaron a defenderlo y eran las películas de las que nosotros estamos hablando mal en este momento. Los únicos dos que hablaban en contra eran un cineasta y un antropólogo, con él yo iba y mi hermana que se quedaba callada, que es antropóloga también. La clase media culta que venía teóricamente del DF, pero todos los de allá no tenían ese prejuicio. Las poblaciones son más sencillas de lo que nosotros nos imaginamos, son más nobles, les puede no gustar una película porque está mal hecha, le puede no gustar una película por el cierto tratamiento de la historia, pero lo que les gusta es verse reflejados, por eso existen los cines nacionales. Siempre va a existir el cine mexicano, te va a enterrar ti, me va a enterrar a mí, al camarógrafo quién sabe, pero nos van a enterrar porque la gente siempre tiene la aspiración de verse reflejado en la pantalla. Yo te voltaría, tú crees que alguien chaparrito de Oaxaca, de 1. 43 con la nariz aguileña o con los rasgos estéticos vamos a decir de la zona huasteca o de la zona olmeca, se puede sentir identificada con una mujer como Cristina Aguilera o como Thalía o como Alejandro Peniche que todos son güeritos de ojo azul; ellos son justamente la figura del que lo ha oprimido, ¿Cómo se van a identificar? ¿Por el idioma? Ahora las películas están dobladas. Entonces, el problema es súper complejo, me encanta eso de que la gente dice que discrimina al cine mexicano, si pero no todas las clases sociales. Este es un estudio por clases sociales y no lo ha hecho. Justamente ahí es donde yo en ocasiones he diferido con Canclini, porque una vez él hizo una investigación sobre el cine mexicano en Bellas Artes y cuando presentó esto, ese resultado; le digo no coincido porque los mexicanos que van a Bellas Artes son una minoría. Entonces, estás entrevistando a una minoría de una minoría, o sea, poniendo en Bellas Artes una muestra del cine mexicano es minoría de minoría, todos los resultados no son, vamos a decir no reflejarían un país. Tendrías que irte al cine Mariscal cuando existía y ver porque esa gente veía ese tipo de película y cuál era su lectura. Es como si de repente la telenovela no es mala en sí, la telenovela que produce Televisa y TV azteca con ciertos parámetros puede ser mala, pero el medio es genial; el cine mexicano no es malo en sí, quienes lo producen. El día que los produzca los pobres y que puedan poner las historias que a ellos le gustan, a lo mejor vemos otro tipo de cine mexicano y no nos va a gustar a la clase media. Ahorita acaba de ofrecernos una comedia donde a la gente en el poder la ridiculizamos, nos van a decir no te la financié porque yo no hago películas para que me peguen, como lo dijo López Portillo. No pago para que me peguen, eso es real.

**RAR: Entonces, ¿No se puede hablar de un prejuicio de la gente hacia el cine mexicano?**

VU: Se puede hablar de un prejuicio de cierta gente, de cierta clase en contra del cine mexicano, pero no de toda la población; eso sería inexacto y falso.

**RAR: Pero entonces, ¿Cuál es la posición del espectador frente al cine mexicano?**

VU: El espectador de cuál, de los ochentas, de los noventas, de los setentas, de los sesentas ¿De cuál?

**RAR: Actualmente de los noventa.**

VU: El espectador, mira que quieren al cine mexicano, lo quieren. Ahora ¿Cuál era es el perfil del espectador que va en los noventas? Primero que nada para poder asistir tiene que tener ingresos superiores a tres salarios mínimos, porque cuesta 35 o 40 pesos, vas acompañado te cuesta 80 y otro tanto, estacionamiento y golosinas, te llevas de 150 a 200 por viaje. Ahorita, según las últimas estadísticas oficiales de CANACINE los espectadores que han atiborrado las minisalas, acuérdate que antes eran cines, salas grandes ahora son minisalas, son 130 millones de

espectadores, somos 100 millones de habitantes; el índice de frecuentación es de uno al año, cuando antes era de ocho. ¿Quiénes son los que van? Teóricamente una clase media ilustrada, básicamente una clase media universitaria, porque los jóvenes son los que van en mayoría siempre. No se te olvide que el público del cine es aproximadamente entre los 10, 12 años hasta los 18. Ahí es el gran porcentaje, el gran segmento de la población, por eso se tienen que hacer películas para jóvenes. Si alguien hace una película Por si no te vuelvo a ver, la vamos a ver los viejitos, o sea, yo me identifiqué con ellos, yo estoy a unos pasos del asilo. Entonces, el perfil del espectador en los noventas que ha marginado al 80% de nuestra población, ni ese pequeño espectro del 20% que yo lo reducía al 15, porque los ricos siguen sin verlo es: un público educado audiovisualmente muy exigente, que ya está preocupado por los niveles de producción, de que la película sea más o menos creíble, no es culto definitivamente no es; por eso consume tanta película basura de los Estados Unidos. Ese es de los que hubieran tenido prejuicio con el cine mexicano y que ahorita le están perdonando algunas cosillas, porque se han hecho películas con un buen nivel de producción y ese si ha sido un cambio de los ochentas a los noventas, antes en los ochentas los productores decían: películas que vale más de cien mil dólares ya no es negocio, porque conocían el mercado. ¿Cuánto podemos recuperar y ganar? Ahorita te voy a dar una cosa que va a ser impactante, el 95 % de las producciones exitosas de todo el cine mexicano, no recuperan su costo de inversión. Estamos viviendo una pompa de jabón, no sabemos cuando va a tronar, pero si se mantienen las condiciones de la industria cultural como están en este momento así, si esto fuera realmente un negocio privado como se supone que lo tiene que impulsar el neoliberalismo, no es un negocio sano el cine mexicano y estoy hablando de Amores perros que costó una enormidad, pero que como no conocían el mercado y eran nuevos, ya perdieron antes de entrar, no van a recuperar su inversión porque siempre tienes que aumentarle costo financiero, costo distribución y etc. Y el tiempo para una inversión en cine se vuelve la soga en tu cuello. Entonces, la gente vamos a decir de clase media gustosamente la iría a ver, está yendo a verlo lo demuestra, está yendo a ver el cine mexicano. El cine mexicano siempre ha gustado, el cine mexicano durante más de cuarenta, treinta años mantuvo abajo, nosotros ocupamos entre el 50% y el 100% de las pantallas de toda la República, sólo en las grandes ciudades que eran tres o cuatro el cine mexicano ocupaba un segmento menor. En el DF entre el 35 y el 40, más o menos era eso. Nosotros el cine mexicano, yo fui asesor de la compañía películas nacionales durante muchos años, tengo los datos reales, no los de INEGI; facturaba más que las 4 trasnacionales juntas. Ahorita en este momento estamos recibiendo las migajas de Hollywood, el cine mexicano está en las pantallas, este año ha sido maravilloso y el que entra será mejor, pero todavía no es una industria cultural sana; porque no es una industria cultural sana, me explico: porque el 90% de las películas que se hacen no recuperan su inversión y eso no es sano. La mayoría de las películas que se han hecho cercanas a IMCINE, el producto sigue produciendo porque hacen negocio con los dineros públicos, lo cual va en contra del neoliberalismo, maestro. El neoliberalismo dice estoy haciendo que todo se vaya para la iniciativa privada, pues el cine mexicano es ahorita una de los más subsidiados aunque no exista el dinero. Curiosamente, uno no entiende, dices estoy llegando a la etapa superior del neoliberalismo que me da el foximato y de repente en el sexenio de Ernesto Zedillo en los últimos años el 80 o 70% de las películas ha recibido apoyo de IMCINE. Solamente un 20% no y con ese apoyo IMCINE es con el que se hace el negocio. Aquel que te diga lo contrario o es un buen mentiroso o es uno de los negociantes, sino como te explicas que películas que pierden, les permita a sus productores seguir produciendo. Yo no entiendo si no es con el apoyo de subsidios indirectos disfrazados, llamadas coproducciones.

**RAR: Retomando un poco, ¿El problema en sí del cine mexicano con relación al espectador es de acceso a la exhibición?**

VU: Pues dale dinero y regresa. En el momento en que tú le recuperes el poder adquisitivo a los 80 millones de mexicanos van a regresar porque es una necesidad de diversión. O sea, la gente, el mercado mexicano es el mercado más importante de América Latina y ahorita está facturando más Argentina que es una tercera parte de nuestro mercado que nosotros, porque relegamos a las mayorías, no hemos recuperado el mercado interno. Corea siguió el camino de recuperar su mercado interno y se fue para arriba. México no siguió y copió el ejemplo de las exportaciones, primero las exportaciones y castigó a sus grandes mayorías. Si tú le das dinero a la gente, la gente vuelve a consumir y lo primero que va a consumir son diversiones, por eso la industria del espectáculo siempre sobrevive, siempre sobrevivimos. Cuando empiezan a sufrir, recortan todo menos esa salidita del domingo al cine para no soportar a la leona o al león, que vive en mi casa. Ahorita no lo pueden hacer porque si salen les cuesta 300 pesos, que es el salario de una semana; entonces, lo que hacen es alquilar videos, por eso vino el boom del video y como todavía el video en México es caro, en comparación con Estados Unidos, el video pirata por eso tiene un

proliferación terrible, lo cual es malo. Si quieres que el espectador regrese tendrías que haber cumplido cuatro máximas, porque son las que lo alejaron: la primera es un buen servicio. En México, Cinemex, Cinemark, Organización Ramírez apenas se están acercando a lo que se llama un buen servicio, para nosotros comparado con lo que nos daban en los 80's, es una maravilla; pero para un espectador exigente que ha viajado, que conoce el mundo, si todavía se puede quejar, ¿De qué se puede quejar? De que periódicamente se truenan las bocinas y no las componen hasta después de un tiempesito. Punto número dos, de que no engañan en la cartelera del periódico, nos ponen la película empieza a las ocho y empieza a las ocho y cuarto; por qué, porque nos meten 15 minutos entre cortos y anuncios comerciales, en un país decente no tienen porque meterte anuncios comerciales cuando estás adquiriendo un bien pagado, que te lo metan en la televisión que teóricamente es gratuito y que se joda el que tenga televisión de señal abierta. Si no quieres comerciales te vas al cable; entonces, primero el servicio y ya nos estamos acercando a tener un buen servicio, pero curiosamente ahorita hablamos de que está saturado el mercado de la exhibición, ahorita te explicó por qué. Punto número dos, un producto de buena calidad. Aquí tendríamos que hablar plural e incluyente. Si hacemos 16 películas que es el promedio Zedillista al año, pues todavía nos falta muchísimo en pluralidad, pero vamos en el camino más o menos cercano, ahí nos estamos acercando un poquito, eso puede traer. Punto número tres, lo que lo alejó fue la repetición temática que hay que evitarla, la calidad que ya la estamos teniendo y luego las condiciones de los cines que ya está y ya nomás quedaría recuperar el poder adquisitivo, con dinero la gente asiste a los espectáculos. Ahorita estamos viviendo una crisis aunque no parezca, porque 130 millones de espectadores no es nada a lo que deberíamos estar facturando, México debería estar teniendo unos 700 millones de espectadores al año, la industria nada más del cine, 720 millones ¿Por qué no los tiene? Pues porque no hay lana. Ahorita se habla mucho que hay 2.300 salas, esas 2.300 salas ya saturaron el mercado aunque potencialmente no lo sea ¿Por qué? Porque hace dos años, voy a decirlo, iban 40 millones de espectadores al cine. Se construyeron el doble de salas y cuantos espectadores crees que van ¿40 millones? Lo único que se hicieron fue repartirse entre las salas, entonces bajo el índice de asistencia; entonces, este año todavía van a terminar de construir las salas que ya estaban programadas, pero se va a detener porque no hay poder adquisitivo. Ellos pensaron que si había más salas, iba a ir más público no, los que estábamos yendo eramos los únicos que podíamos ir por la lana, nos ponen más salas, lo único que haces es escoger "A" o "B", pero no está entrando un nuevo público. Luego inventaron lo del doblaje, que ya ven que los gringos nos jodieron las versiones, quieren que ya no seamos un país de tercera, sino de quinta; entonces, nos están pasando sus versiones dobladas pensando que por el doblaje la gente no iba. Era un pensamiento muy básico, muy tonto, se los dije muchas veces pero como eran muy tontos no lo entendían. La gente no va a ir al cine, eso se los dije a los empresarios norteamericanos así como se los estoy diciendo a ustedes, no va a regresar a las salas porque le pongas una versión doblada, porque el idioma nunca fue un pretexto; si antes teníamos muchos espectadores y tampoco sabían leer, ni hablar español muchísimos, es poder adquisitivo. Ya empezaron con sus películas dobladas, ya empezaron con sus más salas y no va un nuevo tipo público, va el mismo.

**RAR: Comentaba acerca de la crisis, el cine mexicano no ha dejado de tener crisis y el cine norteamericano lo ha sumergido cada vez más, abarcando los espacios que ahora son menos para el cine mexicano y más para el norteamericano.**

VU: Que bueno que hablas de crisis. Todo mundo desde que yo nací hablaba de la crisis del cine mexicano, como si esta fuera única, unívoca e indestructible, porque si estamos hablando, yo nací en el 54, mi primera crisis que escuche fue en los sesentas. En realidad, son crisis como las que tiene un cuerpo, o sea, nosotros muchas veces sufrimos una crisis para crecer, cuando tenemos ocho meses la primera crisis y nos ponemos a llorar, viene cuando salen los dientes, estamos creciendo. Bueno, el cine mexicano tuvo crisis de crecimiento y tuvo problemas como cualquier industria, por ejemplo en los años cincuentas se habló de la crisis de la pérdida de los mercados de América Latina y la crisis de la nueva forma de consumir entretenimiento, que fue la televisión, se pasó esa crisis. Llegamos a los sesentas, donde hubo un entendimiento entre la iniciativa privada, poder económico y el poder político que era el gobierno, y llegaron a un acuerdo de que yo te exhibo, el gobierno en los sesenta adquirió las salas, a cambio de que no me critiques. En los sesentas hubo una crisis de temática por la censura, el México más increíble, lo que nunca pudo haber existido en nuestro México, tú lo puedes ver en los sesentas, no había policías corruptos, ni licenciados, todo era maravilloso; lo cual si nosotros vemos nuestra historia, no es cierto. Había movimientos guerrilleros, había campesinos súper explotados, mataron a Rubén Jaramillo, etc. En los setentas, el cine mexicano tiene la mayor libertad entre el 70 y el 76, que en su vida, Rodolfo Echeverría fue su gestor. Ahí hubo de todas maneras crisis, ahí fue crisis en el aspecto cuantitativo en la producción. Echeverría deja instalada una súper maquinaria para

hacer cine y entre el 76 y el 82, hay una crisis. Esta crisis era la retracción de las inversiones del Estado y el aliento a la iniciativa privada, crisis de contenido y crisis de producción, bajaba. Luego en los ochentas, hay una crisis para el cine de clase media, a IMCINE Miguel de la Madrid y Soto Izquierdo, le recortan todo lo recortable, entonces el cine de clase media que le gustaba a los críticos, el que le gustaba a nosotros por ejemplo, no lo encontrábamos en ninguna pantalla y cuando lo encontrábamos no lo pasaban en cines que yo no iba, así por ejemplo. Entonces, hay una crisis ahí de ese tipo de cine. Luego hay otra crisis por la repetición de la temática que ustedes hablan y que a veces coincide y a veces no, pero hay una crisis porque al final viene el boom del vídeo. El boom del vídeo es como cuando dejas de ser adolescente y te empiezan a crecer los bigotes. El boom del vídeo significó, fue benéfico para el cine mexicano para refaccionarlo económicamente, grandes negativos que ya estaban muertos, se volvieron a circular a través del vídeo, generó nuevos capitales. Estos nuevos capitales se metieron en la producción de películas, fue un falso boom, te digo que se estaban poniendo los huevos de la serpiente. Entonces, de repente empieza la crisis, que yo le llamo la crisis del neoliberalismo, que es la que se empieza a gestar a partir del 88, no es casual que venga Salinas. Salinas en el gran, vamos a decir, a parte de todos los males que le achacan de la nación, yo le achacó los males del cine mexicano, porque mientras preparó la venta de la industria cultural cinematográfica, hizo una campaña publicitaria excelente donde se hablaba del nuevo, nuevo, renuevo cine mexicano, porque el eslogan de nuevo cine mexicano viene de los setentas, entonces por eso hay que decirle nuevo, nuevo, renuevo cine mexicano. Mientras todo mundo estaba hablando de un cine de clase media que empezaba a gustar a la clase media, que ya se estaba dando el cambio de público, de los que estábamos hablando; ellos hicieron todas las medidas, tomaron todas las medidas e hicieron todos los mecanismos para entrar al cine mexicano ¿Cómo? Vendiendo la industria cultural que el pueblo mexicano fue ahorrando desde los años sesentas. El Estado, el gobierno fue comprando cosas para ser viable la industria cultural cinematográfica, está la empieza a vender o a preparar para su enterramiento. Paralelamente a esto le quitan una ley que impulsaba que venía desde 1952 y cuyo gran problema era que los funcionarios de gobierno no la cumplían. La ley era buena, excelente; pero el problema es que los funcionarios de gobierno son los principales violadores de leyes en este país, nunca las cumplieron, pero si las hubieran cumplido nosotros tuviéramos una industria súper efectiva y hubiéramos mantenido a raya a los norteamericanos. Salinas destruye este ordenamiento que obligaba al gobierno a garantizar la expresión de sus ciudadanos a través del cine, era una ley muy interesante y mete un ordenamiento que desregula todo y lo deja a la interpretación de los funcionarios, lo cual está jodido, y lo deja al libre juego de la oferta y la demanda, ¿Quién gana en el supuesto libre juego de la oferta y la demanda? Los grandes capitales ¿Quiénes se apropian del cine? Los grandes capitales norteamericanos y Televisa. Nada más, son los únicos que quedan ahí. O sea, a todos se les olvida eso. Entonces de repente, Salinas con Rafael Tóvar y de Teresa y con el Lic. Ignacio Durán, hacen todo esto es su sexenio. Eso es lo que se les olvida y en 1992, sacan una ley que toda la comunidad se opone, pero ellos agarran a un grupo de gentes que ellos estaban estimulando económicamente, son los intelectuales contados que existen y desde luego, su ley es maravillosa. Cuando se legisló esto, en una cámara cien a uno, mayoritariamente priista donde las voces de la disidencia nada más servían para ser escuchadas, pero no para no ser tomadas en cuenta, porque el atoradero estaba ahí, se armó un merequetengue; algunos cineastas fuimos, todo está en el registro del diario de debates, ahí se advirtió que el cine mexicano se iba a desmoronar, se les dijo con tiempo porque la ley era mala. Todo lo que se dijo ese día ahí, el día que se aprobó, sucedió seis años después que en 1998 y 1999 o 1997 y 1998, son los peores años de nuestro cine, donde la población joven se está educando con cine norteamericano. En los ochentas, la oferta mundial era más amplia que la de ahorita, entonces era cine de todo el mundo. Entonces, la gran, gran, gran crisis se dio en el sexenio del Zedillato, una producción de 16 películas al año para una población de 100 millones de espectadores, pero si producíamos 16 películas en los años veinte, cuando eramos 20 o 30 millones. Ahora somos tres o cinco veces más grande y producimos lo mismo, eso es un país en desarrollo, por favor. Luego, nuestras pantallas de haber tenido una opción mundial, de un porcentaje del 20 al 30% y de haber tenido al cine mexicano entre el 30 y 40% y ese otro 30% del cine norteamericano, ahorita el 85% son películas norteamericanas, no hay opción para el consumidor. Si un consumidor quiere ir hoy al cine, tiene cuarenta películas en cartelera en 650 salas, ¡40! ¿Dónde está la opción para elegir?. El mercado te lo impone, el libre mercado no existe en el cine, se maneja a través de los intereses de los consorcios en el mundo, ¿Por qué?. Porque cada plaza de la república, tiene 52 domingos y lo que importa en el cine, son los domingos. En el domingo te entra el 40 o el 50 o hasta el 60% de todos tus ingresos, quien exhibe el domingo es el que cobra, si vas en miércoles no cobras. Entonces, no se si me perdí un poco, estábamos hablando de las crisis. La verdadera crisis ocurrió en el Zedillato y curiosamente, afortunadamente el último año de Zedillato empieza a decirnos que va a ver una recuperación,

pero es una pompa de jabón. Te voy a explicar por qué, el último año del Zedillato posiblemente se lleguen a producir 30 películas que si partimos de las 13 que hubo hace dos años y de las 10 de hace tres años, dices oye ya estamos tres veces más. Víctor Ugalde es uno de los profetas de café que nadie los quiere, lo que pasa es que yo si sé leer y escribir y me documento. Esta pompa de jabón puede tronar por el siguiente: a) Las inversiones no se recuperan, tú sabes que un productor que no recupere lo estás descapitalizando a la larga, ¿Cuánto va aguantar una empresa que cada vez que saca una película pierde? ¿Cuánto?. Cinco intentos, cuatro no voy a mucho. Luego, b) la mayoría de las películas que se hicieron este año recibieron estímulo de IMCINE, muy bien Alejandro Pelayo, muy bien como funcionario en el sentido de que se gastó todo el dinero que existía en los fondos del cine, para hacer cine, se lo aplaudo; pero ahora yo quiero ver que va hacerse el próximo director de IMCINE, cuando llegue, vea el presupuesto de IMCINE, vea que no tiene fondos para producir y que los dos fondos que existen como es el Fondo a favor del cine de calidad y el Foprocine, están agotados porque se los acabó Pelayo digo, que bueno que se los acabó porque para eso son. Esos fondos los inventamos los cineastas para hacer cine. Ojo los inventamos los cineastas, el gobierno de Zedillo no quería apoyar al cine mexicano, le hicimos marchas, manifestaciones, publicaciones y le terminamos arrancando fondos para callarnos, con muy poco dinero pero bueno ahí estaban. Entonces, ese dinero ya no existe. Cuando venga el nuevo funcionario en el 2001 y vea que su presupuesto es de 65 millones de pesos y que el 80% de su presupuesto se lo llevan sus empleados, vamos a tener una caída de 30 películas a 12, eso va a ser terrible. La comunidad se puso en estado de alerta, platicamos todo esto y ya le mandamos una petición a Fox de que cumpla con la Ley de cine y el fideicomiso de estímulos de cine que la ley lo obliga. Zedillo va a pasar a la historia junto con Rafael Tovar y Teresa y con los que estén enfrente de IMCINE como los funcionarios que no cumplieron con la Ley de cine de 1999 al 2000. Tenían la obligación de crear el fideicomiso de estímulos al cine mexicano, no lo hicieron; tienen la obligación de emitir un reglamento, no lo han hecho; esto van a pasar a la historia como violadores y la crisis de ellos, aunque los otros digan lo contrario, por eso te decía que no hay que irse con la opinión, ahorita todo mundo habla de que existe un boom del cine mexicano que ya entró la recuperación y yo como profeta de café, desgraciadamente pongo ojo, alerta, es una pompa de jabón; solamente si se logra crear el fideicomiso el cine mexicano puede mantener este inicio de recuperación, sino el año que entra va a desempleo en la industria.

**RAR: ¿Necesariamente el cine mexicano necesita de una ley que de verdad la regule?**

VU: Que bueno que hablas de leyes mira, el cine mexicano necesita leyes pero que se cumplan, los que no las cumplen son los funcionarios de gobierno; pero ya no tenemos que pensar en una ley de cine, sino en una ley de medios audiovisuales. El cine y todas sus ventanas está integrado con la televisión, con los satélites, con el vídeo, con todo. Ya es obsoleto pensar en una ley de cine ¿Por qué? Te voy a dos ejemplos que son fundamentales, porque mientras en el mundo una de las principales fuentes para producir cine es la televisión, en México el principal elemento que ahoga al cine mexicano es la televisión. ¿Por qué en el mundo lo estimula y en México lo ahoga? Es muy fácil. En las salas te enfrentas al enfrentamiento de los grandes capitales, los norteamericanos apabullan la presencia de los mexicanos y sólo por la movilización de los ciudadanos cineastas en este momento es más o menos bien visto el cine mexicano y Ramírez lo ha exhibido y lo exhibe Cinemark y lo exhibe Cinemex y lo distribuyen las norteamericanas, deja que nos desmovilicemos y haber que va a pasar. ¿Por qué? Porque nos están quitando banderas para nuestros discursos. Que bueno que nos lo quiten, porque eso significa exhibir cine mexicano, pero cuando salimos a las salas de exhibición las películas comerciales o muy comerciales no tienen problema, cualquier distribuidora se las pelea; pero las películas de arte y ensayo, las películas de arte y ensayo, las películas con alto contenido vamos a decir temático y las películas que tienen, que son diferentes, esas ninguna empresa norteamericana las quiere tomar, para eso se necesitan los apoyos gubernamentales. Una política de Estado, o sea, la película de Carlos Bolado que a todo mundo le maravilló Bajo california costó no sabes conseguirle esas salitas para que fuera tan mal negocio, como negocio es muy malo, como películas es muy buena. Que gran contradicción, además de que esa película es un himno a la corrupción porque me conozco toda la historia, no es problema del cineasta, es problema de los funcionarios y de los empresarios. Ojo no estoy hablando mal del Bolez, estoy hablando mal de IMCINE y del productor. Entonces, si tú sales contra los grandes capitales norteamericanos, tienes un problema; pero ya estamos saliendo a gritos o a bombarazos. Si tú llegas a la televisión, si hubiera libre mercado en la televisión en señal abierta, nos deberían estar pagando entre 100 mil y 300 mil dólares de los derechos la televisión, es lo que genera de ganancias. Sabes lo que está pagando Televisa y TV Azteca, de 20 a 30 mil dólares por cinco a siete años y por todo el mundo y por todas la repeticiones en cablevisión, gratis. O sea, es un robo. Si tú le dices que no a Televisa, te vas con TV Azteca y TV Azteca te dice oye maestro yo no te puedo pagar más que lo que paga Televisa dices ¿Por qué? Es que sino me salgo del mercado.

Están trabajando como si fuera un cártel. Esto debería estar penado por la Ley Federal de Competencia, pero tenemos unos funcionarios muy chafas en la ley federal con miedo a Televisa, pero nomás con miedo a Televisa, sino además tenemos una ley chafisima de la Ley Federal de Competencia. Hay que cambiarla, la tenemos peor que Estados Unidos, todo lo que hacen las empresas norteamericanas en nuestro país no lo pueden hacer ellos en su país, porque ahí hay una ley que les impide la presencia relevante, los monopolios, el deformar el mercado, aquí lo pueden hacer y no pasa nada. Por eso digo que todavía falta muchísimo. Entonces, el cine mexicano necesita una ley de medios donde se piense como en los países desarrollados tanto Estados Unidos y Francia, ¿Cuál va a ser su relación con la televisión? Simple y sencillamente que se evite el monopolio y que haya libre mercado en las televisiones de señal abierta; en ese momento se va a convertir en una fuente de financiamiento que va a permitir que se recupere y que sea sana la inversión de la producción mexicana.

**RAR: Hace un momento comentaba el público de clase media voltea a ver al cine. En realidad es un público diversificado, ¿Ya no es un sólo tipo de público? – Eso lo dices tú - Lo comentaba hace un momento...**

VU: El público pertenece a un estrato y nomás van por excepciones los pobres, pertenece a la clase media. Esos 130 millones de espectadores yo calculo, esos 130 millones de espectadores de los que hablaba provienen de 20 millones de mexicanos, o sea, tenemos marginados a 60 ó 70 millones completamente. Entonces, no se puede hablar de un público diversificado, primero se tiene que hablar de un estrato de la sociedad, el de alto consumo y tú ahorita te pones a vender chicles canels por decirlo, posiblemente ganes dinero, lo más seguro es que no porque no hay poder adquisitivo en las clases pobres. Entonces, si tú haces una pluma muy exclusiva y vas y se la ofreces a todos los grandes gremios sociales de este país, a lo mejor te haces rico porque todos tienen dinero, lo mismo pasa en el cine. Entonces, no es diversificado todavía pertenecemos a una clase y casi te podría decir en algunos cines siempre nos encontramos los mismos.

**RAR: El cine mexicano necesita espacios y de espacios como tener sus propios cines, sus propias exhibiciones como el caso del Zócalo...**

VU: Mira el Zócalo me recordó a los indios remisos, es una medida demagógica ¡Que bueno que la hicieron! Pero es una medida en la que se dice si tú no puedes ir a una sala con muy buen sonido, con muy buenos asientos, con muy buena proyección, con buenas condiciones de seguridad, no te preocupes siempre queda el atrio de la iglesia. Que si vemos el zócalo es el atrio de la catedral y donde recibían en el siglo XVI la comunión los indígenas pobres, no entraban al templo los dejaban afuera porque oían feo, porque no se vestían bien, por montones de cosas y recibían la sagrada comunión en el atrio. Estamos regresando al siglo XVI, el santo señor de la cultura dice si no puedes ir a ver Amores Perros a una sala sentado con tu novia, no te preocupes puedes venir a las ocho de la noche un viernes, el sonido no va a ser bueno, no importa; las sillas no van a ser cómoda, no importa; pero vas a poder dar una pequeña válvula de escape a tu necesidad de diversión. Que bueno que lo hicieron, porque si no ni eso tendrían, pero esa no es la política correcta. Entonces, el cine mexicano necesita sus espacios, necesita primero que nada una buena empresa distribuidora que enfrente económicamente a los monopolios norteamericanos, no la tenemos en este momento; necesita el derecho a expresarse en las salas, que las condiciones económicas no le impongan si llegan o no, el derecho a expresarse, que sea el público el que exija y elija, pero que se puedan expresar. Muchas salas no aceptan al cine mexicano por los contratos no escritos con los norteamericanos. Esto es real, está documentado. Entonces, se necesita eso. Para que no sufras como hemos sufrido, el hombre es tonto, más bien son los funcionarios políticos de nuestro país son tontos y repiten el mismo camino dos veces; ya que vendieron todo el ahorro de los mexicanos en los noventas, ahora dicen vamos a crear un circuito para el cine mexicano porque hace falta, ¡Si lo teníamos! ¡Para qué lo vendiste! Porque estaba mal administrado y porque se estaban robando ellos el dinero, ese es otro asunto. Entonces se necesitan salas, se necesita incrementar el poder económico, se necesita regular muchísimo mejor el mercado de vídeo, porque ahí se va un pirataje hasta oficial y una ratería terrible en contra de los productores, pero se necesita sobre todas las cosas abrir el mercado de la televisión. Si no se abre el mercado de la televisión, siempre va a ser una industria en riesgo de la banca rota.

**RAR: ¿De cierta forma la publicidad que se hizo a todas estas películas nuevas fue sólo un gancho para atraer al público a las salas?**

VU: Sí un gancho, la publicidad es un gancho para atraer al público, lo hicieron y lo hicieron muy bien. Yo creo que le metieron mucho dinero, lo cual me parece bien. Creo que no fue muy bien aprovechado. Voy darte tres casos que te van a dar el ejemplo: Sexo, pudor y lágrimas, logra cinco millones de espectadores si mal no recuerdo y es el hitazo del sexenio. Que bueno depositó a cinco millones de espectadores, se hizo una muy buena campaña de publicidad, se hizo un disco con Alex Syntek, se publicitó mucho tiempo, hubo grandes desplegados, pero salió con 50 copias y gracias a su éxito y a que la gente se volcó a verla se duplicó el número de copias gradualmente, a la cuarta semana ya tenían 100 o a la quinta y se logró con cine copias capturar a cinco millones de espectadores. La gente está desinformada, no tenemos una educación, es reflejo del fracaso educativo, es un fracaso nos guste o no y ve como sinónimo mucha publicidad es igual a buena película, lo cual no es cierto. Mucha publicidad puede ser una porquería de película y no tiene nada que ver, si tú ves un anuncio 2 x 2 con personas que no conoces y dice véala Amores perros y por el otro lado, ves una película que dice La célula 150 copias, ellos ayudan a asociar a color, además como buena La célula y como algo chafa la que tiene nomás dos salitas, vamos a ir los que estamos interesados en el cine mexicano. Esto ha sido toda la vida, antes existía un convenio no escrito entre la distribuidora Películas Nacionales y las cuatro distribuidoras norteamericanas, este convenio significaba que no iban hacer más que un desplegado por película en tantos periódicos para que no los que ganaran fueran los periódicos y no las películas, eso se olvido con la desaparición de películas nacionales. Entonces, de repente los nuevos productores, en este caso estoy hablando de Unovisión, está aprendiendo, tienen nuevo personal, tienen nuevas personas y también creyeron que el volumen de publicidad es directamente proporcional al número de espectadores lo cual es falso. Entonces, la primera película que hicieron ellos que fue creo que Todo el poder, que la lanzaron con toda la parafernalia y descuidaron algunos aspectos, por eso no han ganaron dinero porque han tenido errores técnicos, que nosotros la gente de cine le llamamos, por ejemplo a partir de la segunda semana tú ve las carteleras de los norteamericanos se reduce porque a partir de la tercera semana la publicidad que lleva a las personas a la sala es la de boca a boca, ya no importa cuanto le metas. Si le metes desplegados de plana entera entonces ya es dinero tirado a la basura, entonces ya nomás se meten otros más pequeños para que la gente se acuerde que está en explotación, pero no se le mete ni color ni nada. En Todo el poder, cuarta, quinta, sexta semana tenían publicidad a color, no era rentable. Luego, a parte hicieron un número de copias, me voy a equivocar posiblemente de 100 a 200, no es rentable ese número de copias, cada copia te cuesta mil dólares, multiplícalas por 200 ya tienes que recuperar una lana adicional. Entonces, salen a ese número de copias y el número de espectadores en lugar de crecer se dispersa en todos esos cines. Tuvo una buena acogida si mal no recuerdo 2.5 millones con el doble de copias, recuperé menos que Sexo, pudor y lágrimas y con mayor costo de publicidad. Hacen otro mayor intento con Amores perros duplican el número de copias de Todo el poder, duplican la publicidad de la película, les ha pegado y es excelente, etc. Pero no va a llegar a su punto de equilibrio, otra vez se van a quedar con montones de copias que eran innecesarias porque están partiendo de unas bases falsas de mercado, lo van a aprender la próxima película ya no se van a ir por ahí, van a empezar a deducir gastos y ya van a empezar a conocer nuestro mercado, lo hacen por inexperiencia; pero eso ha hecho que dos películas que debieron dejar dinero para hacer más, apenas van a medio recuperar y eso es malo para una empresa. Afortunadamente Unovisión tiene capital de Cie, y no se si sabías, y Cie atrás está Slim, entonces no creo que se preocupe mucho por perder en el cine lo que nos roba él en Teléfonos de México a través del monopolio porque nos sube todos los meses las tarifas y nos jode por otros lados, simplemente es como la venganza del capitalismo la que él está sufriendo. Entonces, él tiene una presencia relevante en los medios. Sobrevivirán, pero no van bien si todavía no han logrado y sobretodo si cada vez que ellos quieren vender la película a televisión lo que les ofrecen es poquísimo.

**RAR: Sin embargo digamos, es insospechado porque anteriormente si volvemos al cine de los ochenta, mitades de los noventa, no se daba la publicidad para las producciones del cine mexicano como se da con estas películas.**

VU: No se daba porque había una explotación estándar, entonces a lo mejor tú no lo notabas, pero se publicitaban paralelamente a las norteamericanas. Por ejemplo, Bellas de noche voy pensar, sacaban un desplegado del mismo tamaño que en su momento pudo a ver sido Rocky, sin mayor problema, estaban acordados, esto era un acuerdo te digo, yo lo conocí, por eso lo puedo decir, la mayoría de las personas que están ahorita en el cine no habían nacido cuando yo ya lo estaba conociendo. Entonces, nosotros tenemos esa idea pero realmente no es necesaria tanta

publicidad, ahorita los grandes ganones son los medios, la televisión no, pero lo medios; porque a mí me encantan las planas rebasadas en La jornada, en el Reforma ¿Cuánto cuestan? Acuérdate que por cada peso que tu gastas en publicidad, tú tienes que recuperar ocho pesos más, nada más para recuperar. ¿Cuánto le estás metiendo a tu inversión? Todo esto no tiene porque saberlo el público espectador y nosotros no tenemos que ir con la finta. ¿Están súper promocionando al cine mexicano? Cierto, que bueno. Entonces, ya como especialista como egresado de ciencias polacas dices, esto es bueno o malo, esto es nada más para los que somos cocineros, si por fuera la impresión es la que tú me dices y está bien, qué bien están promocionando al cine mexicano. Que bien están publicitándolo y teniendo éxito. Tú crees que una película que reúne tres millones de espectadores como Amores perros ya ganó, pero cuando ves sus números dices no ha ganado. Y te digo yo porque estuve con los empresarios de la película y estaban haciendo numerosos y diciendo no vamos a ganar. Y eso que en Argentina, le rompió su hocico a las gringas, cosa rarísima si a los argentinos no les gusta nuestro cine y van y les vence pero ni así, tú crees. Eso me parece muy malo, me parece terrible, más por más da más.

**RAR: Hay un regreso del público, ya es una forma de volver al cine mexicano ¿Cuál es la función de este nuevo público o si es que es un nuevo público?**

VU: Bueno, es nuevo porque son jóvenes la mayoría, te estaba diciendo que el aspecto de los que asisten siempre es de jóvenes, por eso lo llamo nuevo. A parte vamos los viejitos fieles, entonces este público es más exigente que el de los 80's porque viene de otro estrato social, los más pobres vienen de la UNAM, vienen de la UNAM pues; entonces muchos que están viendo cine mexicano vienen del TEC, algunos vienen de la Ibero; entonces es un público un poco más formado ya no se conforma con niveles de producción muy chafa, ya quieren una fotografía efectista como los gringos, porque están educados usualmente con esos productos desde chavos y se les entiende. Yo te puedo decir que si se hiciera una película que les interesara hasta con poca producción irían, siempre hay una aspiración por ver lo que pasa en tu país en el cine.

**RAR: ¿Por cuánto tiempo se mantendrá atrayendo al público a las salas de cine?**

VU: Según yo, mientras hagas películas siempre habrá público para ir a verlas, simplemente qué tipo de películas; por ejemplo, se estrenó Todo el poder en muy buena fecha y se estrenó Amores Perros en una fecha regular, pero esta película que se llama El claroscuro de la luna se estrenó en fecha terrible que es septiembre, en septiembre los pobres mexicanos son más pobres por el regreso a clases, se cae el número de espectadores como no tienes idea, muchísimo se cae. Entonces, se cae tanto que de repente cada vez que tienes enemigo dices ponlo en septiembre y si te cae más gordo lo programas entre el 14 de diciembre hasta el 23. Entonces, los norteamericanos nos dejan exhibir nuestras películas en las malas épocas para que ellos no pierdan, que terrible es eso. Eso nos limita la recuperación, siempre va a ver público en todo lo que tú le puedas ofrecer, digo ahora tienes un producto que compita a nivel de producción, no en número de choques, no en número de locaciones, en el nivel de calidad fotográfica. Quiere sonido.

**RAR: Por último hasta cuando tendremos un cine más digno del que tenemos – digno, es una palabra muy cabrona; a ver dime otra -. Comentaba es un cine o es una industria que se mantiene que se mantiene en crisis constante.**

VU: Mira, ya te entendí, nosotros tendremos una industria sana en el momento en que el estado mexicano recupere lo que tiene que recuperar tarde o temprano, que es el sentido de nación. A pesar de que todo sea global, a pesar de que estemos en un mundo en el que se pase los capitales de un estado a otro sin ninguna restricción, los pueblos que quieren tener futuro como tales, están cuidando la producción audiovisual, me refiero a Canadá y me refiero a Europa, tienen una serie de estímulos y de limitantes a la libre circulación de los capitales en materia audiovisual, porque saben que los medios son los que están educando para el futuro. Entonces, quieren educar con su concepto y no con el de los norteamericanos, México está educado con el concepto de norteamericanos porque no tiene producción suficiente. Todos los niños ya no son educados por la SEP, realmente, ahí les dan unas bases, bases que se destruyen y que se transforman en la tarde a través de Televisa y de TV Azteca. Entonces, la industria audiovisual mexicana va a transformarse cuando el Estado, tome su responsabilidad, desgraciadamente tenemos que educar para empezar a los políticos, no tenemos estadísticas, tenemos políticos mercachifles, tenemos gerentes, pero no tenemos estadistas, perdón, ni estadistas porque el cine es muy chafa. No tenemos gente que diga quiero una nación, este es su sentido soberanamente quiero mirarla hacia allá y para eso me voy a basar en los medios. Necesitamos una reforma a la ley, necesitamos que haya una ley de medios y necesitamos garantizar, tendremos que educar para hacer ciudadanos más exigentes. Entrar a la globalización significó dos cosas: por un lado destruir todas las barreras, le llamaban barreras a las leyes para que hubiera una libre circulación del capital, pero nos mandaron a la libre circulación del capital, de ahí del mercado,

sin tener ciudadanos educados. En Estados Unidos los ciudadanos son un contrapeso muy importante, en México no, apenas los vamos a educar. Necesitamos que Profeco por fin trabaje y se ponga a educar a los ciudadanos y decirle, si te venden una película cortada exige que te devuelvan tus 35 pesos porque están cobrando como de estreno en la octava semana. En otros países a la octava semana cobran menos, porque es una película usada, rayada, etc. Entonces, todavía falta mucho, te digo si pensamos en un nuevo marco se necesita un mercado libre realmente en todas las áreas de lo audiovisual, se le está quitando el proteccionismo a Televisa y a TV Azteca, necesitaríamos seis estaciones de televisión a nivel nacional con diferentes dueños y ahí saldría beneficiada: a) democracia, b) el cine mexicano y c) los que se dedican a ciencias polacas, van a tener más chamba.

**RAR: En su opinión ¿Se recuperó al espectador que se había alejado del cine mexicano?**

VU: No, recuperamos otro que no teníamos que era el de clase media, pero perdimos a todos los pobres, el público de ahora es diferente, lo ves en todo. Mientras alguien se esté preocupando por el futuro del cine mexicano o por lo que esté viviendo, el cine mexicano va a tener futuro, cada vez que se pase una película, el cine mexicano tiene futuro porque alguien habla de él. En el momento en que empezamos hablar mas de películas norteamericanas, se acabó primero el futuro del cine mexicano y después de la identidad nacional y después la soberanía política.

**RAR: Gracias.**

VU: De nada.

# ENTREVISTA

## MILT VALDEZ

### EX DIRECTOR CUEC – UNAM

**RAR: Gracias por la entrevista Sr. Milt Valdez, digamos que la crisis del cine mexicano se acentúa en los ochentas, pero ¿Cómo empieza esta crisis?**

MV: Primero que nada quiero comentar que es difícil hablar del cine mexicano, analizar lo que ha sido la crisis, la situación tan compleja por la que ha atravesado el cine mexicano en los últimos 30 ó 40 años; de manera que las respuesta que yo pueda dar en una entrevista breve pues serán más bien lo superficial no, estaremos muy distantes de agotar el asunto, revisarlo a fondo como debiera. En que momento se origina la crisis del cine mexicano, habría que tener como antecedente más importante el sexenio de 1972 a 1978 con el Lic. Luis Echeverría cuando su hermano el Lic. Rodolfo Echeverría fue la cabeza de la cinematografía nacional porque en esa época realmente el cine mexicano tuvo un resurgimiento. El Estado apoyó a nuevos cineastas que en aquel entonces era Felipe Cazals, Jorge Fons, Arturo Ripstein que fue precisamente en ese sexenio cuando emergen y se consolidan como grandes cineastas, le dan brillo al cine nacional, se recupera la presencia en los festivales internacionales. Lamentablemente cuando termina el sexenio no hay una continuidad de política cultural, ni de política de producción cinematográfica entre una administración la del Lic. Luis Echeverría y la del Lic. López Portillo. En la administración del 78 al 84, el Estado deja de apoyar de manera decidida al cine nacional porque consideraban que no era rentable, que era mucho el dinero que se invertía y que se recuperaba poco; pero no hay que olvidar que siempre independientemente que el Estado haya dado o no al cine, la iniciativa privada ha producido películas en México y por lo que se refiere a la producción de la iniciativa privada, ya que desde los setenta era de llamar la atención, el empobrecimiento temático de las películas, de reiterar los mismos guiones con las mismas fórmulas, con los esquemas narrativos aunado a un empobrecimiento de la producción; es decir, los productores cada vez invertían menos dinero para sacar más y esto deterioró, desvirtuó la calidad de las películas producidas por la iniciativa privada y había una disputa, un conflicto muy fuerte entre los intereses del cine producido por la iniciativa y el cine producido por el Estado. En este conflicto hay un tercer aspecto que siempre ha estado presente y ha sido determinante para el desarrollo, la declinación del cine mexicano, sobretodo como industria que es el cine norteamericano. Mientras en México había una disputa entre si habría que producir el cine que alentaba el Estado o el cine comercial de divertimento que producía la iniciativa privada, esta maquinaria del cine hollywoodense se iba apoderando de los mercados de América Latina y de nuestro propio mercado, determinando el gusto del espectador mexicano que cansado de ver lo mismo o cansado de ver películas quizás un poco pretenciosas o intelectuales, que eran las que alentaba el Estado, optó por ver cine norteamericano. De manera que cuando arribamos a la década de los ochenta, este es el panorama del cine mexicano, el público no encuentra el cine mexicano que quiere y ve en el cine norteamericano, también la clase media en este afán de ser un remedo de la clase media americana, de la american way of life, es que se aleja del cine mexicano. Yo considero que esos son los factores que marcaron, que determinaron la decadencia en el cine mexicano en los ochentas.

**RAR: Y esta decadencia tocó fondo, ¿En qué momento el espectador se aleja de su cine?**

MV: Insisto, creo que es hacia fines de los setentas y principios de los ochentas, primero porque no ve en las películas mexicanas una temática atractiva, semejante a la temática que propone el cine norteamericano. Más audaz desde el punto de vista de los temas sexuales que tienden mucho al espectáculo, a usar efectos, ellos tienen mucho dinero, toda la tecnología, para producir un cine atractivo, un cine de espectáculo. En México, no tenemos ni la tecnología, ni el dinero para hacer un cine espectacular, la alternativa de México es hacer un cine más bien íntimo con poca producción, sobrio y ahí, la ventaja del cine norteamericano es abismal en relación a las posibilidades del cine mexicano, no así en talento, por eso insisto; creo que el público mexicano se aleja del cine porque no encuentra el cine que quiere ver, el cine en donde se quiere reflejar y que es lo que quiere ver reflejado el espectador mexicano de la clase media, es más bien semejar a la clase media americana, hay un alejamiento de nuestra idiosincrasia, de nuestra manera de ver

la realidad, aunque hay otro público, siempre lo ha habido, un público un poco más culto, universitario que aspira a otro tipo cine.

**RAR: Entonces no podemos hablar de un cine en general. ¿Cuál es la diferencia entre cine popular y en este caso, entre el cine universitario o más culto?**

MV: Nunca se puede generalizar, nunca podemos hablar de un sólo tipo, ni de un sólo tipo de espectador. Hay distintos tipos de cine. Por un lado, está la intención de las películas, no hay un cine de autor, un cine como expresión artística que es más sofisticado en cuanto al uso del lenguaje cinematográfico, más complejo desde el punto de vista temático y esto lo podemos relacionar con el cine europeo y con el cine de arte de América Latina, con una actitud de crítica social, una intención muy marcada en este sentido del cine de los setenta. Cine norteamericano, si bien produce todo tipo de películas, lo predominante es el cine de espectáculo, el cine de divertimento en el que no le interesa que el público asuma una actitud crítica, sino simplemente que el público se vaya a divertir. Entonces, había esta disyuntiva en esa época, en los setentas y los ochentas no. De manera que no se puede hablar de un sólo tipo de cine. Eso sería esquematizar, reducir el problema y no analizarlo en todos sus aspectos.

**RAR: ¿En qué condiciones se dan las películas de los ochentas? ¿Cómo se realizan dentro del cine?**

MV: Bajo condiciones muy difíciles porque el estado deja de apoyar la producción cinematográfica no sólo de los cineastas que quieren hacer un cine de calidad, sino también deja de apoyar al cine comercial, de la iniciativa privada; entonces, la producción del cine mexicano empieza a decaer, si bien todavía a mediados de los setenta se llegaban a producir por ahí de setenta películas; en la década de los ochenta a mediados, hablamos de 20 o 25 y esta situación toca fondo hace poco tiempo, hace tres o cuatro años cuando se producen, me parece que siete u ocho películas en 1996 - 97.

**RAR: El público se cansa de ver cine, ese tipo de cine, pero también ¿Existe una actitud de prejuicio hacia él?**

MV: Sí obviamente, el cine, el cinéfilo o el espectador mexicano al ver que no hay una renovación temática de producción, se mantiene una calidad en el cine mexicano, pues hay un tedio, hay una necesidad de buscar mayor calidad, mayor espectáculo, otras temáticas, pero también es curioso que conforme pasa el tiempo se exhiben películas, menos películas de otros países que no son de los Estados Unidos: películas italianas vemos poco, películas francesas se ven poco, españolas también, porque en esos países pasaba un poco lo mismo; pero también porque los distribuidores preferían no apoyar al cine norteamericano, dejar de exhibir otro tipo de cine y que ello que se está haciendo, orientar, yo diría deformar, empobrecer el gusto del espectador de cine que en lugar de aceptar distintas maneras de hacer cine, distintos estilos, distintas propuestas, distintas culturas, opta por un estilo hegemónico que es el del cine norteamericano.

**RAR: En este caso, ¿El público aún mantiene ese prejuicio sobre el cine mexicano?**

MV: No, recientemente y hablemos de la década de los 90's, han pasado cosas importantes. Yo creo que es precisamente esta década de los 90's en donde los cineastas jóvenes que egresan del CUEC de la Universidad Nacional o el CCC de IMCINE empiezan a producir, a hacer sus películas con otra tendencia, con una mayor calidad, con una solvencia en la narrativa, en la técnica; entonces, el cine empieza a recuperar su calidad de cine mexicano. Paulatinamente el público se va dando cuenta de esto. Ahora lo difícil es que cuando sucede esta renovación no coyuntural, sino realmente un poco más integral del cine mexicano, ya el cine mexicano como industria perdió sus mercados incluso el mercado interno y hay que recuperarlo y eso no se hace de la noche a la mañana, sobretodo sin dinero, sin dinero para hacer una campaña publicitaria insistente en el que se recupere la confianza del espectador mexicano; sino que tiene que pasar varios años para que el público vea, ahí de vez en cuando, una película que valga la pena y luego ve otra y luego otra y ahorita en este momento, a inicios del s. XXI, pues hay muchos cineastas que están dirigiendo con muchísima calidad distintos tipos de cine, desde la comedia, el divertimento, la farsa, el thriller, hasta el cine de expresión artística; entonces ya hay una mayor preparación en los cineastas y esto ha permitido poco a poco, que el público regrese a las salas cinematográficas a ver cine. El siguiente paso, es que nos debemos de preocupar por construir nuestras propias salas para apoyar al cine mexicano, no competir con el cine norteamericano y tener más dinero para publicitarlas debidamente porque muchas veces la gente dice: oye esta película duró en exhibición muy poco, cinco semanas, es porque no hay el aparato que soporte la exhibición de esa película como sucede con una película norteamericana.

**RAR: Surgen nuevas generaciones, yo creo que anteriormente el cine era negocio de familia y ahora ¿Se convierte en una industria cinematográfica en realidad?**

MV: Bueno, el cine mexicano fue una gran industria desde fines de los años 30's hasta a mediados de los años 70's, después empieza su declinación como industria; obviamente también, el empobrecimiento del cine en otros aspectos: temático, de producción, de calidad técnica y eventualmente ha habido dos períodos: la gestión del Lic. Rodolfo Echeverría al frente de la cinematografía, después la gestión del Lic. Ignacio Durán Loera y después una producción mexicana de calidad reducida, pero que ya llama la atención de la gente, no. Es muy importante para el cine mexicano que se construyan salas para que se exhiba el cine mexicano y que también se empiece a recuperar la industria porque también como industria, en realidad todavía no nos recuperamos. Podemos hablar que en un país exista una industria sana, en un país de las dimensiones de México con sus objetivos y como nación, pues deberíamos estar produciendo alrededor de 80 películas anuales para decir que existe una industria que da de trabajar a las familias de los sindicatos de los trabajadores del cine, a los laboratorios, a los profesionistas que viven alrededor del cine. Ahorita una producción de entre 15 y 20 películas, no tenemos una industria, ni tampoco porque no hay una cadena de exhibidores mexicanos auténticamente. Aunque los que están ahora ven con muy buenos ojos las últimas películas que se han hecho. Han resultado negocios varias de ellas, gran éxito de taquilla e inclusive más que las películas norteamericanas hablando exclusivamente de nuestro territorio nacional. Se pelea en los mercados internacionales. En realidad hay un cine mexicano de calidad en una producción reducida, pero que aún no recupera su condición de industria y mucho menos el esplendor que tenía hace muchos años, eso está por venir.

**RAR: Entonces, ¿El sector de la distribución, exhibición y comercialización todavía sigue siendo un impedimento para que el cine mexicano se desarrolle?**

MV: Desde luego, primero tenemos que contar con una Ley Federal de Cinematografía que realmente apoye al cine mexicano, que le dé igualdad de condiciones para que pueda competir con otras cinematografías, recuperar su mercado. En segundo lugar, tiene que haber un plan de desarrollo de la cinematografía que sea integral, que contemple los tres aspectos fundamentales de la industria que son la producción, la distribución y la exhibición. En el momento en que en México tengamos una cultura, una política cultural, una política de producción cinematográfica que contemple estos tres aspectos y que haya un verdadero apoyo verdaderamente del Estado tanto al cine autor, al cine producido o coproducido por el Estado como el cine privado, entonces estaremos hablando de una reactivación de la industria, mientras tanto, los resultados no se verán de inmediato. Una vez que se haga este plan de desarrollo integral del cine en México, yo calculo que deberán de pasar cinco y diez años para que hubiese una situación semejante a la del cine español actualmente, que tiene una gran presencia a nivel mundial y que está produciendo entre 80 y 100 películas al año.

**RAR: Ahora las condiciones del cine mexicano de los 90's son muy diferentes a las de los 80's, pero fundamentalmente esto a que se debe, a las temáticas, a la realidad que se muestra en las pantallas y que el público se vea reflejado en ellas, porque en los ochenta era otro tipo de temáticas, muy diferentes que no tenían nada que ver con la realidad de las personas.**

MV: Puede ser que sea un aspecto del alejamiento del espectador de las salas de cine. En los noventa surgen más cineastas que ya inclusive en la historia del cine después del 68 en una realidad nacional muy distinta a donde no sienten sólo la obligación de hacer un cine de crítica política social, sino que empiezan hablar con mucha frescura de los temas de los jóvenes. Yo diría que películas como La primera y La segunda noche, dirigidas por Alejandro Gamboa, que es un egresado del centro; se cifra este éxito en que son asuntos de adolescentes, de jóvenes, tratados de una manera muy fresca, muy dinámica, ágil, en donde la película si bien es de divertimento, mantiene al público con este propósito, atento a la película; entonces desde luego que los jóvenes cineastas han aportado estos elementos, pero también en general, en los cineastas de otras generaciones y en los nuevos, hay la conciencia de hacer un cine con una gran calidad técnica, de una gran eficacia narrativa con una gran fotografía y con una banda sonora bien construida, bien pensada; entonces el público empieza a ver que no hay tanta diferencia en estos aspectos, entre el cine mexicano y el cine norteamericano y empieza a encontrar en el cine mexicano lo que el cine norteamericano nunca le podrá dar a los públicos de América Latina que es hablar de sus temas, de sus asuntos, de su realidad social con un sentimiento y con los ojos propios de los mexicanos, de los argentinos, de los peruanos.

**RAR: ¿Es importante tratar la realidad social del público para que este regrese a las salas cinematográficas?**

MV: No, yo creo que si bien es importante que los jóvenes, porque son la mayoría de la población del país, les gusta el cine que se hace en México es porque se ven reflejados en la pantalla sus inquietudes, los problemas a los que se enfrentan; no sería conveniente que toda la temática del cine nacional se redujera a la temática de jóvenes y a la temática de los problemas actuales. Yo creo que tenemos una gran tradición cultural, tenemos una obra literaria, dramática que el cine puede aprovechar, se ha hecho pero hay mucho que hacer en ese sentido. Creo también que el público se va preparando, va desarrollando su gusto, es un público más informado, es un público más exigente y también está dispuesto a ver películas con temáticas, por ejemplo, de la época prehispánica, de las culturas mesoamericanas.

**RAR: ¿Se ve al cine del pasado, de los 70's, 60's, 50's y 40's con añoranza, con nostalgia actualmente?**

MV: No, yo no creo que haya en el espectador mexicano una nostalgia por el cine de los 70's; yo pienso que si algunas películas han permanecido en el gusto del público y algunos espectadores cuando ven las películas en la televisión o las ven proyectadas re-estrenadas en las salas, van porque les gustaron, porque les parecían buenas películas. Buen cine mexicano siempre ha existido desde los 30's hasta la época actual, si bien es el menos, pero siempre ha existido un cine de gran calidad. De manera que el público como parte de su cultura filmica, de su idiosincrasia, está el cine y están estas películas que son como un libro de cabecera a las cuales regresamos ocasionalmente cuando hay oportunidad. Yo no creo que haya una nostalgia por ese cine de los 70's; yo diría que inclusive gran parte del reclamo del espectador en cuanto al cine mexicano se modernizara es para que se buscaran formas narrativas más ágiles, más eficaces y que fueran conforme avanza en general la tecnología de los medios de comunicación. La televisión influye enormemente, ya la velocidad del discurso que puede seguir el espectador cuando tiene acceso al nintendo y a todos sus derivados hasta llegar al play station y lo que venga por salir, es otra manera muy distinta de interaccionarse con las imágenes, con la realidad virtual, individual, social y entonces también el espectador exige un cine más ágil, por ahí no creo haya nostalgia, hay nostalgia por nuestra cultura, hay necesidad de ver nuestros asuntos tratados de una manera fresca, novedosa y diferente.

**RAR: ¿Entonces el vídeo y la televisión realmente son enemigos del cine mexicano?**

MV: No, yo no diría que la televisión ni el vídeo sean enemigos del cine mexicano. No para nada porque también han contribuido mucho a que el cine mexicano evolucione mucho, lo han enriquecido de la misma manera que el cine mexicano o el cine internacional norteamericano; las tecnologías han enriquecido los discursos, los esquemas e inclusive la producción de la televisión y el vídeo, es una influencia recíproca. Ya no se puede diferenciar cine de vídeo y de televisión, finalmente el lenguaje cinematográfico es el lenguaje padre de los lenguajes de la televisión y del vídeo, si bien los esquemas de producción son distintos y los formatos de los programas en relación a las películas son distintas, parten de un mismo lenguaje que es el audiovisual.

**RAR: Volviendo un poco al cine de los 80's o cine de las ficheras, ¿Podemos decir que este tipo de cine haya corrido al espectador de las salas de cine?**

MV: Yo creo que sí lo corrió, porque se repitieron tantas películas de ficheras, de narcotraficantes que se agotó la veta; porque además las películas trataban de un manera muy superficial el asunto de las ficheras, de los narcotraficantes, nunca hubo un tratamiento serio, de respeto hacia el tema, de respeto al espectador, de respeto a sí mismo del guionista y del realizador. Entonces, esto fue lo que alejó al público, porque no veía una realidad verdadera, un interés honesto, una verdad emocional del realizador al ver esto, estaban produciendo una película, maquilando una película no como creación artística, ni siquiera de espectáculo. Entonces el público se cansa de ver lo mismo, llega un momento en que el público reclama otras temáticas y que haya seriedad en la manera de afrontar el asunto.

**RAR: En ese sentido, en relación a la competencia con E.U. ¿Ya se puede competir a la par con las películas de grandes inversiones, grandes producciones, grandes efectos?**

MV: No, hay que hacer una diferencia, México tiene y deberá seguir teniendo un cine muy digno por la forma de tratar el tema, el asunto, de gran calidad narrativa, de gran calidad técnica en cuanto a imagen y sonido. México no es que compita, México puede manifestarse como arte, como industria de una manera importante en estos términos. Dificilmente en México habrá un productor que invierta 150 millones de dólares en una película y otros 150 en publicidad para el mercado mundial, el rango de la producción en México actualmente es en las mejores películas, en las más costosas de 2 a 3 millones de dólares, nada que ver con 150 millones de dólares que pudo haber costado Titanic y otros 150 de la publicidad. México no puede competir en esos términos, ni tampoco pueden competir en efectos especiales porque eso es muy costoso. México puede competir con calidad en la técnica, en fotografía, en sonido, en la eficacia de la narrativa;

en reflejar el sentimiento y la manera de ver nuestra realidad, en eso los norteamericanos no nos pueden competir, ni aún contratando a cineastas latinos en Estados Unidos, porque el modo de producción de Estados Unidos desvirtúa la manera de aproximarse a la realidad de los guionistas en los cineastas, está muy acotada, está muy vigilada para que antes que otra cosa sea negocio, sea espectáculo.

**RAR: Anteriormente se comentaba que para hacer una película en México se necesitaba más que un milagro porque la gente no invertía. ¿A qué se debe esto, a que haya fe en las temáticas de las películas mexicanas?**

MV: Ahora a fines de los noventas y principios del 2000, del S. XXI han surgido en México empresas privadas que están muy interesadas en apoyar cineastas y proyectos mexicanos y está dando muy bueno resultado, ya estamos viendo esto en las pantallas, en nuestros cines y si hay confianza en la calidad de las películas e inclusive, voy a comentar un ejemplo, Sexo, pudor y lágrimas, que tuvo un gran éxito de taquilla en México, ganó más en nuestro territorio nacional que ninguna película norteamericana de las que se exhibieron ese año, es decir, haciendo la comparación; entonces, empieza haber una confianza en los cineastas egresados de las escuelas de cine con nuevas ideas y con un gran rigor para hacer una película de calidad y no necesitamos competir con Estados Unidos porque el cine que se produce no es de grandes efectos, ni de grandes espectáculos, ni de grandes masas y para competir no necesitamos estar entrando a ese terreno.

**RAR: En realidad los nuevos directores, los nuevos hacedores de cine, son los que han revitalizado después de mucho tiempo, digamos de las ficheras a los 90's, ¿Ellos han revitalizado a la industria cinematográfica?**

MV: Sí, los nuevos cineastas y hablando, diciendo nuevos cineastas me refiero no sólo a los de los noventas, voy hablar a los cineastas inclusive de los 70's. Desde 1970 a la fecha ha habido una lucha permanente en los cineastas y al decir cineastas no sólo digo realizadores, sino fotógrafos, editores, sonidistas, guionistas, productores, el estado, la iniciativa privada; han venido empujando y se ha logrado, no que se revitalice la industria, no que se renueve sino que haya un cine digno y un cine de calidad que está captando la atención del espectador nuevamente, para que se revitalice la industria falta de tiempo, porque la industria no es nada más la película sino, laboratorios, cadenas de distribución, de exhibición, ganar los mercados, para eso todavía falta tiempo.

**RAR: ¿Qué es el espectador mexicano, quién es y que es lo que desea del cine mexicano?**

MV: De la misma manera que no podemos hablar de un sólo tipo de cine, no podemos hablar de un mismo espectador ni mundial, ni mexicano; yo creo que lo que está sucediendo es que el espectador se va estratificando en distintos tipos de espectador, no es lo mismo el espectador, un comerciante de la merced y un estudiante universitario; en ambos casos pueden conocer un poco de cine, pero su cultura y su preparación son distintas y necesitan, piden distintos tipos de expresiones artísticas culturales, no. Yo supongo que entre mayor sea el nivel educativo de nuestro pueblo tendrá una actitud crítica ante el cine, también tendrá una mayor preparación. Mucha gente piensa que el gusto es algo que uno ya trae y no es cierto, el gusto cada persona lo desarrolla en función de sus vivencias personales, de la educación, de lo que lee, de como se relaciona con su entorno cultural y en su entorno social, se aprende, se desarrolla el gusto.

**RAR: Anteriormente el cine estaba dentro de la canasta básica y era muy barato, ahora que ya no está, es más caro y algunas personas no pueden solventar el gasto de ir al cine ¿Existe esa falta de accesibilidad de las personas hacia al cine?**

MV: Bueno no es mi terreno el de la estadística, es algo muy especializado como para dar una respuesta muy precisa y cierta. Desde luego, en cuanto se liberan los precios del cine es más costoso asistir a las salas cinematográficas para ver una película. Una familia promedio, padre, madre y dos hijos, creo que me quedo corto, una familia de cuatro personas pues se deberá gastar alrededor de 200 pesos entre los boletos y lo que consumen entre refrescos, palomitas y algún dulce, sin contar el estacionamiento o el pasaje para ir al cine, entonces si se ha encarecido la asistencia al cine, pero curiosamente en las últimas estadísticas que yo leí en una revista especializada de los Estados Unidos sobre la asistencia de los espectadores a las películas norteamericanas, México a pesar de su situación económica tan difícil, es donde se va más al cine, el mercado de México, sólo el mercado de México es más alto que el resto de América Latina para una película norteamericana. Entonces, cómo podemos entender que por un lado, la entrada al cine se ha encarecido y sin embargo, es cuando la gente va más al cine. Es paradójico. Claro que la gente que vive en una situación paupérrima, no puede ir al cine desde hace muchos años, desde hace muchas décadas...

**RAR: ¿Y lo ve por televisión?**

MV: Y lo ve por televisión.

**RAR: Pero aún así la gente llega a desconocer lo que se hace o lo que es el cine mexicano, porque no tiene información sobre él. Hay revistas especializadas que abordan temas de películas norteamericanas, en cambio de películas mexicanas hay poca información. ¿A qué se debe esto?**

MV: Hace un momento comentaba que por lo regular en la industria norteamericana de cine producen una película y si cuesta 40 millones de dólares, le destinan otros 40 millones de dólares a la publicidad. Ese es un costo que ningún productor en México, ni el estado puede pagar. Ellos pueden invertir esas cantidades de dinero porque tienen controlado el mercado mundial, entonces sólo con exhibir una película en Estados Unidos, no sólo recuperan el costo de la película, sino que tienen ganancias y entonces el resto de su exhibición mundial es un gran negocio. Entonces, estamos en un círculo vicioso, si el cine mexicano de calidad se produce y tenemos que estar pidiendo permiso para exhibir nuestras películas en cadenas de cine que le dan preferencia al cine norteamericano y no permanecen las películas suficiente tiempo en cartelera y no tenemos dinero para publicitar, pagar páginas completas diario, de todos los periódicos, en la televisión, en el radio que costaría mucho dinero. Entonces la gente cómo se entera que hay cine mexicano. Dificilmente, sólo la gente que tiene un interés ya específico sobre cine mexicano, dice mira una película mexicana, estuvo nominada para los Arieles y sólo se anuncia jueves, viernes, sábado y domingo; porque no aparece el anuncio lunes y martes; porque falta dinero. Por ejemplo, en Amores perros, es un dato que tampoco quiero darlo como muy preciso, pero alguien me comentó que esa película ha tenido un gran éxito, a parte de los méritos de la propia película de los cuales yo no hablaré en este momento, es porque la distribuidora privada, que es una de la "mayors" de las distribuidoras norteamericanas, toma la película, la compra, dice le voy a invertir un millón de dólares para su publicidad en México. Entonces, hay para pagar planas completas de periódicos, espectaculares en las calles; entonces claro la gente se entera de que hay: mira Amores perros, además de que ganó en la quincena de los realizadores de Cannes y de que se oyen buenos comentarios, hay ruido, pero eso es muy costoso y la gente no se da cuenta que si el cine mexicano no se anuncia de esta manera tan aparatosa, es porque no hay dinero. En la ópera prima del CUEC, Rito terminal, que ganó el premio de la crítica en Guadalajara en el último festival del 2000, estuvo nominada a 14 Arieles, pues mucha gente se pregunta y por qué, porque no la habían visto hasta ahora que se está estrenando comercialmente y tiempo después, eso no está mal, pero cuánto estamos gastando en la publicidad, los recursos que tiene el Estado quizás no vayan más allá de y estoy diciendo que algo es arriesgado, más allá de 500 mil pesos; 500 mil pesos no son nada comparados con 40 millones de dólares, entonces son cosas que el espectador no entiende, ellos quisieran que el cine mexicano se anunciara con bombos y platillos, imposible. Yo creo que hay que exigirle más al espectador mexicano, tenemos la obligación los medios de comunicación, los comunicadores, los cineastas, de invitar, de boca a boca, a los espectadores y decirles, aunque tu no lo veas en el periódico, te interesa el cine mexicano, apoya al cine mexicano, ve a ver cine mexicano, paga tu boleto y asume una actitud crítica ante el cine extranjero y también ante el cine mexicano, pero apóyalo, es una labor que tenemos que hacer todos.

**RAR: De cierta forma, ¿Desconocemos al espectador en sus gustos y en sus preferencias?**

MV: Yo creo que también el espectador desconoce mucho su realidad, son las dos cosas. Yo no creo que necesariamente porque un cineasta o un productor conozca mucho a su espectador, su película va a ser un éxito y un negocio. Es muy relativo. Ahí hay teorías un tanto dudosas que quieren partir de estadísticas, es cierto que en Estados Unidos, un productor antes de que su película este totalmente terminada, antes de que se corte el negativo hace funciones privadas e invita a público diverso: ingenieros, amas de casa, científicos, plomeros, taxistas, burócratas, licenciados y presenta al término de la proyección un cuestionario y les pide su opinión, respecto a distintos aspectos de la película y el espectador dice me gusto o no me gusto. Entonces, el productor dice vamos a hacer una estadística y en función de esta estadística vamos a quitarle, agregarle o a cambiarle, pero entonces estamos hablando de un cine, de un producto que va a un mercado de un gusto estándar y que el resultado va a ser una película estándar, nunca una película de expresión personal, nunca una de arte, jamás. Entonces, yo creo que si es importante y es una obligación conocer a el espectador, pero ya no es el "espectador" en términos generales como un concepto idealista de que sólo existe un tipo de espectador no. Yo puedo diseñar una película para el público universitario, otra para público de comerciantes que no tiene la más mínima cultura en relación a arte y otras manifestaciones culturales. El público se diversifica. En Estados Unidos hay cadenas de exhibición de cine alternativo que se llaman "specialitys" en donde se exhibe cine francés, italiano, de arte y hay un público para ese tipo de cine y es un buen negocio, pero no es el espectador norteamericano estándar que es un catador con el cual nos quieren medir a todos los países, a todas las culturas y eso no es factible.

**RAR: En este momento ¿El cine deja de ser arte para convertirse en un producto de mercado?**

MV: Así es y el cine norteamericano es un producto de mercado en general en un 90%. Yo puede hablar de esta última película La Tormenta perfecta, es un película que tiene grandes efectos, que desde ese punto de vista puede parecer de una excelente calidad, buenos actores, buena fotografía, un guión que sostiene la historia, pero yo no puedo decir que sea cine de arte, ni que el director se esté expresando, ese es un producto pensado por una compañía y por una persona altamente tecnificados para hacer negocio antes que otra cosa.

**RAR: Entonces en el cine de los noventas ya no resultan las fórmulas de antes en la películas; ahora ya son temáticas diferentes para un público diverso, para diferentes edades y es lo que el público ve y lo que le atrae.**

MV: Afortunadamente el cine mexicano se ha salido de los esquemas de producción, sobretodo del cine comercial mexicano que ya estaban hace muchísimo tiempo en decadencia, eran obsoletas, ya no funcionaban, ya no hacían reaccionar al espectador y afortunadamente en los noventas y ahora al inicio del siglo XXI, los cineastas se proponen alternativas de cine muy distintas, hay un gran abanico de temas, de estilos, de manera de ver la realidad y es a lo que yo creo que debe de atender no sólo el cine mexicano sino el cine mundial, a diversificarse, ha tener a un público diversificado, ya no un público que va a buscar un sólo tipo de cine.

**RAR: ¿Cuál sería la diferencia entre el cine popular y el otro tipo de cine?**

MV: Yo no creo que haya un cine popular y un cine sofisticado. Hay muchos estratos, muchos términos de cine y de espectadores. Ya tenemos que superar esta idea bipolar de que sólo hay uno u otro, es bueno o es malo, es una actitud un poco maniaca y reduccionista, ya el fenómeno de la comunicación social y el arte van mucho más allá de eso. Ya hay público para todo, ya hay cine para todo.

**RAR: ¿Qué le hace falta al cine mexicano?**

MV: Al cine mexicano que ahora tiene talento, gente formada a nivel universitario en las distintas ramas del cine, en los distintos aspectos de la industria, tiene que planificar, tiene que hacer un programa a largo plazo de dos o tres décadas para que la industria cinematográfica resurja cuidando de manera integral el aspecto de la producción, la distribución y la exhibición, generar sus propias salas cinematográficas no depender de las salas que están copadas por el cine norteamericano, tener recursos y apoyos del Estado, exenciones fiscales en la producción y en la exhibición, para que con esa ayuda, la falta de capital para la publicidad pueda surgir, no que los exhibidores comprometidos con el cine mexicano puedan capitalizar y destinar dinero para una publicidad, es cerrar el ciclo de producción y eso requiere de una planificación y de una inversión de dinero. Entonces, en ese sentido, necesitamos el surgimiento de una iniciativa privada comprometida con el país, con el Estado, con su cultura, orgullosa de ser mexicana y no sentirse más norteamericana que mexicana.

**RAR: Los espacios nuevos, las funciones que dan acceso al público en general en el zócalo, los nuevos cines ¿Son una nueva forma de atraer al público?**

MV: Sí, estas funciones que organizó el Instituto de Cultura del gobierno del DF en el zócalo, yo creo que han sido muy exitosas, es un esfuerzo encomiable, proyecciones de una alta calidad que creo que es una forma de promover el cine mexicano en el público. Ahí sí en un público popular que no tiene dinero para ir a una sala y gastarse 300 pesos con la familia. Ahí de manera gratuita ve películas ¿Cuál es el beneficio que se obtiene con estas funciones? Reconciliar al público de bajos recursos, pero verdaderamente de bajos recursos, para que vea estas películas pero eso es una labor social, de esta manera no vamos ha lograr que esas gentes, después de ver una película en el zócalo, vayan a gastar 300 pesos a un cine caro porque no los tienen, ese público esperará siempre la función del sábado para ver una película en el zócalo, no va ir a las salas. Entonces no es recuperar a un espectador económicamente activo, es una función social necesarísima del gobierno para cubrir esta área de población que no tiene acceso a los bienes culturales, en ese sentido yo lo veo muy bien, pero eso no es la solución del cine mexicano como industria, la industria es negocio, hay que capitalizar y hay que hacerla posible y tiene que estar viva constantemente, es mucho más complejo el asunto.

**RAR: Resurgen nuevas películas, nuevas temáticas, regresa el público como nunca antes, como no lo hacia en mucho tiempo, retaca las salas de todos los lugares, le gana la competencia al cine norteamericano - aquí en el territorio nacional y algunas películas - aquí, pero hay una pregunta que queda en el aire ¿Hasta cuándo se mantendrá este auge del cine mexicano?**

MV: En México nunca ha habido por principio de cuentas una política cultural definida en cada sexenio, en cada administración, mucho menos una política de producción cinematográfica. Los antiguos productores privados que dominaron y que sostuvieron la industria cinematográfica

mexicana hasta a mediados de los setenta, no planificaron la industria, su industria desde el punto de vista económico y en relación a los mercados internacionales, nunca se imaginaron perder sus mercados con el empuje del cine norteamericano, no estaban preparados en este sentido. Todo lo contrario, los norteamericanos que es una cultura que le gusta planificar, extrapolar y con un rigor absoluto, ir cumpliendo metas hasta obtener lo que quiere, eso no lo ha habido, no lo hubo en la industria del cine mexicano. Entonces, se descapitalizó y no hubo una instancia ni una política de producción, ni la conciencia, ni el dinero para tener una continuidad en la producción, al contrario, esta ha ido decreciendo y hay baches como lo mencionas entre una época en que salen unas cuantas películas de calidad, luego pasan años y surgen otras ¿Qué es lo que falta? Una instancia que planifique, que coordine, que inyecte capital y que sostenga esto a largo plazo, es decir, planificar una industria como tal, que viva no sólo de producir cines, sino de hacer cines para que la gente vaya, de educar al espectador, de invitarlo, de publicitar y es todo una industria, cerrar el círculo de producción.

**RAR: ¿Hasta cuándo, insisto, hasta cuando se mantendrá este boom?**

MV: Ahora hay algo, una nueva alternativa, mencionaba hace un momento que surgen compañías privadas nuevas en México para producir cine, hay interés de las distribuidoras norteamericanas de apoyar producciones en México, porque se han dado cuenta que los cineastas mexicanos tienen talento, tienen capacidad, tienen una forma universitaria y la sensibilidad para tratar asuntos dirigidos a los propios mexicano y latinoamericanos. Entonces, empieza haber una alianza, mientras esa alianza sea productiva para ambas partes, el cine mexicano se mantendrá, pero a parte el cine mexicano, independientemente de estas alianzas con las distribuidoras norteamericanas y las productoras privadas, también se tienen que preocupar el Estado y los cineastas por tener otra alternativa de manera que dependamos sólo de la buena voluntad, de la buena alianza finalmente de la competencia. Hay que mantener un equilibrio, esperemos que ahora que el país parece que cambia, que hubo una elección democrática federal en el estado de Chiapas y que ahora ya los asuntos políticos se dirimen públicamente, que la gente tiene una actitud más crítica y que ya no se va a dejar y que también el público mexicano y los cineastas seamos capaces de exigir esta definición de política cultural, de política de producción cinematográfica y de crecimiento, plan integral del cine en México.

**RAR: ¿Cómo son las perspectivas a futuro?**

MV: Es muy difícil aventurarlo. Tenemos que esperar a que el nuevo gobierno asuma sus funciones y que presente planes de trabajo para bien apuntalar todos los aspectos positivos y criticar y proponer otras alternativas para ver lo que no nos convenga, pero ahorita es muy difícil saberlo.

**RAR: Muchas gracias por esta entrevista**

MV: Gracias a ustedes.