



Universidad Nacional Autónoma de México

Escuela Nacional de Estudios Profesionales Acatlán

Escolaridad, Práctica Profesional y Mercado de Trabajo
para los alumnos y egresados del Centro Universitario de
Estudios Cinematográficos



T E S I S
QUE PRESENTA:
PATRICIA FLORES BLAVIER
PARA OPTAR AL TITULO :
Licenciada en Sociología

10. Cta.

7594026-8

14-00 37050

Octubre 1984



Universidad Nacional
Autónoma de México



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.

AGRADECIMIENTOS

El terminar y presentar esta tesis para mi significa concluir parte de un proyecto de vida planteado ya hace algunos años. En este proceso han intervenido muchas personas, algunas de ellas como Rogelio y Elvira, luchadores incansables de batallas aún inconclusas, les debo este trabajo y muchas cosas más, sin ellos nada de esto sería posible .

A Marie France, le agradezco infinitamente el haber sido compañera de estudio y amiga todo este tiempo.

A Milena Covo y a Jorge Fons les ofrezco mi mas afectuoso reconocimiento por apoyar y creer en un trabajo que en ocasiones se creyó perdido en la angustia del desconcierto.

Armando y el grupo con el que trabajé largo tiempo contribuyeron siempre con sus cuestionamientos y mas aún, con aquellos interminables espacios silenciosos.

Y para Luis , que no alcanzan las palabras.

RECONOCIMIENTOS

Quiero hacer público mi agradecimiento al Centro Universitario de Estudios Cinematográficos y en particular al Maestro José Rovirosa Macías por las facilidades que me dieron para tener acceso al material, así como sus valiosos y constantes comentarios.

A la Lic. Carmen Cano Gordón por su asesoría, el tiempo dedicado a discusiones y su paciencia en la revisión del trabajo, aportando ideas e información por demás necesarias.

A la Maestra Milena Covo por su afán, constancia e interés por este trabajo.

Al Profesor Alejandro Aguilar Zafra, quien participó durante todo el desarrollo del trabajo de manera directa, diseñando la encuesta, su aplicación discutiendo el contenido de todos los capítulos y revisando los diferentes manuscritos preliminares; sin su valiosa ayuda no habría sido posible este trabajo.

A Rosa Chávez y a Marisela Ulloa M. por su diligencia y excelente trabajo en la mecanografía de las distintas versiones. Y a Manolo a quien le agradezco el diseño de los cuadros.

A José Miguel Torre,

cuya ausencia deja vacíos irreparables.

INDICE

Cap. I - Marco teórico de referencia.	p. 1
Cap. II- Cine en México.	p. 28
Cap. III- Introducción al Perfil del Alumno y Egresado del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos.	p. 52
Cap. IV- Interpretación y análisis de los resultados obtenidos en el cuestionario	p. 65
Perfil Demográfico	p. 65
Perfil Académico	p. 67
Perfil Socioeconómico	p. 69
Historia Ocupacional	p. 74
Práctica Profesional	p. 83
Evaluación de la Práctica Profesional	p. 86
Conclusiones	p. 89
Citas bibliográficas	p. 99
Cuadros estadísticos	p. 103
Censo	p. 125
Bibliografía	p. 128

I N T R O D U C C I O N

La Tesis que a continuación se presenta es el intento de conformar una información nunca antes organizada: el Perfil del Estudiante y Egresado del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos y su proceso de incorporación al quehacer del cine.

La importancia social más determinante de esta población es que a través de sus trabajos fílmicos han llegado a un quehacer artístico y búsqueda de creación, recuperación y reafirmación de elementos de cultura de acuerdo a una perspectiva histórica, crítica y analítica.

La investigación se divide en cuatro capítulos:

- I. Marco Teórico.
- II. Cine en México
- III. Introducción al Perfil del Alumno y Egresado del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos.
- IV. Interpretación y análisis de los resultados obtenidos en el Cuestionario
Se distribuyen en:
Perfil Demográfico, Perfil Académico, Perfil Socioeconómico, Historia Ocupacional, Práctica Profesional y Evaluación de la Práctica Profesional.
Finalmente se incluyen las Conclusiones y como Anexo los cuadros estadísticos y un breve censo de la población estudiada.

En esta investigación mi ámbito de trabajo se extiende a la elaboración del marco teórico, el marco histórico de Cine Mexicano, y la interpretación, adecuación y análisis de los datos, no habiendo intervenido en la elaboración del cuestionario y su aplicación.

MARCO TEORICO DE REFERENCIA

El objetivo del presente capítulo es enmarcar la relevancia que posee un estudio de estudiantes y egresados dedicados al cine, y su relación con la sociedad. Entendiendo esta como: "La división social que se establece entre los seres humanos no es funcional, sino que las clases sociales que se estructuran a partir de esas relaciones sociales ("relaciones conforme a las cuales los individuos ocupan posiciones antagónicas de poder y de dominio y subordinación"...) están dialécticamente relacionadas entre sí, forman una unidad, intervienen la una en la definición de la otra y están antagónicamente ligadas en lucha por la hegemonía de la sociedad total... El concepto de sociedad se presenta como una realidad heterógena y estratificada (por las mismas clases sociales) pero al mismo tiempo, y puesto que se conforma por las relaciones entre clases, la sociedad no deja de ser una totalidad integrada a través de la hegemonía política, económica y cultural de uno o varios grupos... Estos grupos son lo suficientemente poderosos como para llevar la dirección de la vida social, no sin encontrar oposición y resistencia de los demás grupos"(1).

La compleja relación de clases se reproduce y manifiesta también en las instancias de la superestructura, ya que si bien por un lado la ideología dominante representa los intereses del grupo o grupos en el poder por otro lado ahí también se dan los conflictos de clase, su relación dialéctica, y las contradicciones que de ello se derivan. Conceptualizar, en este caso la educación debe partir de este señalamiento, donde a través de la división de clases, la escuela como institución del sistema capitalista mantiene una ideología dominante, una jerarquía social a la que ingresan ciertas "capas" sociales, pero quedarnos aquí implicaría que ... "la educación no tiene la menor posibilidad de actuar en la transformación de la sociedad y que simplemente reproduce en el tiempo la estructura de clases dominante" (2)

Para entender este complejo fenómeno hay que extender la dimensión teórica, partiendo por un lado, de la relación dialéctica de las instancias estructurales y superestructurales y de conceptualizaciones que van mas allá del sistema educativo como son ideología, cultura y arte.

Retomar una discusión que se ha venido dando, de si la educación es o no una instancia reproductora de las relaciones sociales y de las condiciones de explotación, es importante considerarlo no porque este trabajo pretenda solucionar un problema teórico tan complejo, sino el objetivo se centra en retomar los aciertos de la corriente reproductorista en cuanto al papel de la educación formal, de la escuela como institución y al mismo tiempo situar la educación en general en el contexto de las contradicciones sociales.

La corriente que concibe a la educación como reproductora explica el fenómeno educativo a partir de la ubicación de la sociedad dividida en clases, y muestra como a través de la educación formal instituida en las escuelas, el sistema capitalista ha fortalecido la ideología dominante y la reproducción de las relaciones sociales de producción. Dentro de esta lógica el concepto de educación se vincula de los A.I.E. donde ... "aquellos que obtienen el certificado escolar mas alto tienden a ser los que provienen a su vez de las posiciones sociales más favorecidas, se produce una relación de la estructura de clases pero en este caso legitimada ante los ojos de toda la sociedad a través de la pan^talla de la meritocracia"(3)

La educación como factor de impulso de desarrollo económico y social y como vínculo para la formación de futura fuerza de trabajo crea condiciones económicas, políticas y sociales de competitividad entre los países desarrollados y más aún los subdesarrollados; tal es el discurso que combaten los autores de la escuela reproductorista, para ellos: ..."lejos de obrar como liberadora, la educación formal de Occidente llegó a muchos países como parte de la dominación imperialista" (4)

Es importante precisar que el acierto mas reconocido a esta corriente se basa en sus análisis de la educación formal, aquella que como parte de una superestructura, del papel del Estado y de la clase dominante, de la concretización de su ideología llevada a la práctica a través de un sistema educativo, otorga el papel fundamental a la escuela, instancia que manifiesta esa ideología a través de orga-

nización y planes de estudio, donde el maestro se presenta únicamente como -
trasmisor de argumentos y conocimientos previamente diseñados.

La escuela se presenta en el sistema capitalista como 1) la posibilidad indi
vidual de ascender en un sistema jerárquico donde se busca incrementar status,
movilidad social ... y 2) como un proyecto colectivo en cuanto a la formación
de fuerza de trabajo calificada que incrementará y permitirá el desarrollo de
un país. En ambos casos no es la clase dominante o el Estado el que se res-
ponsabiliza como trasmisor de ideología, sino la escuela aparece como un en-
te objetivo, trasmisor de conocimientos científicos, de cultura, pero cultura
transformada en ideología. La primera es finalmente un discurso ideológico
para aquella población que no puede ascender la escala social, la segunda se
vuelve a presentar también como discurso ideológico en la medida en que la es
tructura productiva no tiene capacidad para absorber en los niveles óptimos a
la población calificada. ¿Qué es lo que sucede?: El argumento en el sistema
capitalista es que ... "el concepto de mejora individual material y moral com
binado con la movilidad social; debido todo según eso a la instrucción esco--
lar - se generaliza y se convierte en crecimiento y mejoramiento económico na
cional, en naciones que por mediación de los egresos para las escuelas - acre-
cientan su ingreso per cápita, que se "civilizan" y mejoran sus status entre
las naciones en un mundo competitivo e industrializado" (5). Pero pensando
en términos de las diferencias entre economías industrializadas, y hablando -
de incrementos individuales y colectivos en la producción material, se vuelve
menos factible que la escuela contribuya a ello. Si bien, por un lado ... -
"hay muchas pruebas de que la instrucción escolar aumenta los ingresos de -
quienes van a la escuela y su capacidad de funcionar en una sociedad moderna
y compleja. Desde este punto de vista el progreso material son éstos efec--
tos positivos de la escuela en el bienestar material individual" (6). Pero
también por otro lado en la medida en que la escuela como institución esquema
tiza y concretiza los intereses de los grupos en el poder, tiene una función
ideológica, la escuela es una instancia que ideológicamente detenta el proyec-
to democrático de la sociedad capitalista, de que "todos pueden entrar", esa
es la otra parte de la posibilidad de ingresar a la escuela, si bien los alum-
nos pueden no ascender en status, movilidad social, etc., se conserva lo que
podríamos considerar como "la esperanza" de todos esos beneficios que supues-
tamente a través de la escuela capitalista se obtienen. Argumento que no es-
tá directamente relacionado con la preparación de fuerza de trabajo y con el

incremento de la productividad en sí mismo, sino con las condiciones sociales que permiten el incremento o decremento de la productividad.

... "Es una ingenuidad suponer que las escuelas son tan sólo lugares para - crear destrezas vocacionales. No es la única, ni siquiera la principal función de las escuelas. Las escuelas transmiten cultura y valores y pueden canalizar a los niños hacia diversos papeles sociales. Contribuyen a mantener el orden social" (7). ... "En las sociedades capitalistas, la escuela es - un determinante importante en los futuros papeles sociales, aunque la escuela enseñe poco cosa aplicable (8).

Más aún, la permanencia en la escuela o el éxito individual se debe en gran parte a factores ajenos a la capacidad del individuo "El mito de la objetividad de la escuela al medir el desempeño escolar no toma en cuenta multitud de factores ajenos a la escuela que en las condiciones actuales influyen en el pronóstico del éxito escolar: la nutrición y la higiene del hogar, el refuerzo y ayuda de los padres en la labor auxiliar, las esperanzas que los padres ponen en el hijo y en la capacidad familiar de tener a éste estudiando en lugar de ganarse un salario" (9). El éxito o el fracaso del alumno se ve por lo tanto en función de la cuantificación de su instrucción escolar y no de su capacidad potencial. "La sociedad refuerza con la escuela y otras instituciones la imagen de incompetencia e ignorancia que de sí se hacen los que no triunfan en la escuela" (10). Y así la sociedad justifica la distribución desigualitaria de los ingresos y de la sociedad misma y como dice Carnoy reduce la necesidad de utilizar mecanismos represivos de control social ... "la escuela no crea las condiciones en que el alumno o la alumna pueden empezar a liberarse. El grado de liberación permitido por la escuela es antes bien controlado por extranjeros (cultura, historia, estructura social diferentes) directa o indirectamente, y/o por una clase de personas que representa intereses, normas de consumo e identidad cultural muy diferentes al grueso de la población (11). En un sistema capitalista no es posible que cada quien desarrolle al máximo todas sus posibilidades y tampoco "la escolaridad en y por sí misma aumentar el bienestar social" (12).

La escuela se encuentra inserta en un sistema educativo ... "éste representa, dentro de una formación social, un grado relativo de autonomía. Con esto -

queremos decir que, al poseer el sistema una estructura específica, esta estructura traduce de un modo particular las características de la formación en que - el sistema se halla inserto" ... (13).

"En el nivel de los aparatos institucionales ... no hay correspondencia puntual entre los distintos componentes. Las relaciones entre sistema educativo y los ordenes institucionales - como por ejemplo el Estado, la Empresa, la familia, - etc, - no son nunca simples y unidireccionales, sino, por el contrario, altamente complejas" (14). Y que al mismo tiempo poseen cierta autonomía. En esta corriente al cuestionar a la escuela como un factor único y determinante en el progreso y desarrollo de un individuo en particular y una nación en general, - niega el basamento dialéctico de la interrelación de las instancias (económicas, políticas y sociales) y de su autonomía relativa, aunque afirma partes de estos principios; al mismo tiempo que en el proceso se desliga del análisis de las contradicciones.

Esta corriente cuestiona que se considere a la escuela como factor único y determinante en el progreso y desarrollo de un individuo en particular y una nación en general, pero al mismo tiempo este grupo de estudiosos le concede a la escuela una importancia determinante, en la reproducción de las relaciones de - producción, como si fuera una instancia autónoma, como si la educación fuera só lo la escuela, y ésta sólo una institución que forma parte del estado que a su vez forma parte de la superestructura, misma que esta condicionada por la estructura. No es posible, la interrelación de las instancias se da dialéctica y no mecánicamente, ahí es donde esta la posibilidad de utilizar los elementos que se obtienen de la escuela para contribuir a cambio social, no como el único y factor determinante, en ese sentido la escuela no va hacer la revolución. Sin embargo, los reproduccionistas aceptan que la escuela ... "también puede ser la causa de disensión y de pensamiento original, que pueden ser importantes - fuerzas intelectuales para el cambio de la sociedad. No obstante, tales no - son los fines primordiales ni las características funcionales de los sistemas - escolares. Son subproductos [nosotros las denominariamos resultado de las con tradicciones sociales] de la educación escolar que se dan en el intento de cum plir su función principal, que es la de transmitir la estructura social y económica de generación en generación por la selección de sus alumnos, la definición de cultura y reglas y la enseñanza de ciertas destrezas cognitivas" (15).

La escuela como institución por sí misma no busca ni crea las condiciones para que los alumnos se comiencen a generar una conciencia crítica; y es falso que a mayor escolaridad corresponde mayor ingreso, ya que las oportunidades en el sistema capitalista no son las mismas para todos; que la escuela es repartidora de papeles sociales y en menor grado transmisora de conocimiento. También es falso que la escolaridad en y por sí misma no aumenta el bienestar social etc., pero lo que se obtiene de la escuela es más que eso, más que la astucia de la clase dominante para mediatizar y socializar a los individuos, es también la participación de los intelectuales formados dentro y fuera de la escuela formal que se vincula a proyectos históricos de transformación.

Constantemente se ha hecho referencia a la ideología de la clase dominante, social, la cual quiere aparecer como representante "auténtico" de los intereses de toda la sociedad, de ahí que "... si la clase dominante aparece como "representante genuino" de toda la sociedad, es porque sus intereses de clase se imponen hegemónicamente a la sociedad global. Su proyecto de clase pasa a ser empíricamente, el proyecto de la sociedad (...). De este modo, también la cultura (ésto es el conjunto de valores, normas, pautas, conocimientos, etc.) de la clase dominante constituye la cultura de la sociedad (16). Este es el momento en el que se incorpora el concepto de cultura y arte como categorías históricas, y que si bien "pueden" ser utilizados por esa clase dominante e insertarlos en su proyecto ideológico, no son por sí mismos parte de su ideología.

La escuela, como proyecto de la sociedad capitalista, está estructurada en niveles, en los que los alumnos ascienden conforme a condiciones sociales que están fuera de la mera institución, que van desde la clase social a la que pertenecen los alumnos hasta las características particulares de la escuela, ya sea, que corresponden a lineamientos estatales, o de escuelas particulares incluso a las especialidades a las que se avocan las instituciones.

La escuela adolece de todos aquellos criterios de selección impuestos por el sistema y concretizados en ella, pero ¿qué sucede cuando? :

- 1) Los individuos particularmente difieren del proyecto del sistema escolar y se convierten en intelectuales disidentes del sistema de dominación.
- 2) Cuando la escuela sostiene un modelo de institución a partir de su composición como puede ser el edificio, el sistema burocrático - administrativo

vc, el criterio de selección a partir de la evaluación con respecto a la norma, pero que, en contenido difiere del proyecto social establecido por el Estado y la Burguesía, históricamente hablando ¿no sería tal el caso de las escuelas de arte? donde los grados de conocimiento y productividad no tienen una vinculación directa con el sistema productivo o con las necesidades de la estructura burocrática estatal; donde la característica de la producción no tiene una rentabilidad inmediata, de consumo mercantil; donde el aprendizaje no se define por un certificado, por una acreditación académica sino por su participación directa de los alumnos en el producto de su trabajo y que en la práctica profesional se tiene que enfrentar al grupo o grupos dominantes para poder mínimamente exhibir su producto.

Por consiguiente, la acreditación educativa sólo posee valor intrínseco dentro de los límites del mercado académico"(17). Esta acreditación es parte de la función que en la sociedad capitalista se le atribuye a la escuela.

Porque hay otro nivel de acreditación que es por un lado, el de la estructura económica donde se define el mercado de trabajo y por otro lado, la acreditación que responde a la superestructura que se origina no en el papel que desarrolla cierto hombre, sino cierta actividad, su grado de reproducción, si favorece o no a los grupos en el poder y a su predominio ideológico.

En el mercado de trabajo se expresan las características esenciales de la estructura productiva, la acreditación académica no garantiza la inserción a éste mercado; así pues, el fenómeno de la escolaridad se manifiesta mas claramente en su inserción en el mercado de trabajo, es donde se objetiviza en función de los conocimientos y/o del proceso de adaptación y mediatización que ha sufrido el individuo. Pero esto no quiere decir que todos los individuos que obtienen cierta acreditación y se incorporan al mercado de trabajo no difieran del proyecto institucional de la escuela, que no adquieran niveles de concientización, o que por otro lado aquellos que también adquirieron ciertos niveles de escolaridad encuentren trabajo a pesar de que su condición de clase le ha permitido llegar a ciertos niveles escolares altos.

"En el mercado de trabajo las calificaciones educativas desempeñan el crucial papel de determinar las probabilidades de acceso al empleo, de distribuir a la fuerza laboral entre los diferentes sectores y ocupaciones y determinar la retribución diferencial de éstas". (18). Pero más aún, depende de la estructura

socio productiva, y antecedentes socioeconómicos de los estudiantes, porque son estos los que se incorporan al mercado de trabajo y no el mercado de trabajo - que satisface sus necesidades.

El fenómeno de la escolaridad está lejos de mantener una relación mecánica con el mercado de trabajo, con la movilidad social, con la reproducción de las relaciones sociales de producción.

En este momento quisieramos acercarnos a lo que sucede con las escuelas de arte, para ello hay que describir en un primer momento el fenómeno mismo del arte y su relación con la ideología. El arte se expresa como medios de comunicación, los cuales están fundamentalmente controlados por el Estado y la burguesía, mismos que a su vez ejercen el dominio ideológico de una clase sobre otra y donde la ejecución de este dominio se dá a un nivel superestructural - mas que en el económico.

La ideología de la clase dominante se apropia de toda manifestación humana y - la asume como suya, usurpa las mentes de los hombres, pareciese como si para - cada uno de nosotros enviarán un mensaje a través de él nos devoraran poco a poco la conciencia.

Para Gramsci uno de los tres aspectos complementarios de la ideología es - aquella ... "como concepción del mundo difundida entre todas las clases sociales a las que liga de este modo a la clase dirigente, en tanto se adapta a todos los grupos, de ahí sus diferentes grados cualitativos: filosofía, religión, sentido común, folklore;... (.....) ... otro aspecto complementario de la ideología es "como dirección ideológica de la sociedad, se articula en tres niveles esenciales: la ideología propiamente dicha, la estructura ideológica - es decir las organizaciones que crean y difunden la ideología - y el material ideológico, es decir, los instrumentos técnicos de difusión de la ideología - (sistema escolar, medios de comunicación de masas, bibliotecas, etc.) (19).

Se entiende por estructura ideológica "...la organización material destinada a mantener, defender y desarrollar el frente teórico e ideológico. Gramsci agrupa en la estructura ideológica no solamente las organizaciones cuya función es difundir la ideología, sino también todos los medios de comunicación social y todos los instrumentos que permiten influir sobre la opinión pública (20). Esta estructura ideológica difunde la ideología a través de diversos medios de -

comunicación (material ideológico).

La importancia de los medios de comunicación se manifiesta ante la preocupación del Estado y de la clase dominante de controlarlos, desde el aparato legal institucional que legitima este control hasta la inversión de capitales en el proceso de elaboración del material y el espacio de exhibición. La presencia de los monopolios de los medios de comunicación, incidida por los grupos dominantes y el Estado trata de unificar la ideología en pro del sistema que prevalece; antes de continuar con medios de comunicación, hemos de relacionar los elementos planteados hasta el momento.

El proyecto de la sociedad capitalista con respecto a la escuela responde a reproducir en última instancia las relaciones sociales de producción. Esto no quiere decir que todas las escuelas planteen a través del proceso de enseñanza aprendizaje la imposibilidad de fomentar la formación de la conciencia política de los alumnos.

En el caso que nos ocupa, son las escuelas de arte que incorporan dentro del proceso de enseñanza aprendizaje elementos artísticos y culturales no definidos en términos mercantilistas sino de búsqueda de expresión de tanto problemáticas existenciales vinculadas a hechos sociales hasta los mismos hechos y fenómenos sociales. Lo que permite mantener una actitud analítica y crítica con respecto a la ideología capitalista. He aquí pues, la diferencia sustancial entre el arte mercantilista que busca únicamente utilizar un lenguaje plástico para obtener ganancias del capital inicialmente invertido y el arte que si bien puede utilizar la plástica, es un lenguaje que expresa en ocasiones una búsqueda, una experimentación, pero la esencia sería mostrar en lugar de esconder todo aquello que se vincula al hombre.

Ahora, hay manifestaciones creativas, artísticas y culturales que no fueron creadas dentro de la estructura ideológica, responden a la capacidad transformadora y creadora de los hombres, aparentemente esto se contrapondría a lo afirmado anteriormente acerca de la apropiación por parte de la ideología dominante de toda manifestación humana. Pero partiendo del principio dialéctico, la clase dominante no puede apropiarse de las mentes de todos los hombres, de mecanizarlos y automatizarlos, de dominar a todos los hombres. Hay, por ejemplo individuos que a pesar de haber pasado por toda la parte del proceso de so

cialización que representa la escuela difieren del proyecto original del sistema capitalista; intelectuales que se acercan a la "práctica política" - "...práctica que es esa famosa dialéctica entre la espontaneidad y dirección conciente y organizada, en la cual Gramsci veía la garantía de una línea política de masas que fueran mas allá de las formas democráticas del liberalismo" (21). El intelectual surge a través de una toma de conciencia de su papel orgánico, Gramsci comenta que no se puede "... tener una concepción del mundo críticamente coherente sin la conciencia de la historicidad de la fase de desarrollo que representa y del hecho de que se encuentra en contradicción con otras concepciones" (22). En la acepción de intelectual no hay un criterio único para caracterizarlo, pero su definición en cuanto su papel social se basa no en su actividad como intelectual sino en el sistema de relaciones sociales que fundamenta esa o esas actividades, el caso del cine puede ser de los mas claros, no interesa saber la personalidad de un director y su obra, sino problemática en la que socialmente se ve inmerso tal tipo de cine con respecto al resto y las circunstancias sociales que están alrededor de él y del tema que trata. Siguiendo el análisis de M.A.Macciocchi el intelectual es visto desde dos ángulos: "A. en cuanto integrado en la estructura social desde el punto de vista de su producción y del lugar que le permite estar orgánicamente ligado a la estructura; B. en cuanto situado en el proceso histórico desde el punto de vista del lugar que ocupa y del papel que desempeña en la política, en la historia, y en este sentido, puede estar orgánicamente ligado a la clase en ascenso" (23).

En base a la segunda visión nos referimos pues, a esos intelectuales que conceptualmente no se definen dentro de la categoría de intelectuales orgánicos, como "agentes" del grupo dominante; no aseguran el consenso ideológico, lo combaten a partir de su posición en el proceso histórico y de producción y del papel que desempeñan en la política, que tampoco son intelectuales tradicionales, pero que no son considerados como intelectuales orgánicamente ligados a la que Gramsci considera como clase de ascenso.

Su participación se da a diferentes niveles como pueden ser militancia política, conciencia social, su práctica laboral o simplemente actitudes individuales ante hechos concretos. Y que si bien a posteriori se podrá considerar en el sentido gramsciano del término como: "orgánico es el intelectual cuya relación orgánica ... es reconocida, proclamada, teorizada, aceptada políticamente, para defender mejor "La nueva concepción del mundo" de la que es portadora la

clase revolucionaria en ascenso" (24). En este sentido no son intelectuales orgánicos, pero si defienden un proyecto histórico, se manifiestan contra la enajenación y la violencia en este sistema, no claudican aún quedan sus proyectos en proyectos individuales; destrozados, en ocasiones se manifiestan en grupos defendiendo tesis anticolonialistas, anti-imperialistas y antinacionalistas burguesas, lo que buscan finalmente y en ocasiones no concientes, es un cambio social. Este no sería propiamente el intelectual orgánico, pero si parte del proceso para llegar a serlo.

"Gramsci subraya el carácter universal del papel de los intelectuales que consiste en desarrollar, por cuenta de la clase a la cual pertenecen, la unidad y la conciencia de clase, por todo su sutil trabajo de homogeneización, pues la "homogeneidad y la toma de conciencia" no nacen espontáneamente de la posición que esa clase ocupa en el sistema de producción, sino de su acción para promover en la superestructura una visión unitaria" (25). De ahí nacen los intelectuales que se contraponen a la ideología dominante.

Estamos hablando de aquellos intelectuales que han pasado por ese proceso denominado escolarización y que se están incorporando a un proyecto histórico que difiere totalmente de la reproducción racional o irracional de las relaciones de producción, que buscan prolongar su ser intelectual a político. Que no son ellos como individuos, sino a través de su trabajo que se están convirtiendo en gérmenes revolucionarios, en el mas amplio sentido de la palabra.

M.A. Macciochi refuerza lo anterior al afirmar que "la misión de los intelectuales consiste en iniciar una reforma susceptible de crear el terreno para un desarrollo ulterior de la voluntad colectiva nacional popular hacia el cumplimiento de una forma superior y total de civilización moderna" (26).

Los intelectuales no nacen espontáneamente, el origen del intelectual no es único ni lineal, nace desde el cuestionamiento de su origen y posición de clase, tanto dentro como fuera de la estructura educativa, así como también refuerza su papel social a través de la práctica política.

Una fracción de los intelectuales de los que se ha hablado son los artistas, los cuales como responsabilidad social están obligados a denunciar "... la hipocresía, la crueldad, el aprobio de la sociedad de clase fundada en la explotación más racionalizada que sólo puede actuar convalida por la moral, la cul-

tura tradicional y la iglesia" (27), los artistas y todos los intelectuales es -
tán obligados a "... toda lucha por la revolución de las mentalidades, lucha -
que desemboca en una extensión de la conciencia de clase, debería implicar la
liquidación de todos los tabués religiosos, sexuales, pedagógicos, culturales
y morales" (28).

El artista lleva consigo la responsabilidad histórica de ser un revolucionario
un intelectual orgánico y no un amparado del gobierno paternalista atento a -
que patrocinen sus obras de arte.

Dentro del planteamiento del arte y del papel del artista en particular hay -
innumerables e interminables formas y prácticas para abordar el problema, -
aquí sólo se pretende establecer una relación del arte como categoría, para -
ello requerimos comenzar con el fenómeno del que surge el arte: la cultura.

Teóricamente los estudiosos de la cultura difieren profundamente, pero hay un punto en el que al menos los analistas críticos coinciden y es rescatar la historia de los pueblos, su origen, lenguas, tradiciones, manifestaciones artísticas, que fuera de patrones esteticistas, técnicos, formalistas establecidos por la clase dominante, cada pueblo tenga derecho de generar y recuperar su cultura, su propia historia.

La cultura sería una forma organizada de manifestar y expresar una concepción del mundo, lo cual se afirma mediante signos organizados que para su estudio se definen en lenguajes particulares. Cualquier hecho de cultura se puede considerar en "sentido negativo" (el que apoya la ideología dominante) y en "sentido positivo" (como forma de conocimiento científico). O sea, a través del conocimiento científico se puede analizar la codificación y significado de símbolos que conforman el o los fenómenos de la cultura, por medio del conocimiento se puede llegar a la organización de las partes que conforman la cultura y constituirse en una forma de aprehensión del proceso histórico del cual es resultado la cultura. Ahora, si estos símbolos organizados son utilizados como justificación de un sistema de dominación y explotación de una clase sobre otras como en el sistema capitalista, es entonces cuando se utilizan ideológicamente en sentido negativo.

La distinción entre sentido positivo y negativo no quiere decir una separación esquemática ya que en la práctica son conceptos que están tan entrelazados que la diferencia no es manifiesta en un primer análisis.

La cultura como tal se da en el seno de la superestructura, pero es resultado de la lucha de contrarios que se establece en las relaciones de producción y como parte de las fuerzas productivas, donde la cultura mantiene una relación dialéctica entre las diferentes clases que la van conformando.

La composición dialéctica de la cultura se ve claramente cuando por un lado actúa como agente ideológico y cuando, por otro lado, se recupera dentro de un proceso revolucionario de cambio. En el primer caso "... junto con los medios de producción, por la burguesía, los productos culturales se ideologizan, y se convierten en instrumentos de dominación, de reproducción material e ideológica del capitalismo, de enmascaramiento de lo propio cultural de cada pueblo... Los productos de la cultura como todos los del trabajo productivo, pueden ser ideologizados, ofrecidos como exclusivas realizaciones de un grupo de seres superiores distanciados del trabajo manual y destinados al disfrute de los selectos

grupos de la burguesía capaces de entender sus manifestaciones como parte del -
gasto suntuario, improductivo, meras "cosas" ..." (29).

Los conceptos que difícilmente se podrían separar son ideología y cultura burgue-
sas . ¿ Por que?: ambas son resultado de su conciencia de clase ,pero la ideolo-
gía burguesa oprime toda forma de manifestación cultural de las clases dominadas,
imponiendo "su" concepción y aprehensión del mundo físico y material. En el sis-
tema capitalista se instaura la cultura de masas "...el menosprecio por los ge- -
nuinos valores nacionales y por la creación popular no es gratuito. La cultura -
de masas forma la opinión pública , los gustos del consumidor, los valores espi-
rituales que deben servir como punto de orientación, aparte de los problemas so-
ciales candentes, rellena el descanso del hombre y convierte a éste en un consu-
midor pasivo de la cultura... Si, es necesario dominar la posibilidad de pensar,-
de crear, de transformar una sociedad. Estos narcóticos sociales, aparte de la -
estrategia global imperialista, conducen a la inercia, paralizan la capacidad -
crítica y limitan enormemente la acción ..." (30)

En México, a través de los medios de comunicación la ideología burguesa trata de
imponer las normas de vida, el "hombre ideal", solo el Estado a través de un pa-
ternalismo disfrazado , retoma los elementos de las culturas del pueblo y lo ex-
plota con una "moralidad" que solo se explica a partir de la ideología dominan-
te . Se utilizan formas de conocimiento, de lenguaje artísticas , que difieren -
sustancialmente de la realidad cotidiana de los pueblos, el niño campesino re-
quiere elementos históricos que no estén ajenos a su tierra , a la siembra, a su
hambre y paradójicamente los medios de comunicación como la T.V. le muestran que
hay que vivir "al estilo perisur".

La cultura oficial en este país es abismalmente distinta a la cultura autóctona -
de los pueblos , la que prevalece es la cultura de la opresión , la cultura bur-
guesa , la de la desigualdad, la de la explotación justificada por el sistema, -
donde la contradicción se manifiesta mas claramente cuando una clase trata de -
justificar su dominio sobre las otras y paralelamente subsisten formas culturales
a pesar de que la ideología dominante se esfuerza en consumirlas , sustituirlas,-
mediatizarlas , a través de otra visión del mundo que es la ideológicamente -
dominante.

La ideología burguesa concibe a la cultura como un bien suntuario de la clase -
propietaria de los medios de producción, pero la cultura no es solo técnica y -
perfección de cualidades "... es algo que surge de la capacidad del hombre para,

más allá de su almacén de instintos y reacciones biológicas que lo mantienen vivo, excentrar su esencia fuera de su individualidad. Es pues como el idioma, como el arte, como la ciencia y la técnica un patrimonio de todos los seres humanos". (31).

La cultura está cargada de elementos ideológicos, se confunden las tradiciones con los hábitos y costumbres que genera la propia ideología dominante y se manifiestan cotidianamente. "En una sociedad capitalista, y más concretamente en el capitalismo mexicano, la cultura padece la hostilidad propia del régimen de explotación humana y de la propiedad privada sobre los medios de producción por parte de una minoría explotadora que detenta el poder". (32)

Los medios de comunicación masiva se van conformando como el elemento que influye de manera mas inmediata en el ataque a la cultura, se les adjudica la función de "divertimento" pero no son mas que instrumentos de control económico político y social de la burguesía y el Estado.

¿Cual sería entonces la diferencia entre ideología, sentido común y cultura? : La primera es la concepción del mundo de la clase dirigente difundida a todos los grupos, uno de sus grados cualitativos es el sentido común, el cual "... trata esencialmente de los caracteres difusos dispersos de un pensamiento genérico de cierto ambiente popular" (33). Pero además, cada capa social posee su propio sentido común compuesto por creencias religiosas, superstición, etcétera "... su rasgo mas fundamental y característico es el de una concepción (...) disgregada, incoherente, incongruente, conforme a la posición social y cultural de las multitudes". (34)

Ahora, ¿que sucede con la cultura?: esta no es una concepción disgregada como el sentido común, surge, por un lado cuando el hombre se comienza a explicar lo que sucede a su alrededor y le da significado, en función de su grado de comprensión y de sus necesidades. Los tres conceptos no pueden separarse radicalmente, la ideología, como afirma Gramsci es "...una concepción del mundo que se manifiesta implícitamente en el arte, en el derecho, en la actividad económica, en todas las manifestaciones de la vida intelectual y colectiva". (35)

El sentido común es un grado de aplicación de la ideología que justifica socialmente al hombre y la desigualdad entre unos y otros; lo que sucede con la cultura es que requiere para su entendimiento y estudio de una codificación e interpretación y su generalización hace comunes a un grupo o grupos de hombres, de una región, de un país, y si bien hay momentos en los que difícilmente se distingue del sentido común y la ideología en general, su distinción básica es que el estudio de la cultura posibilita al hombre un conocimiento sobre su

proceso histórico.

En este sentido, la creación popular y cultural subsiste; desde el colonialismo hasta nuestros días los países dominantes, las burguesías extranjeras y nacionales controlan los aparatos que inciden en la educación, el quehacer artístico y la preservación y desarrollo de culturas populares, pretenden desaparecerlas, apropiárselas, comercializarlas e implantarlas como inherentes al sistema. Aquí se presenta el fenómeno del enfrentamiento entre cultura e ideología, donde, por un lado se trata de sustituir las creaciones artísticas y culturales por las que corresponden a la ideología dominante, pero por otro lado, la cultura no es un ente muerto, que pueda sustituirse mecánicamente, es un elemento que surge orgánicamente en cada situación y proceso social, tal es el caso cuando se habla de la cultura mexicana es la historia constante de un pueblo en lucha, de rebeldía, en gran parte de la lucha del pueblo mexicano se desprende la defensa de la identidad cultural. Esta es la cultura que se está oprimiendo a través de los medios de comunicación (entre otras instancias).

Y al hablar de cultura popular no nos estamos refiriendo a criterios unificadores lo popular en un país como México está ligado a luchas nacionales y regionales por defender la tierra, por conservar lenguas y costumbres autóctonas por recuperar historias locales, de hombres. Más aún, lo popular no es un bloque homogéneo, es la manifestación de grupos sociales en determinadas coyunturas históricas y sociales. Si se habla de lo popular no es para homogenizar sino para generalizar un concepto que se utiliza constantemente hacia los grupos sociales que no están en el poder.

La cultura no es sólo el pasado histórico, es además la creación cotidiana de que se manifiesta socialmente, al respecto, Gramsci afirma que "... crear una nueva cultura no significa sólo hacer descubrimientos "originales"; significa también y especialmente, difundir verdades ya descubiertas, "socializarlas", por así decirlo convertirlas, por tanto, en base a acciones vitales, en elemento de coordinación y orden intelectual y moral ..." (36)

El rescate cultural consiste, pues, en recuperar la herencia histórica de cada pueblo, sus luchas y cambios sociales y al mismo tiempo valorizar todas aquellas formas de expresión cotidianas que se arraigan dejando paso a la historia y dentro de esta perspectiva las que se van gestando.

En el mismo sentido se puede hablar de creación artística, en México "... los mas trascendentes artistas lo han sido porque - en la palabra de Diego Rivera -

"han vivido, han sentido (y) han trabajado expresando las aspiraciones de las masas productoras", contra la corriente "simiesca y colonial, que tiene como base la imitación de los modelos extanjeros" (37).

La cultura no surge de un grupo de intelectuales, surge del hombre como ser social y no como criatura natural. Se considera a la cultura como una forma de conciencia, recuperar la cultura sería entonces asumir históricamente el derecho inalienable de todos los hombres de consolidar individual y colectivamente su propia historia, lenguaje, tradiciones y manifestaciones creativas libremente. De ser así, sería encontrar, rescatar y también construir la cultura.

La cultura como "... organización, disciplina del propio yo interior, es apropiación de la propia personalidad, es conquista de la conciencia superior, por la cual se llega a comprender el valor histórico de la propia función de la vida, los propios derechos y los propios deberes" (38)

La cultura como un ente aislado, el arte por el arte mismo, es lo que la ideología burguesa ha hecho creer, la conformación de una idea plasmada en un lienzo, en una película, en un libreto, en una danza, en una pieza de teatro, no es un hecho neutral, en la medida en que, por un lado, es expresión de un individuo como ser social, y por otro lado, está destinado a expresarse ante un público que tampoco es neutral y está conformado por el sistema de dominación en el que vive.

¿Que significado tiene el arte dentro del contexto cultural?: "...El arte es el medio indispensable para (la) fusión del individuo con el todo. Refleja su infinita capacidad de asociarse a los demás, de compartir las experiencias y las ideas."(39), fundamentalmente el arte consiste en un proceso de transformación "...para el artista hay que captar y transformar la experiencia en recuerdo, el recuerdo en expresión, la meteria en forma...la tensión y la contradicción dialécticas son inherentes al arte ; este no sólo debe surgir de una experiencia de la realidad , sino debe construirse , adquirir forma a través de la objetividad".(40)

La cultura es el origen, el arte es la materialización, la concretización de una manifestación humana que al transformarse se convierte en creación artística. El arte es la capacidad de transformar y reflejar su realidad en un espacio en el que se registran ambos : el hombre y su vivencia.

En el sistema capitalista, el arte se utiliza fundamentalmente en base a dos ob-

ativos:

1. De producción y consumo suntuarios.
2. Como mercancía, y por lo tanto el artista se convierte en un productor de mercancías.

En estos dos sentidos el arte no se proyecta como una fuerza social, ni la sociedad como promotora de éste. La misma dinámica social, y las instancias que dialécticamente posibilitan las expresiones artísticas de los hombres, conllevan a que existan múltiples tipos de arte, donde cada uno de ellos difiere no solo en términos de forma (en el sentido técnico-estético) sino en función de su origen social, de la clase social de la que surge y de las circunstancias históricas que lo generan.

En el sistema capitalista no se reconoce toda manifestación humana como artística, sino es arte aquel definido en función de los intereses y la ideología dominante. El arte que surge de las clases dominadas queda reducido al reconocimiento de la clase dominante y cuando no se reconoce, entonces no es arte, éste tendrá que esperar a que la historia le de crédito. El arte que surge de las clases dominadas o el concepto de arte popular no se utiliza, en este caso, en el sentido estricto como lo retomaron los románticos, como búsqueda de la unidad, sino para denominar toda aquella muestra artística que no surge del seno de la clase dominante. Cuando se habla de arte popular no se refiere a un solo arte sino a artes que responden a las expresiones de clase y condiciones sociales diferentes.

La clase dominante dictamina lo que es o no arte en función de preceptos técnicos estéticos y estilos previamente establecidos (de ahí que Hadjinicolau defina al estilo como la continuación de una ideología en imágenes); lo que en un momento histórico fué revolucionario en el desarrollo del arte, se retoma posteriormente por la clase dominante y conserva su aportación técnica y estética y se "olvida" todo el contenido social y la coyuntura histórica que permite esa evolución; estos son los cánones que dictaminan lo que es una obra de arte, lo que le da ese carácter elitista. Mismos elementos que son asimilados por el público que consume estas formas artísticas, que conforman la "opinión pública", que poco tiene que ver con opinión y están más cerca de la imposición y el juicio artístico es en la mayor parte de los casos prejuicio, lo que difiere radicalmente de una concepción revolucionaria del arte y de la problemática social actual.

En el mundo capitalista existe una demanda potencial de satisfactores de distracción, el proceso de enajenación no se puede interrumpir, debe ser continuo, no se le puede dar al hombre la posibilidad y el tiempo para pensar, para cues-

tionar"...El mundo capitalista ha descubierto grandes posibilidades de beneficio - produciendo estupefacientes artísticos..., la visión de ensueño se comercializa : - la muchacha pobre se casa con el millonario; el joven humilde supera con la fuer - za bruta todos los obstáculos y vence a todos sus adversarios en un mundo hostil - y complejo. El tema del cuento de hadas es actualizado y lanzado al mercado. Y to - do esto en una época en que los escritores y los artistas luchan contra los clisés y buscan dolorosamente los medios de reproducir una nueva realidad."(41).

A lo que se quiere llegar a plantear que igual que la cultura , el arte es abstraí - do de su condición de clase y utilizado por la ideología dominante, pero hay que tener en cuenta lo señalado al principio " la tensión y la contradicción son inhe - rentes al arte ", la clase dominante tiene la posibilidad de apropiarse de las - creaciones artísticas de las otras clases y aceptarlas y reconocerlas en función - de sus patrones estéticos por la simple razón de que posee el capital y los medios de exhibición y distribución , la tensión y la contradicción se manifiestan cla - ramente cuando alternativamente, al mismo tiempo y en el mismo lugar y en ocasiones a costa de esta misma clase existan creaciones artísticas que se propongan plas - mar en imágenes producciones artísticas que no respondan a los intereses de la cla - se dominante .

En el contexto de la ideología burguesa "...el hombre, el individuo creador es el - centro del universo. Es su actividad (expresión a su vez de su individualidad) lo - que produce el mundo" (42), pero esto mas que una realidad , es la justificación - del individualismo burgués. El arte no se define por su individualidad , sino por - el proceso de transformación que se lleva a cabo al estar involucrado el individuo como ser social, ya sea que el producto de su trabajo esté o no destinado a la con - frontación pública es finalmente resultado de una concepción del mundo, de una i - deología, de una posición de clase.

De la misma manera que el arte no puede separar la forma del contenido , tampoco - hay productos artísticos puramente formales o puramente cualitativos, cuando una - obra de teatro, una pintura, una danza, etcétera, está "impecable" en el sentido - técnico formal, está respondiendo a cánones prestablecidos , pero debe tener al - go que decir . Un producto artístico no puede separar la forma del contenido (no - siendo así para su análisis) la forma se traduce en una estructura y manejo del - lenguaje, ya sea musical, pictórico, cinematográfico, este último, por ejemplo, ba - sa la forma en que siempre hay que tener en cuenta que se está dirigiendo a un es - pectador que no se mueve como la imagen; de ahí lo fundamental de la sincronía - entre movimiento de cámara y de actores, de la importancia de conservar un eje, de - la relación entre imagen y audio, atcétera, todos ellos son cánones prestablecidos

o diseñados para el trabajo artístico, pero por otro lado, se maneja un tema, un contenido, algo que a través de los elementos formales le está llegando al espectador. No se puede separar forma y contenido ya que por ejemplo, el mensaje puede estar bien definido, puede incluso involucrar un contenido profundamente revolucionario, pero si la obra artística no posee una estructura continua, si no utiliza la forma del lenguaje artístico el mensaje no va a llegar al espectador, este va a rechazar un mensaje que no corresponde a su forma de entendimiento, de aprehensión.

El arte como una instancia superestructural guarda cierta autonomía, pero su determinación se da como resultado de la relación de las instancias económica, política y social, de ahí que se explique el surgimiento de estas manifestaciones, el Estado y la clase dominante pretenden invadir todos los espacios de la expresión cultural de los hombres, pero la reproducción ideológica no es mecánica, aunque el proyecto burgués de comunicación es el de abarcar y absorber todos los espacios de expresión artística, no puede llegar a ello porque el hombre como ser social puede estar determinado por la ideología dominante, pero es un ser pensante, que tiene la capacidad de cuestionar, de crear, proceso que logra cuando lo hace conciente y hace conciente su papel social aunque sea sólo en los límites de la comunidad en la que vive.

Dentro de este margen de autonomía se da el arte comprometido, el cual difiere del arte realista, Hadjiniciclau lo describe claramente al afirmar que "...por una parte, toda imagen es realista puesto que corresponde a 'una realidad', la manera en que una clase social o fracción de clase 've' el mundo y así misma. En este caso, la no ción de realismo no quiere decir absolutamente nada, si la noción de realismo tiene sentido, éste no puede ser sino metafórico: los realistas serían en este sentido - las obras que corresponden a las clases de la sociedad que son las clases progresistas en relación a su época". (43).

De ahí que se retome el concepto de arte comprometido, aquel arte que cuestiona la sociedad en que viven los hombres, que se revela contra ella desde temática hasta técnicamente y que es capaz al mismo tiempo de recuperar formas y contenidos de obras artísticas que los preceden, por ejemplo elementos tan sencillos como recuperar la aplicación del color, de cierto lenguaje y códigos musicales, los adelantos técnicos en luz y sonido, las técnicas de montaje y edición, etcétera.

"Numerosos artistas que hoy comparten la convicción de que la realidad moderna nada tiene que ver con los clisés existentes, que es necesario descubrir las nuevas situaciones características de nuestra época y crear un fondo de imágenes nuevas, poderosas, originales, Eisenstein, Maiakoviski, Chaplin, Kafka, Brecht, Joyce, O'Casey, Makarenko, Faulkner, Leger, Picasso son algunos de los investigadores más

eminentes en este dominio... En el acorazado *Potiemkin*, Eisenstein descubrió una realidad opuesta. Cuando los cañones que apuntan hacia el buque rebelde se apartan incopinadamente de su blanco, el espectador se siente sobrecogido por la victoria de los hombres sobre el poder de cosas inanimadas. La libre decisión de los hombres se comunica a los objetos. En esta época de inmenso poder mecánico, una de las grandes funciones del arte consiste en mostrar que existe la libre la libre decisión y que el hombre es capaz de crear situaciones que desea y necesita. También Chaplin, con sus parodias grotescas de la vida cotidiana, sugiere esta victoria... en definitiva, la historia del hombre esclavizado sobre esta misma máquina"(44). El argumento que refuerza el papel y la posición de estos artistas es que en el sistema capitalista, al arte no se le da el valor intrínseco de su fuerza social, de la fuerza de trabajo invertida, etcétera, sino tiene el valor de una mercancía a la que la clase dominante le da acceso."En un mundo alienado en el que solo tienen valor las cosas, el hombre se ha convertido en un objeto mas entre los objetos ...El carácter fetichista de la mercancía del que habló Marx se ha transferido al hombre y ha tomado plena posesión de él".(45)

Las obras artísticas se van conformando en función de los cánones que las preceden donde la complejidad va en aumento de acuerdo al grado de avance de las ramas artísticas, del desarrollo económico y la sofisticación de los instrumentos y materiales que se requieren para su elaboración, de acuerdo a ello se desarrolla todo un lenguaje, el cine es un ejemplo muy claro, donde las formas de lenguaje visual y sonoro han ido condicionando al espectador.

El cine es más que una película con la capacidad de retener en un espacio y tiempo determinado a un individuo. El cine es una manifestación artística y medio de comunicación a la vez; "...mientras cada film es un sistema de significados ..., todos los filmes juntos integran un sistema (el cine), con subsistemas (varios géneros y otras clases de grupos)"(46).

Los historiadores del cine coinciden que el origen es fundamentalmente experimental, científico y en la medida en que se fue perfeccionando, fueron evidentes sus potencialidades tanto creativas como enajenantes. La historia del cine se ha visto influenciada fundamentalmente por el carácter mercantil e ideológico que se le ha dado a ese sistema de significados, y por otro lado, por su capacidad expresiva de hechos sociales y económicos. Este es uno de los objetivos de tratar directamente el cine pero con los conceptos precedentes de arte y cultura, el primero porque el cine es un arte definido en los términos que se ha expresado el concepto y cultural porque es un fenómeno en el que se ve inmerso en el proceso de la representación de imágenes.

El cine en general puede ser analizado desde muchas perspectivas , puede ser por escuelas (como son el neorrealismo italiano, el expresionismo alemán), por géneros (el western, cine negro...), por cine de autor (donde la característica que sobresale es el director y el tratamiento que se hace de la película), o también por el conocido cine de estrellas difundido principalmente en Norteamérica (que es el cine que se destaca por los actores que trabajan en las cintas), en fin, son múltiples las formas de abordar el análisis del cine. En este caso particular, el estudio pretende llegar a tratar dos fenómenos fundamentalmente: 1. La situación del cine mexicano y 2. la participación en este contexto de una escuela de cine donde estudian y han egresado personas que hacen un cine dentro del planteamiento señalado en el marco de referencia : la búsqueda de la expresión artística y de recuperación de elementos culturales.

En el sistema capitalista el éxito de una película, el logro cinematográfico, la promoción y exhibición de la misma están contemplados fundamentalmente en dos niveles :

- Técnico-formal: como la búsqueda de combinaciones cada vez más complejas tanto técnica como estéticamente, ambos elementos están íntimamente relacionados con el avance tecnológico, y
- Comercial: que consiste en recuperar el capital invertido , utilizando además códigos, recetas, argumentos ideologizantes susceptibles de manipulación a través de la pantalla.

De una manera mas simple"...se dice que una película es comercial cuando por su contenido y su forma responde a la receta tradicional del entretenimiento cinematográfico: una historia fácil de comprender, interpretes conocidos, acciones espectaculares, humorismo y buena dosis sentimental. Lo mas importante de estos filmes no es lo que dice, sino lo que deja de decir, ya que con el cine podemos ampliar o reducir los límites de nuestra experiencia humana y adquirir a través de el una imagen real o distorsionada del mundo y de la vida. Estas alternativas dependen de los elementos seleccionados en su presentación para atraer la atención de la audiencia a costa de otros que han sido omitidos" (47). Nos estamos refiriendo, particularmente , al cine que independientemente del origen de su capital (privado, estatal, sindical, independiente) busca mercantilmente recuperar el monto del capital invertido. Estos son los productores que solo les interesa vender su producto.

El término comercial no es único ni lineal, ni hermético, hay películas como se señalará hechas comercialmente y dentro de la estructura industrial , tanto nacionales como extranjeras , que formal y temáticamente plantean posiciones críticas, analíti-

cas , progresistas, incluso concientizadoras política y socialmente y en casos revolucionarias como también hay películas hechas independientemente o en algunos países socialistas que son meros instrumentos ideológicos de dominación.

Cualquier película tiene que recorrer tres etapas: producción, distribución y exhibición. En países como los de América Latina, el proceso de producción, distribución y exhibición depende de su asociación con los grupos de poder y los monopolios, incluso la elección de los temas que contendrán las películas están supeditados a la aceptación de las instituciones u organos que otorguen créditos, más que en el área de producción las grandes empresas se han preocupado por controlar las distribuidoras, como una forma de controlar el producto y con más posibilidades de recuperar los capitales invertidos.

Para dar una idea de lo que representa el proceso de elaboración de una película los costos pueden dar una idea general "... datos ofrecidos por los grandes monopolios norteamericanos del cine como la Metro, la Fox, La United Artist, estiman que en los Estados Unidos el costo promedio de una película es de unos 16 y medio millones de dolares" (48). Tales costos demuestran que para que una película represente ganancias debe expandirse hacia el mercado exterior, pero por encima de los costos de recuperación esto responde a una política de dominio imperialista norteamericano. Por ejemplo, la película del "Extraterrestre" tuvo una ganancia en taquilla en E.U. y Canada de 22,567 millones de dólares, ocupando el lugar número 21 en 1983 con forme a los beneficios (*). En México, esta película ocupó el primer lugar en este mismo año con una ganancia en taquilla de 279,700 millones de pesos, en este año la película mexicana que obtuvo mayores ganancias fué la del "Bolero de Raquel" (producida hace 28 años) con una ganancia en taquilla de 44,400 millones, ocupando el quinto lugar y distribuida por una empresa norteamericana: La Columbia.(**) La política norteamericana desde finales de la Primera Guerra Mundial con respecto a Europa, Japón y otros países subdesarrollados consistió precisamente en abarcar todos los mercados posibles tanto en el área de producción como de distribución. Lo que implicó para algunos países poder acelerar su cine nacional, creando un lenguaje cinematográfico propio;el hecho que Estados Unidos se expandiera hacia Europa

(*) Revista anual "VARIETY", 78th. Show Business annual, Ringling Bros. Inc. 1984

(**) Revista "CAMARA NACIONAL DE LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA", N. 28, Mex. junio 1983.

después de la Segunda Guerra principalmente permitió que estos países fortalecieran su mercados nacional y extranjero, tal es el caso de México y Argentina; y por otro lado - esto también propició la asfixia de las industrias cinematográficas de otros países, como fue el caso de algunos de Europa. En ambos casos Estados Unidos terminó imponiendo sus criterios en el área de cine comercial, situación que a pesar de que cada país ha- ble de un desarrollo se impuso que la realización de películas se "americanizaran" en - forma y contenido.

En la actualidad ante la presencia de Estados Unidos en este ámbito no extraña que - "... los grandes nombres del cine europeo puedan asociarse a las grandes compañías yan- quis. Visconti, Fellini, Scola, Losey, Bergman y otros distribuidos por la Warner, - United Artistis, Columbia, C.I.C. ... tampoco debe olvidarse que muchas veces las gran des compañías norteamericanas controlan los derechos exclusivos de ciertos artistas de fama internacional. Lo que significa, para poner un ejemplo concreto, que para ver - una película de Cantinflas los mexicanos tienen que negociar con la Columbia" (49). - Una de las características del cine comercial latinoamericano es su dependencia ideoló- gica y artística de los modelos norteamericanos y europeos (Se excluye Brasil de toda - generalización).

En este medio los países subdesarrollados están sometidos a expresar cada vez menos su realidad y cultura. He aquí pues, la importancia de distinguir entre el cine como base para las posibilidades creadoras de una nación y el cine como una capacidad potencial - para convertirse en un medio de enajenación pública.

El cine posee un lenguaje que el espectador va traduciendo en la medida en la que se - acerca a su vivencia cotidiana, o en la medida en la que se familiariza con ese lengua- je incorporándolo como parte de su cultura.

"La imagen cinematográfica, así como los enunciados visuales fijos, no es un espejo de la realidad, no es su análogo. Hay códigos perceptivos, códigos de reconocimiento y - códigos icónicos por no mencionar sino algunos que se absorben con la educación social y que constituyen los instrumentos con los cuales se da una de las razones de nuestra - insistencia en la necesidad de un buen cine nacional, ... porque cada sociedad tiene - sus propios códigos que pueden llegar a diferir en mucho de los de otras sociedades. - Si todo el cine que se ve es extranjero, se pierde, aunque sea insensiblemente, autono- mía cultural" (50).

El lenguaje cinematográfico es una forma de comunicación compuesto fundamentalmente por tres planos: "el representativo (lo que se dice), el expresivo (como se dice) y el apelativo (para que se dice) este también es utilizado y, aunque no indica nada, busca provocar una reacción en el espectador que, contradictoriamente, puede ser pasividad y enajenación en algunos casos y, en otros el despertar de la conciencia" (51).

El lenguaje tradicionalmente utilizado en el cine comercial, particularmente el cine comercial norteamericano, que viene a México ha condicionado al público consumidor a una forma de contar una historia, a como se estructura la trama, a la presencia constante de un héroe o heroína que invariablemente justifica la existencia de las instituciones, el orden, la religión, el sistema social a pesar de que "luché contra la "injusticia y la maldad", lenguajes reforzados por los programas de televisión; la historia siempre es la misma.

Este es uno de los obstáculos a superar por un cine propiamente nacional, en este caso el papel de los cineastas como intelectuales es utilizar el cine como un instrumento de rescate cultural y de creación artística que beneficie a las clases dominadas abriendo perspectivas de información y cuestionamiento, de sensibilidad y conciencia ante la problemática social en lugar de unificar a la población bajo patrones de "estilo de vida americana" y como en el caso de México se justifican los vicios y la corrupción del sistema capitalista; que en lugar de "humanizar" y justificar al "mil usos" se cuestiona al sistema que provoca el hambre y la miseria.

Pero este es un tipo de cine, hay mucho mas alternativas en la actualidad "... hemos llegado a un cine realizado por opción al margen del Sistema, a un cine que procura concibirse desde las necesidades de crecimiento y liberación popular, para volver al pueblo por medio del uso de sus organizaciones mas representativas" (52).

En México, este tipo de cine se ha llevado a cabo no sólo al margen, sino además dentro del mismo sistema, en ocasiones a pesar del mismo.

Esta ha sido una profunda revolución, particularmente en América Latina, es un cine que carece de espacios de exhibición comercial, donde en ocasiones falta desarrollar el lenguaje cinematográfico y en otras hay una fusión expresión artística, forma y contenido. Paralelamente, numerosos artistas se levantan contra el cine enajenante, en busca de nuevas alternativas de cine y de vida, buen ejemplo de ello han dado algunos trabajos independientes e industriales norteamericanos, brasileños, colombianos, cubanos, argentinos y mexicanos entre muchos otros.

El punto de partida, así como se dijo con el arte, no son los elementos técnicos, el formato en que se realice la película, las categorías de corto o largometraje, blanco y negro o color. Si bien son elementos que deben tomarse en cuenta ya que no hay que abandonar la preocupación por desarrollar lenguajes expresivos, esos no son el punto de partida. "Los valores del nuevo cine surgirán con la validéz de sus ideas, de la originalidad de su lenguaje y sobre todo, de la utilización cultural y política que del mismo se haga, sea realizado en 8, 16 o 35 mm., dure cinco minutos o dos horas" (53)

"No hay en América Latina espacio ni para la espectación ni para la inocencia. Una y otra son formas de complicidad con el imperialismo. Toda actividad intelectual que no sirve a la lucha de liberación nacional es fácilmente digerida por el opresor y absorbida por el gran pozo séptico que es la cultura del sistema. Nuestro compromiso como hombres de cine y como individuos de un país dependiente no es ni con la cultura universal, ni con el arte ni con el hombre abstracto, es ante todo con la liberación de nuestra patria..." (54)

El ejemplo mas claro de este cine es el que han hecho los grupos de cineastas independientes norteamericanos, la guerrilla colombiana, peruana, hondureña, salvadoreña, guatemalteca donde carecen del lenguaje cinematográfico "hollywoodense", su lenguaje esta basado en el mensaje que se quiere transmitir, donde en la medida en la que se carece de equipo profesional especializado se tiene que recurrir a la creación de la forma, a la creación del lenguaje, planteamiento valido fundamentalmente en el proceso inicial de realización cinematográfica.

Paradójicamente este es parte del cine que se están planteando los grupos que se oponen a la utilización ideológica mercantil del cine en el sistema capitalista, pero no es el cine que se ve en las salas de exhibición, en la televisión, lo que se ve en estos medios es la representación ideológica de los intereses de la clase dominante. *En este sentido hay que tener cuidado con decir que todos los materiales fílmicos que se ven a través de los medios de comunicación son de este tipo, la premisa de las contradicciones sociales de la que se partió en un principio, siempre está presente. Es esa instancia del arte y de los medios de comunicación que como resultado de la interrelación dialéctica de las instancias dá la posibilidad de que como en el caso de la educación, se presenten películas (que en bastante menor proporción) están mas cerca de cuestionar el sistema social que de su reproducción en el sentido de enajenación.*

Es en este caso fundamental, entender que el cine es una de tantas instancias que se pueden utilizar para crear conciencia, no es la única, ni el cine va a hacer la Revolución, ni la cámara es una ametralladora" ... la cámara puede usarse como una forma de acompañar un proceso; pero sin la ilusión idealista de que con esa cámara vamos a transformar la realidad, y sobre todo esa realidad objetiva, externa a nosotros. Otra cosa pudiera decirse del cambio de una realidad interna, de una realidad subjetiva... Es decir, el cine como transformación interior, que después obviamente se reproduce también en el exterior ... " (55).

El mismo autor, Fernando Birri, uno de los cineastas mas perseguidos en Argentina, afirma acerca de la utilización del lenguaje del que se ha dado a llamar nuevo cine latinoamericano, el cual está obligado a crear nuevas formas de lenguaje, pero al mismo tiempo hay que apropiarse del lenguaje del "*Cine de evasión*", en sus palabras: "*tenemos que apropiarnos de todos los lenguajes posibles para expresar nuestra verdad revolucionaria*" (56).

En resumen: "Los cineastas tienen el deber de, con su agudo talento puesto al servicio de la revolución latinoamericana, extraer de nuestra realidad agresiva y plena, lo sugerente, lo inquietante, lo provocador de imágenes poéticas ... Nuestro nuevo arte, estremecido y actuante, comprometido y urgente será imaginativo y poético en la medida en que se grabe nuestra vida con ardor y furia, con sueños y esperanza, con visión optimista de lo venidero " (57)

Nos hemos referido a varios tipos de cine, a varios niveles de acercamiento a la cultura, a la problemática económica, política y social, y todos y cada uno de ellos cobran importancia frente al contexto histórico en el que se encuentran, el cine mexicano por ejemplo coyunturalmente en las décadas 30 y 40 fue profundamente progresista y sin embargo en la década de los 70 el cine de aquella época es una justificación política de lo que "un día fue", y se quiere hacer un cine como el de entonces, cuando las circunstancias históricas difieren. Pero refiramonos al cine mexicano un poco antes:

CAPITULO II

CINE EN MEXICO

¿Se puede hablar de cine mexicano?: Sí; desde sus orígenes, a partir de 1890, el cine mexicano desarrolla un lenguaje propio; desde la época del porfiriato hay un elemento que distingue a este cine del resto del mundo: mientras que las películas extranjeras mostraban sucesos relevantes sin apegarse a una cronología y ubicación geográfica, el cine que se hacía en México era especialmente riguroso para filmar acontecimientos, buscando apearse a la realidad, preocupándose por un montaje cronológico y geográfico, planteamiento que se fortalece en el período revolucionario.

La evolución y desarrollo del cine siempre ha estado determinado por las instancias que lo rodean. El origen del cine en México se puede ubicar en 1896 con la primera sala de exhibición donde se dan a conocer así, las tres principales figuras de la cinematografía: Lumiere, Edison y Mellies. En esta época se comienza a hacer cine documental. En 1910 se inicia el período de los filmes de argumento con "El grito de Dolores". Durante 1922, mientras en México se producen 10 películas al año, el cine norteamericano produce de 500 a 700; en esta época los norteamericanos van desplazando su poderío hacia Europa y asfixiando al naciente cine mexicano, en una competencia insostenible... "Las películas de Hollywood cambian el gusto del público "a fortiori", gracias, por una parte, a su evidente alto nivel técnico y "comercial" y, por otra, a la situación ventajosa que su sistema de distribución le proporciona. En la década de los veinte, la situación del cine mexicano es precaria y los films se producen esporádicamente. El cine sonoro, que irrumpirá en México en los comienzos de 1928 planteará nuevos problemas y nuevas perspectivas" (58).

Es hasta 1929 que la producción de cine sonoro se generaliza en E.U., las ventajas para los países como México, es que el público no aceptaría diálogos en otros idiomas, que difícilmente podrían ir subtitulados ya que sólo una parte mínima de población vería las películas en razón del alto grado de analfabetismo, pero E.U. al mismo tiempo comienza a producir películas haciendo replicas exactas sólo que habladas en otros idiomas, "Ante tal competencia, los comienzos del cine sonoro mexicano son muy difíciles y la falta de un equipo técnico adecuado contribuye a que la primera película nacional sonora, "Mas fuerte que el deber", resulte un casi completo fracaso. Es la única que se produce en 1930. En 1931 se hace otra, "Santa", ya con mayor éxito y, en 1932 se realizan 6" (59).

El resultado es que para saldar el problema de duplicar las películas, los productores norteamericanos prefieren invertir directamente en México. Para 1933 se producen 21 películas y para 1937 se hacen ya 38 películas.

En 1937 es cuando se considera el gran salto del cine mexicano "El cine mexicano se transforma de artesanía en industria, una industria que llegará a contar entre las más importantes del país. Ello lo hace en gran medida, el éxito de un film, "Alla en el rancho grande", que marca la culminación de un género que ha podido desarrollarse gracias al sonido: la comedia folklórica"(60). De ahí que el mercado natural de este tipo de cine mexicano sea el público de habla hispana.

En la década de los treinta surgen importantes directores en el cine mexicano: Boytler, Jose Bohr, Fernando de Fuentes, Miguel Zacarias, Juan Bustillo Oro, Juan Orol, Alejandro Galindo (ya para 1938) Emilio Fernández (como actor), Chano Urueta (director que ha filmado más películas en la historia del cine sonoro mexicano); es en esta época (1931) que Eisenstein pasa algunos años en México filmando un proyecto que nunca se pudo montar; como actores se comienza a ver las Figuras de Arturo de Cordova, Cantinflas, Pedro Armendariz, los hermanos Soler, Joaquín Pardave, Sara García y muchos más. Época en la que se filman películas como "Redes", producida por la SEP y dirigida por Fred Zinnermann.

En "Redes se dan por primera vez los elementos considerados como ideales, necesarios para el buen cine nacional; por una parte, un contenido social combativo que reivindicaba lo popular sobre la base de cierto culto plástico a lo indígena y a lo primitivo; por la otra una visión casi hierática de la realidad, por la que parece sugerirse el imperio eterno de la naturaleza. En todo ello es evidente un parentesco con los temas y formas de las corrientes más avanzadas de aquel tiempo en la plástica, la música y demás artes mexicanas;"(61)

Es hasta 1942 que se produce la primera película mexicana a colores dirigida por Fernando de Fuentes, titulada "Así se quiere en Jalisco".

Para no hablar de la "Época de Oro" tan gustada por los discursos oficialistas y justificar la necesidad de "renovar el cine nacional" como el de "aquellos tiempos" hemos de decir que tanto la presidencia de Lázaro Cárdenas, como la Guerra Civil española, como la primera y segunda guerra mundial, entre muchos otros factores permiten el desarrollo del cine nacional y su expansión hacia el mercado exterior (básicamente latinoamérica, E.U. y España). El cine se transforma en una de las industrias más importantes del país y una fuente considerable generadora de fuentes de trabajo. En este sentido la cercanía

con E.U. promueve la utilización de la tecnología mas actualizada obteniendo un nivel técnico competitivo con el resto del mundo.

"A partir de 1945 empiezan a plantearse serios problemas. Se forma, el 3 de marzo del mismo año, el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica de la República Mexicana. Ese sindicato se subdivide en varias ramas: la de los actores, la de directores, la de autores y adaptadores, la de técnicos y manuales, la de filarmónicos, etc... en lo que se refiere a la sección de directores ... De 1938 a 1944 debutaron en el cine nacional sesenta y nueve directores. Es indudable que entre ellos había muchos advenedizos, improvisados, impuestos por el capricho de la estrella, el productor, etc. La Sección de directores, con el pretexto de impedir tales abusos, pone una serie de obstáculos casi infranqueables a quienes desean obtener ingreso en su seno. Así de 1945 a 1954, sólo debutan catorce nuevos directores. Es evidente que, de tal manera se elimina la posibilidad de que los improvisados tengan acceso a la dirección; pero, al mismo tiempo, se impide una renovación de valores... la mayoría de los directores, miembros de una mafia que irá reduciendo el número de sus integrantes a unos treinta o cuarenta, hacen un cine rutinario y mediocre, en el que no es dado encontrar ya ni siquiera las virtudes de la buena artesanía. En 1945 se producen 81 películas. Pero el año siguiente se hacen 71 y, en 1947, 58. En estos dos años el cine mexicano afronta una crisis que debiera ya advertirle el peligro. Pero una clara recuperación en los años siguientes (81 películas producidas en 1948, 108 en 1949, 122 en 1950 y 101 en 1951), recuperación producida por procedimientos viciosos en orden al financiamiento de los films, impide que se tomen en consideración los riesgos de tal estado de cosas" (62).

Pero la política en cuanto a los directores es fundamentalmente no el origen sino la causa de un problema mucho mas profundo donde hay 3 factores, en este caso determinantes en la historia del cine mexicano, donde las categorías de estado, y monopolio se hacen manifiestas:

- La participación del Estado que a través del Banco Cinematográfico otorga créditos para producción a aquellas películas que considera redituables mas en términos mercantiles que artísticos; al mismo tiempo la participación en cuanto a mediatizar los conflictos existentes entre el monopolio de distribución y exhibición controlado por el norteamericano Williams Jenkins y sus socios mexicanos: Manuel Espinosa Iglesias y Gabriel Alarcón.

- El fortalecimiento del monopolio Jenkins, que controla la distribución y exhibición imponiendo topes, porciento de ganancia para productos y lugares y fechas de exhibir, de esta manera controla la producción en la medida en que las políticas de exhibición dictan que películas deben producir.
- Fin de la segunda guerra. Las condiciones de los países europeos no habían permitido el desarrollo del cine de estas naciones, situación que es aprovechada por Estados Unidos para no sólo ampliar su mercado sino además como un mecanismo de penetración ideológica y de justificación de su presencia al final de la guerra. Cuando termina la segunda guerra las condiciones económicas, políticas y sociales promueven un surgimiento cinematográfico con recursos escasos pero con una fuerza temática y social de acuerdo con el sentimiento de la población europea. Tal es el caso de Italia, Francia e incluso de Alemania. Todo esto propicia que Estados Unidos regrese más fuerte que nunca a sus mercados "naturales": Latinoamérica. Y un elemento a tomar en cuenta es que los norteamericanos producen superproducciones y en color.

En México para la década de los cincuenta se siguen cultivando los géneros tradicionales, en particular la comedia folklórica. Pero poco a poco se va metiendo el melodrama cabaretero. "Santa y sus diferentes reencarnaciones (cabaretera, callejera, flor de fango, aventurera, arrabalera, etc.) acabará triunfando sobre la madrecita del período 1931-1938, la reina de la opereta (1939-1944) y la devoradora (1945-1951). Sara García, Sofía Álvarez, y María Félix pese a todo su prestigio, cederán en este período el paso a Ninón Sevilla y Meche Barba" (63).

De este período los directores que dan una esperanza al cine verdaderamente nacional son: el Indio Fernández, Julio Bracho, Fernando de Fuentes y Alejandro Galindo.

A partir de 1950 la producción anual de películas está oscilante pero ante un descenso manifiesto: de 98 películas producidas en 1952 se llega a 61 en 1960.

En la década de los cincuenta es fundamental considerar el fenómeno televisivo que se presenta como una instancia competitiva para el cine, que no se había dado en cuanto al radio porque carece de la producción de imágenes: "el surgimiento de la televisión, viene a provocar conmociones intensas en la estructura de la producción internacional. La televisión empieza... a desplazar al cine como espectáculo de masas, reduciendo el número de espectadores en las salas cinematográficas" (64).

La situación del cine que se experimentó en la década de los cincuenta influyó en la proliferación de estudios cinematográficos y su funcionamiento eficaz como los CLASA, -

Los Cuauhtémoc, Los Tepeyac, Los San Angel, Los Churubusco Azteca y Los América, posteriormente sólo quedarón los 3 últimos: Los San Angel en manos de Azcárraga, Los Churubusco los adquirió el Estado en 1958 y Los América controlado por el monopolio de exhibición.

Al respecto estos últimos "... con el propósito inicial de elaborar películas para televisión y corto metraje, nacieron en Octubre de 1956 los Estudios América. Pronto sin embargo, aprovechando el costo de producción más bajo que los Estudios América representaban en comparación con los Estudios Churubusco (por motivos de la contratación sindical), la producción se encaminó a la realización de películas de episodios, que en realidad son largo metraje disfrazado"(65).

La diferencia en este caso entre los Estudios Churubusco y América es que en los primeros se producen largometrajes en base a un decreto presidencial de 1945, donde se autoriza la exclusividad del largometraje a los trabajadores del S.T.P.C.R.M. y los Estudios América son los que producen cortometraje y comerciales y controlan a todos los trabajadores de distribuidoras y exhibidoras. En el primer caso Estudios Churubusco contrata por películas a trabajadores del S.T.P.C. de acuerdo al tiempo que durará la producción, lo que origina un costo más alto ya que el trabajador permanece sin ingresos el tiempo en el que no hay película.

En los Estudios América se pagan salarios fijos anuales independientemente del número de películas que se realicen. Es interesante hacer notar que en la medida en la que estos estudios no podían producir largometrajes, producían cortometraje pero como capítulo tal es el caso de las multiserias de "Chucho el Roto" que eran como las series de tele-novelas.

En el ámbito de la industria cinematográfica se dan dos fenómenos que determinan la decadencia en esta época .

1.- La escisión del Sindicato en STIC y STPC, el primero nace en 1939 controlando las distribuidoras nacionales y extranjeras, así como la producción exclusiva de los Estudios América. El Segundo (STPC) se constituye en 1945, desde su origen controla toda la producción industrial de películas hasta que se fraccionan partes -

(*) En la industria cinematográfica existen dos tipos de producciones; películas de largometraje, mediometraje y las de cortometraje; esta clasificación va de acuerdo a la duración de la cinta.

dando así origen a la división entre trabajadores de Estudios Churubusco y Los América.

2.- El fortalecimiento cada vez mayor del monopolio de exhibición.

Detengámonos un poco en el segundo fenómeno: la distribución y exhibición: Desde la presidencia del General Avila Camacho el control de la distribución y exhibición lo constituía una fusión del Estado con una empresa conocida con el nombre de Inversiones de Puebla, S.A. (propiedad de Williams Jenkins, Manuel Espinosa Iglesias y Gabriel Alarcón). Hay paralelamente un numeroso grupo de productores y exhibidores independientes que apelaban por un lado al libre comercio y a la participación organizativa y neutral de parte del Estado, creían en la legitimidad y validez de las leyes.

En estas condiciones nace la Compañía Operadora de Teatro, donde participa el Estado, el monopolio y asociados son los accionistas mayoritarios. Si Jenkins para 1946 controlaba todos los cines de los Estados de Puebla y Veracruz para 1951 controla a través de C.O.T. 14 estados con ingerencia en el resto.

Con Manuel Avila Camacho (1940-1946) se da el campo propicio para que Jenkins avanzara en el monopolio...su asociación por años con el señor Romulo O'farril en otros negocios en sociedad con Jenkins, creando la mas potente estación de televisión en México, que después se extendería en sociedad con Emilio Azcárraga, profugo del cine y refugiado en la televisión" (66) ya que Azcárraga forma con anterioridad el circuito "Cadena de Oro" pero con la competencia con Operadora de Teatros, empieza a sufrir pérdidas; C.O.T. amenaza a las distribuidoras norteamericanas como la 20th. Century Fox, Paramount, Universal, etc. para que no distribuyeran a Azcárraga y se les ofreció un 5% mas del porcentaje ordinario. "Cadena de Oro" termina siendo vendida a Gabriel Alarcón.

Con Miguel Alemán (1946-1952) el monopolio se fortalece y el entonces grupo de productores independientes conocido como la Asociación Nacional de Productores, que hasta el momento había luchado férreamente contra el monopolio, es controlada por este mismo.

Desde 1945 el monopolio se niega a distribuir y financiar la producción de películas de carácter educativo cultural e histórico ya que argumenta. que no son escuelas o universidades, planteamiento que da idea de la concepción que se tiene de hacer cine: temas que atraigan y producciones rápidas y baratas. En esta época no sólo los productores independientes, sino la misma prensa denunciaba la situación que se comienza a manifestar. Miguel Contreras Torres director de cine desde la época muda, mas conocido como hombre honesto y luchador que por la calidad de sus películas, publica un libro nunca -

reeditado, donde se plantea la situación del cine de la época; de ahí se extrae un artículo publicado en la Revista "Todo" en el año de 1950, que dice lo siguiente:

"... No es menester ahondar mucho para llegar al fondo del problema; basta con asomar - la nariz un poco para percibir la descomposición que existe en nuestra industria fílmica. Es tal la fetidez, que francamente acusa a una descomposición que pronto será general si no intervienen quienes por ley corresponde intervenir: ... la existencia del monopolio - de la exhibición cinematográfica encabezado por los señores Guillermo Jenkins, G. Alarcón, M. Espinosa I., y Luis R. Montes, quienes constituidos como dictadores y violando - abiertamente nuestra Constitución que prohíbe todo género de "trust" imponen sus leoní-- nas condiciones a los productores que se ven impelidos a filmar películas de bajísimo - costo y peor factura, porque los bajísimos porcentajes "otorgados" a los productores del monopolio de exhibición hacen nugatorio todo esfuerzo para invertir las fuertes sumas - que demanda la producción de películas de gran espectáculo que sean realmente exponente de la capacidad de nuestros argumentistas y del temperamento y posibilidades de nuestros artistas, cualidades ambas que están en consonancia con el grado de adelanto alcanzado - por México en todos los ordenes. Es este anticonstitucional monopolio de exhibición el que procediendo con un criterio estrictamente mercantilista tasa uniformemente todas las películas que los productores tienen para entregarle sólo a ellos, a los de monopolio, - para su exhibición en los salones cinematográficos; ni la categoría de los artistas que integran el reparto ni la calidad del argumento, ni el costo de producción son, a pesar de su elocuencia, argumento para convencer a estos señores de que por elemental equidad y hasta como estímulo para los productores, no debe darse el mismo porcentaje a quienes producen películas que realmente honran a nuestra industria fílmica que a quienes sola-- mente guiados por el afán de lucro producen "churros" en serie sin importarles un comino el argumento, los artistas, la escenografía, etc, etc. porque como su "negocio", saben - que para el cuadrilátero de monopolistas todo "es puerco hasta la cola", y, en consecuen-- cia lo mismo pagan por un "churro" que por una buena película" (67).

El monopolio fija préstamos, intereses, cierra las plazas y mercados cinematográficos, - fija topes en las salas de los días que debe estar una película y el porcentaje mínimo - a recaudar en las taquillas. El problema del tope es que si es una mala sala, con hora-- rios no comerciales y sin publicidad, el público va a ser poco y por lo tanto el tiempo de exhibición no va a ser redituable, perjudicando siempre al productor.

Con el monopolio apenas era posible recuperar el 30% ó 35% del costo de las películas y además sin la libertad de venderlas a quien las pagase mejor.

Para 1951 las empresas importantes que operaban en el cine eran el Banco Nacional Cinematográfico constituido en 1941, empresa paraestatal que se dedica a otorgar créditos, Películas Nacionales que nace en 1947 con capital estatal y privado, se dedica a distribuir el material fílmico financiado por el Banco en todo el territorio nacional; Películas Mexicanas, nace en 1945 con capital privado, está dedicada a distribuir las películas mexicanas en el extranjero, para 1957 el socio mayoritario fue el Estado, su nivel de endeudamiento con el B.C. cada vez va en mayor aumento, esta última empresa a través de una política irracional fomentó la pérdida de mercados internacionales para las películas mexicanas.

En 1953 Xavier Campos Ponce dirige un estudio al entonces presidente Ruíz Cortines donde se afirma que el cine mexicano, "... se encuentra en situación muy crítica, pues la producción libre se reduce a poco más de una decena de películas al año, filmadas por tres o cuatro grupos aislados de capital mexicano y por el Banco Nacional Cinematográfico. - El grueso de la producción lo controla el Monopolio Jenkins o las 8 empresas hollywoodenses, que se han apoderado también de la distribución y salas de exhibición, a través de Operadora de Teatros, la Cadena de Oro y en los estados, por los hermanos Espinoza Iglesias y el Circuito Alarcón... tanto Jenkins como las productoras de Hollywood, han creado y patrocinado empresas filmadoras con bandera mexicana como la Columbia, que amenazan con desplazar a los pocos inversionistas auténticamente mexicanos. Además en el momento de exhibir las películas, estas productoras reciben la preferencia, tanto en salones principales, de mayor capacidad y con fechas de estreno y temporadas más favorables para la recaudación de ingresos. Mientras tanto las películas mexicanas, tanto de las empresas independientes como del Banco, distribuidas por "Películas Nacionales... reciben las peores fechas y salones, o quedan "enlatadas" por tiempo indefinido, con el pretexto de que son "malas" o "peores", aún cuando sean superiores a las producidas en Hollywood" - (68).

En 1953, cuando se acepta la ley cinematográfica (ley promulgada desde 1949) el monopolio se ampara contra la disposición que decretaba que se debía exhibir en todos los cines el 50% de películas mexicanas, alegando atentaba contra el libre comercio consagrado por la propia Constitución. Amparo que hasta la fecha sigue en vigor.

Demos una idea de lo anterior mostrando el porciento de películas nacionales estrenadas con respecto al total de estrenos de 1950 a 1970.

Películas estrenadas en el Distrito Federal.

AÑO.	TOTAL ESTRENOS	%
1950	395	26 %
1951	366	44 %
1952	442	22 %
1953	376	22 %
1954	385	22 %
1955	391	22 %
1956	403	21 %
1957	334	26 %
1958	385	26 %
1959	424	27 %
1960	441	24 %
1961	404	25 %
1962	427	29 %
1963	336	14 %
1964	304	17 %
1965	330	15 %
1966	263	21 %
1967	293	16 %
1968	335	20 %
1969	364	21 %
1970	328	25 %

Fuente. p. 49 - 50 El Cine Mexicano ..." tesis inédita.

En 1960 el Estado Mexicano, ante la presión de la prensa y los grupos independientes y además con la idea de fortalecerse ante el monopolio arrienda los dos grupos mas importantes de compañías exhibidoras en el país: la Compañía Operadora de Teatros (de la cual era socio) y de la Cinematografía Cadena de Oro, S.A. Al respecto Miguel Adelfo afirma que: "la resolución dada por el Estado al problema del Monopolio privado en exhibición, no es práctica ni acertada; ya que si con ella se trataba de dar una solución definitiva a la cuestión; en vez de optar por arrendar las salas con cuotas muy elevadas, las debió nacionalizar y en el último de los casos comprarlas. Puesto que a como está la situación actualmente, si al vencimiento, de los contratos de arrendamiento los propietarios determinaran no renovarlos y realizar nuevamente ellos la exhibición comercial, se volverían a presentar nuevamente el problema con que se quiso terminar" (69). Por ejemplo sólo de rentas, el Estado a través del Banco Nacional Cinematográfico pagaba en los años 60s. 83 millones de pesos al año, obviamente los rendimientos y utilidades eran bajisimos. En estos años sólo el 6.15% de las salas que controlaba Operadora de Teatros eran de ellos, el resto eran alquiladas.

Es evidente pues que uno de los factores que ha determinado la lentitud de la evolución del cine nacional ha sido la participación indirecta o directa del Estado en la producción, distribución y exhibición, dejando estas dos últimas instancias al menos hasta los años 70 en manos de la iniciativa privada, los cuales fuera de buscar desarrollar un lenguaje cinematográfico nacional y una optimización en cuanto calidad buscan el lucro abaratando la producción, y produciendo melodramas moralistas y al mismo tiempo dando entrada a material fílmico norteamericano que les asegura una ganancia inmediata.

Paralelamente en los años sesenta surge lo que se dominará como el cine independiente, donde se contemplaba "... la reivindicación del cine de géneros, el respeto al crítico de cine, el reconocimiento del director y sus colaboradores, la distinción entre tema y argumento, el escrúpulo de los intelectuales para hablar de un arte tan esotérico como los demás, la consolidación y la programación coherente de los cine clubes, el agudo conflicto de generaciones dentro de la industria cinematográfica, el interés de las editoriales por los libros de cine, las exigencias de un público alerta, la formación del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, el cambio de actitud de las autoridades gubernamentales frente al cine y su censura" (70). Resultado de ello son películas como "En el balcón vacío" de García AscoI, "El despojo" (cortometraje) de Reynoso y Rafael Corkidi películas realizadas con un costo bajísimo y al margen de los sindicatos de la producción. El crítico Ayala Blanco relata el aconteci-

miento que da la posibilidad de anunciar un cambio en la industria fílmica nacional:

"A fines de 1964 se publicó una convocatoria insólita: la sección de trabajadores de técnicos y manuales del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica de la República Mexicana organizaba su Primer Concurso de Cine Experimental de largometraje. Todos los aspirantes a camarógrafos, argumentistas, actores, músicos y directores que rehusaban entrar a la industria cinematográfica o que habían sido rechazados por ella, se constituyeron en equipos y buscaron financiamiento en sus ahorros, amigos y particulares o en productores independientes. Se recibieron más de treinta suscripciones ... Este lote puede ser dividido en dos grandes grupos:

- 1) Las películas realizadas por cineastas de formación universitaria, dedicados hasta entonces a la literatura, al teatro experimental, a la crítica de cine o a otras disciplinas artísticas...
- 2) Las películas de los escritores y directores de radio y televisión y de los aficionados, de los técnicos profesionales de la industria fílmica" (71).

De ahí resultan excelentes películas como "La fórmula secreta" de Rubén Gamez, "En este pueblo no hay ladrones" de Alberto Isaac, "Tajimara" de J.J. Gurrola, basado en un argumento de J. García Ponce, "Un alma pura" de Juan Ibañez basado en un cuento de C. Fuentes (donde se busca romper con los métodos tradicionales de la narración cinematográfica), "En el parque hondo" de Salomón Laiter, basado en un cuento de José Emilio Pacheco, "Tarde de agosto" de Manuel Michel también basado en un cuento de José Emilio Pacheco, "Amelia" de Juan Guerrero basado en un cuento de García Ponce.

Películas donde se destaca la búsqueda de lenguaje, conocimiento del valor de las formas cinematográficas, en otros casos lo que se encuentra es la utilización de un lenguaje directo, y más aún la adaptación cinematográfica de temas literarios, particularmente mexicanos, importancia fundamental ya que no se trata de guiones improvisados de acuerdo a las necesidades de la película, se plasma una preocupación manifiesta por la relación entre forma y contenido, en algunas películas se logra para el nuevo cine mexicano una adaptación personal del ensayo literario cinematográfico. Se hacen películas con la poesía de León Felipe, con las obras pictóricas de José Luis Cuevas, Alberto Gironella, Vicente Rojo, Leonora Carrington. Proceso que además se viene dando no sólo fuera sino dentro de la industria cinematográfica tal es el caso de "Tiempo de morir" de Arturo Ripstein, basado en un relato de García Marquez.

"El cine mexicano, que desde hace 30 años es realizado por los mismos empresarios que se conforman con mínimos mercados semianalfabetos de Latinoamérica, auxiliados por in

telectuales que aceptan una forma velada de la prostitución, resuelve prentoriamente - su problema de continuidad sin dejar de caracterizarse como subproducto cultural. Los vástagos de Raúl de Anda, de René Cardona (...) y de otros negociantes cinematográficos, toman las riendas de caballitos y melodramas de ínfima calidad satisfecha. Pero existen excepciones. Moral y estéticamente mas ligado a los animadores teóricos del - llamado cine experimental que al adocenado cine que los genera, jovenes como Arturo - Ripstein (...) y Mauricio Wallerstein (...) mantienen una actitud contraria a la de - sus compañeros de generación y clase social. ...Se rodean de algunos de los escritores y técnicos mas preparados de México. Dirigen y patrocinan un cine mexicano ambicioso; plantean a un nivel verdaderamente fecundo su problema generacional" (72).

En los años setenta, la situación da un viraje; el Estado asume el control de la producción, la distribución y la exhibición; es el accionista mayoritario del Banco Cinematográfico; a través de la Dirección General de Cinematografía dependiente de la Secretaría de Gobernación se controla el material fílmico extranjero que ingresa al - país e igualmente las películas nacionales que van al exterior; los países que no dan cabida a las películas mexicanas tampoco podrán exhibir sus films en el territorio nacional; el Estado al mismo tiempo adquiere los Estudios América y como se mencionó anteriormente controla la exhibición a través de la Compañía Operadora de Teatros; por - supuesto quedan grupos independientes de productores, distribuidores y exhibidores pero que su participación estará determinada a las políticas estatales en correspondencia, en gran parte, a los altos costos de producción y la carencia de canales de exhibición. Es fundamentalmente durante la presidencia de Luis Echeverría que se incrementan las producciones estatales. La industria cinematográfica se transforma pues, en estatal, con la justificación de que el Estado le proporcionará a la industria del cine una racionalidad, presuponiendo reorganizar la industria en crisis.

Desde mediados de la década de los cincuenta se comienza a hablar de un cine en crisis, sin plantear analíticamente que la decadencia del cine mexicano no es de 2 ó 5 años, - sino responde a un proceso cíclico, en función de la ley de la oferta y la demanda que los mismos industriales y el Estado establecieron hace más de 30 años.

La corriente de cine de autor que nace en Francia en los años cincuenta y conocida entonces como "política de autores" se reformula en los años 70s ... "pugnaba por darle al director la importancia central que puede tener como creador artístico de una película, lo que era por una parte una política de valorización estética, era además una - política promocional que fue elemento indispensable para el lanzamiento de cineastas - de la Nouvelle Vague : Godart, Truffaut , Resnais, etc... La política del autor fue -

sostenida en México durante los años 60s por varios críticos de cine para valorizar a los cineastas, en contra de criterios burocráticos para la producción. Pero luego fue retomada durante la primera mitad de los 70s, en sus estereotipos principales hasta por algunos funcionarios estatales para justificar sus tácticas de reemplazo de viejos cineastas por unos cuantos amucuilosados. Reemplazo que significaba darle una manufactura mas actual, mas vendible, a las películas de la industria "(73).

Incluso se llegó a manejar el argumento de que se debía producir arte, que "... el desarrollo del cine como arte no tendrá otro límite que el talento creativo de los cineastas" (74). El resultado fue un fracaso en esta pretendida fusión arte-industria, pero este argumento constituyó uno de los rasgos mas importantes para la renovación del cine mexicano.

Uno de los objetivos planteados para fortalecer el nuevo cine era conquistar mercados tanto interna como externamente, se promovieron las películas renovando cuadros técnicos y directivos, se exhibían las películas mexicanas con preferencias, se promovió al cine a través de festivales internacionales. Pretendiendo así mismo modificar el consumo de películas nacionales en el país, pero ... "más que modificarse el consumo se modificó la producción resultado obvio de una utópica estrategia nacionalista que siempre estuvo subordinada a las estrategias norteamericanas para el mercado mundial de las películas" (75).

Esto no quiere decir que durante la década de los 70s todo el cine nacional tuviera un carácter de subordinación con el cine distribuido por las compañías trasnacionales norteamericanas; en este sentido hay que distinguir la estrategia imperialista de las empresas norteamericanas de las películas de ese país, por ejemplo, la Columbia distribuye desde película de "karatecas" hasta algunas películas como "La guerra de Argel", - esto no quiere decir que combatir la estrategia imperialista sería eliminar "todas" - las películas, sino que lo que se destaca es la forma de distribución y exhibición que desplaza del mercado al cine nacional mexicano. Igual que Películas Mexicanas distribuye materiales tanto de ficheras como aquel cine documental y de ficción eminentemente crítico y analítico, el argumento que se discute en este caso es el hecho de que - sean sólo de ficheras las que se exhiben en las salas comerciales. Si hablamos de - las películas producidas por el Estado Mexicano, no se puede afirmar que todas respondan a un discurso oficialista - institucional, sino que dentro del proceso dialéctico de la participación del Estado en la sociedad se dan condiciones para poder llevar a - cabo películas que propongan alternativas de lenguaje cinematográfico y de temas que - se acerquen mas a la problemática social de los hombres.

Durante el sexenio de Luis Echeverría se incrementa la producción fílmica en la que interviene directamente el Estado, se abren posibilidades para nuevos técnicos y directores de cine, y el cine hecho en el país encuentra espacios comerciales de exhibición, igualmente, el cine independiente que se deja vislumbrar desde los años 60s., manifiesta en esta época una alta calidad temática y artística, que a pesar de que carece de espacios comerciales de exhibición, se dan las condiciones para su desarrollo; paradójicamente en el sexenio donde M. López Portillo dirige los cauces del cine mexicano se incrementa la participación de los hasta entonces asustados inversionistas privados, pero para volver a producir lo que bien se conoce como "churros". "De tal manera que en 1978 se hicieron 104 películas, a diferencia de las 83 hechas en 1977 y de las 45 hechas en 1976, año de la mayor participación estatal en la producción" (76). Durante la época de mayor participación estatal se dieron dos tendencias de la inversión privada, por un lado no se invertía por temor a que el Estado no permitiera la exhibición, enlatara o censurara la película y por otro lado, la presencia de aquellos inversionistas que se apropiaban del producto cinematográfico, a través de la exhibición sin necesidad de invertir ya que el Estado lo hacía, y cuando hay pérdida se transfiere al crédito oficial.

Pero de una u otra manera con la participación del Estado, y obviamente de la iniciativa privada no se ha logrado la fusión de rentabilidad y calidad, los casos que encontraremos serán aislados, sin que ello consista en una brecha generacional.

"La industria del cine se encuentra ... en una situación paradójica: por una parte, para ser negocio rentable ha necesitado tender hacia la organización monopólica, hacia la centralización de la administración; pero al mismo tiempo para salir de sus crisis necesita películas que se adapten a las nuevas necesidades del público siempre en transformación. Películas que difícilmente son posibles de concebir dentro del edificio monopólico" (77) .

Por ejemplo: la proliferación de las películas del género ranchero, más que reflejar los conflictos sociales de la época, o de intentar mediatizarlos obedece a un esquema de "... fabricación en serie de ciertas técnicas narrativas que son efectivas sobre la tensión del espectador; ... hay una película que periódicamente renueva los efectos sobre el espectador y otras películas que los reproducen hasta que esos efectos ya no se adaptan a las necesidades del mercado ..." (78).

De ahí que, por un lado hay necesidades natas de transformación en cuanto a las técnicas narrativas, en este nivel el cine independiente, y ciertas películas que se han he

cho en el medio industrial han planteado cambios en el cine tradicional y comercial - pero, por otra parte, hay otro tipo de cintas que paradójica y contradictoriamente han condicionado al espectador a un lenguaje que antes hubiere parecido inadmisibile, que avala convenciones: tiempos muertos, mala factura, planos subjetivos, personajes ficticios, instancias narrativas en diferentes niveles, temas inconclusos ... que son las películas de ficheras, de "parchis" de Vicente Fernández ... o en otros casos lo único que hace es reproducir modelos narrativos dominantes, jugando un papel de renovación - aparente.

"Uno de los efectos ideológicos secundarios de este cine... es que la represión es percibida en el espectador como una catástrofe natural. La conmoción del espectador es producida con las mismas técnicas narrativas ... [en el cine y la televisión] ... y busca despertar el mismo tipo de emociones. Entre mas poderoso sea el impacto emocional sobre el que mira, mas fetichizado estará el acto que se muestra en pantalla. Entre - mas agresivo sea el método para conmover, mas efectivo será el chantaje emocional y menos alternativa tendrá el espectador ante lo que mira ... Es inegable que los procedimientos utilizados para construir de esa manera un espectáculo son una técnica. Se trata de las técnicas narrativas que Gramsci describía como: "un elemento infalible de fortuna inmediata... el elemento técnico en cierto particular sentido, técnico como manera de dar a entender el modo mas inmediato y dramático, el contenido moral de la novela, del poema, etc." Y en el cine especialmente por su carácter industrial, la estandarización de esas técnicas es algo común." (79). En el mercado del cine los espectadores consumen otros medios de comunicación, como es la T.V., de ahí que sus técnicas narrativas son muy similares y al mismo tiempo cada vez mas espectaculares, que en su conjunto son lo que forman el mercado de las imágenes.

En cuanto a la estructura de la producción "... lo que ha sucedido en el cine mexicano, es que una vez anquilosada la producción, una vez aseguradas las ataduras que permiten aprovechar ciertos estereotipos pero que no son capaces de renovarlos se recurre a soluciones laterales para salir de la crisis: como por ejemplo, la disminución de impuestos, los controles estrictos sobre la distribución y exhibición con preferencia a las películas de los inversionistas nacionales, etc. Medidas que al no ser modificadas sustancialmente las características de la producción, lo único que hacen es prolongar la vida en ese sistema de producción en vías de anquilosamiento postergan su caída, o mas bien la hacen mas larga y más lenta, lo que significa instaurar la crisis como - presencia constante del cine mexicano" (80).

La situación actual de la industria cinematográfica se podría describir de la siguiente manera:

- En términos financieros y de producción.

"La industria cinematográfica es una importante fuente de empleo para la economía mexicana, pues con sus 20,000 trabajadores representa alrededor del 1% del total de empleos que en el sector servicios o sector terciario ofrece a la economía nacional. Pero puede y deber ser, aún mucho más trascendente en este renglón. Con el sector privado de la misma, no se puede contar para realizar un esfuerzo sostenido y planificado, de reestructuración. Dicho sector se ha alejado de la producción, para concentrarse en la parte intermedia de la industria es decir, la distribución y especialmente, la exhibición. Esto les ha permitido incrementar ostensiblemente sus ganancias, con menos riesgos financieros. Baste citar la opinión de algunos miembros del propio sector privado del cine, y del sector público del mismo, en el sentido de que en México se importan anualmente alrededor de 500 películas, obteniéndose en promedio por la explotación comercial de cada una, la cantidad de 5 millones de pesos. Por lo que en términos generales, el intermediarismo en el cine, representa un negocio del orden de los 2,500 millones de pesos anuales. Por eso han abandonado la producción. De esas enormes utilidades no están dispuestos a arriesgar ni la más mínima cantidad, pues se niegan a producir films aún cuando actualmente, varias personas que viven de y para el cine incluso particulares estiman que producir una cinta digna en México, requiere de una inversión [mínima] de 20 millones de pesos. Menos del uno por ciento que genera el intermediarismo; por lo menos justo sería que invirtieran en la producción, siquiera el diez por ciento de esas utilidades" (81).

En México las alternativas que se tienen para producir películas son:

- 1.- A través de instancias oficiales de cine (CONACINE, CONACITE I y CONACITE II)
- 2.- Por medio de instituciones oficiales (Secretarías de Estado, Gobiernos estatales, Universidades).
- 3.- Con el patrocinio de inversionistas privados independientes.
- 4.- A través de los canales de comercialización establecidos (Televisión, Televisa...)

Hay una tendencia en el cine mexicano que se ha exhibido comercialmente, más específico, el cine al que se ha acusado de estancar el desarrollo de la cinematografía mexicana, es el cine que actúa bajo 2 ejes principalmente el primero, que es el fundamental, la presencia de la moralidad, tratase de películas de ficheras, del hijo desobediente, de melodramas maternales, de charros, de la Revolución, de boxeadores, de mil usos, -

can inflecas, la ideología que predomina está basada en una moralidad vinculada a la misma estructura del sistema, mas particularmente a una moralidad cristiana, siempre "al final" se justifica la presencia y la acción de la familia, de la propiedad privada, incluso aunque se ataque a los elementos represivos siempre es en base a una concepción ideológica moral del bien y el mal. El otro eje es el mito de reflejar la realidad, el mito incluso de hacer industrialmente cine documental, el tabú de mostrar hechos y problemáticas sociales.

"Los productores mexicanos, especialmente los particulares, lo que buscan es ganar el dinero rápido, fácil y en la mayor cantidad posible. Y como con el cúmulo de bodrios y bazofia que han elaborado últimamente, están consiguiendo ese su propósito supremo, - pues no tienen y así lo han demostrado, la menor intención de cambiar. El negocio para ellos es redondo, dado que además de ganar buen dinero, alienan voluntades y mantienen al grueso del pueblo sumido en la inconciencia y la ignorancia de las verdades políticas, sociales y económicas. De esta manera evitan, al mismo tiempo, que la población pueda darse cuenta de quiénes son los auténticos causantes de la mayor parte de - nuestros problemas como nación. Pues si a través del cine, las clases populares estuvieran debidamente informadas de las grandes realidades del país, analizarían críticamente éstas y el sistema capitalista quedaría muy mal parado ante los ojos del pueblo y junto con el sistema, las élites burguesas privilegiadas beneficiarias únicas de -- nuestras fortunas y de nuestros infortunios. Es por ello que el sector privado nunca hará un auténtico cine de calidad y contenido social" (82).

- PARTICIPACION DEL ESTADO EN EL SISTEMA DE PRODUCCION, DISTRIBUCION Y EXHIBICION.

bancinema, nace como ya se mencionó en 1941, pero como dependencia de participación estatal mayoritaria se consolida en 1947 bajo el régimen de Miguel Alemán; con la presidencia de Díaz Ordaz se elimina la representación oficial de la iniciativa privada y - el consejo que otorgaba los créditos se conformó por funcionarios estatales. Curiosamente este cambio no varió mucho el sistema de financiamiento "... el Bancinema pudiendo ser la pieza clave de la restructuración y la reordenación de la industria por parte del Estado, se ha convertido en la práctica, en un favorecedor de los privilegios - privados. Lo peor es que la situación no ha cambiado hasta la fecha ... el año de - 1982 se dispuso a destinar 300 millones para productores privados y sólo 80 para productoras oficiales. No se trata de correr a particulares de la industria como en 1975, pues lo único que se hizo fue evitarles la molestia de arriesgar sus capitales en la - producción, para que los encauzarán al mas seguro y productivo negocio de la intermed-- diación, distribución y exhibición. Y lo poco que produjeron lo hicieron con dinero - del Banco" (83).

Durante el sexenio de López Portillo la Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía, desplazó al Bancinema, se le comenzó a liquidar y en febrero de 1982 el Banco volvió a financiar producciones, después del evidente fracaso de que R.T.C. controlara todos los aspectos de la industria cinematográfica.

En la rama de la producción el Estado cuenta con tres empresas productoras:

- CONACINE (Coorporación Nacional Cinematográfica, S.A. de C.V.)
- CONACITE I (Coorporación Nacional Cinematográfica de Trabajadores y Estado UNO, S.A. de C.V.)
- CONACITE II (Coorporación Nacional Cinematográfica de Trabajadores y Estado DOS, S.A. de C.V.)

La diferencia entre las tres es de tipo administrativo y jurídico. La primera no integra en la directiva a los trabajadores, las otras dos representan la misma división - que hay entre sindicatos, la UNO produce con trabajadores de STPC y el DOS con el - STIC.

Otras instituciones son el Centro de Producción de Cortometraje, la Promotora Cinematográfica Mexicana, S.A. (PROCINEMEX) y el Centro de Capacitación Cinematográfica, (que es la escuela de cine que reconoce la Secretaría de Educación Pública).

En el área de distribución el Estado dispone de dos distribuidoras:

- Películas Nacionales
- Películas Mexicanas, ambas con las funciones descritas anteriormente.

En el terreno de la exhibición, la participación estatal es a través de Compañía Operadora de Teatros, S.A. Estos dos últimos rubros (exhibición y distribución) oficialmente están controlados por el Estado, pero en la práctica la distribución la ejercen principalmente las compañías norteamericanas con filiales en México y la distribución y propiedad de los cines continúa estando en manos de particulares donde se revierte - el mismo problema planteado desde el surgimiento del monopolio de exhibición, aunque - éste como tal ya no actúe.

- SINDICATO

En los Estudios Churubusco se producen las películas estatales y en los América las - del sector privado preferencialmente; en los segundos el costo de producción es mas bajo pero también la calidad del trabajo.

Hay un tercer sindicato, constituido en 1982 pero que su composición reciente no permite referirse a él, es el Sindicato Nacional de Empleados y Trabajadores de la Industria Cinematográfica, su objetivo es integrar a todos los trabajadores relacionados con el área de exhibición.

La problemática del desempleo es alarmante, la manifestación mas clara es que de enero a agosto de 1982 sólo se rodaron seis cintas lo que equivale a que "...el porcentaje de desocupación de la fuerza de trabajo disponible en este año sobrepasa el 90% ..." (84). Esto profundiza el problema en función del acelerado proceso inflacionario del país, los precios de las materias primas (que provienen del extranjero) y el aumento de los costos de equipo y servicios técnicos, al mismo tiempo que la situación ha fomentado la desvalorización de la mano de obra.

- MERCADO EXTERIOR

México no ha incrementado su mercado cinematográfico desde los años 40s; se conserva lo que consideran mercados naturales: E.U., Canada, Centroamérica y Latinoamérica. En Latinoamérica se realizan el 70% de las ventas de las cintas; para esta región y Centroamérica el mercado ha ido creciendo paulatinamente, pero para E.U., Canada y algunos otros países se ha dado un decrecimiento de las ventas. Esto no sólo por la situación de cada uno de estos países en cuanto al no promover el consumo de películas mexicanas; el público consumidor de habla hispana está dejando de consumir nuestro cine, de manera que el consumo del material que se produce en México es principalmente nacional.

En la actualidad la justificación que se da para explicar la mala calidad y los temas que trata el cine mexicano es que "... la industria cinematográfica mexicana se encuentra así, porque de esa manera produce el tipo de películas que demanda el "gran público" mexicano. Concepto este último totalmente metafísico y falso. Es un término inventado por el sector privado del cine, que sólo ellos saben lo que significa, pero - que es la gran excusa para todos" (85).

Pero paralelamente hay un cine en México del que nos hemos referido poco, es el cine independiente. Y hay un espacio mucho mas general y mas particular dialécticamente hablando, el espacio de la conciencia social, de la conciencia del intelectual comprometido con una realidad social, que fuera o dentro de la industria utiliza todos los medios para llevar a cabo su proyecto. Entre las décadas de los 50s y 60s hay entre muchos otros factores la proliferación de una clase media urbana, considerada como el público que consumía el cine mexicano, la clase media a través de su ideología y posición de clase modifica constantemente sus hábitos de consumo de acuerdo a la ideología dominante, ya ni siquiera el cine de la época que se acerca a los conflictos de la fa-

milia pequeñoburguesa y a los jóvenes universitarios satisfacen el deseo de la clase media de reflejarse en ciertos personajes explotados por el cine de estrellas norteamericano; conforme se infiltra el material filmico norteamericano el cine mexicano pierde su público consumidor.

Paralelamente se desarrolla una cultura cinematográfica alternativa (*), se incrementaron los cineclubes, las publicaciones especializadas, nace el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, proliferaron los grupos inconformes y se hace presente el cine independiente. El concepto de cine independiente sufre las mismas alteraciones y contradicciones de los que se planteaba con el cine comercial, de ahí que el término tenga un grado de influencia en el cine tan general.

Consideramos, en este caso al cine independiente como:

1. Aquel realizado sin el concurso de los trabajadores del STPC y STIC, y/o
2. El cine que se produce sin el patrocinio de Bancinema y/o
3. Las películas que no tienen garantía de exhibición. Esta falta de seguridad para recuperar el capital invertido en la producción permite ver que una película independiente no está realizada en función de meros propósitos comerciales y todo lo que ello implica. Esta es la característica mas utilizada para definir al cine independiente: la carencia de una garantía de exhibición.

Una característica particular es que el formato en el que se realiza puede ser 8, 16 o 35 mm.; la generalidad se da en 16mm.

El cine independiente es de renovación y búsqueda, ejemplo claro son las primeras películas: "Torero", dirigida por Carlos Velo y estrenada en México en el año de 1957; "Los pequeños gigantes" de Hugo Butler, estrenada aquí en 1960; "El brazo fuerte", película que a diferencia de las dos anteriores aborda de un modo directo la crítica social y política; esta cinta por motivos de censura oficial fue estrenada en 1974, 18 años después de filmada; a diferencia del cine independiente de otras épocas, estos ya son largometrajes.

El cine independiente cobra fuerza social a partir de los 60s con Manuel Barbachano Ponce con la película "Raíces"; también se incluye a G. Alatríste que produjo tres películas de Buñuel entre los años 1961 y 1964. El incremento de trabajos independientes -

(*) en este sentido el concepto se refiere a un tratamiento cinematográfico: como el manejo de planos y ejes y al mismo tiempo al argumento y estructura en cuanto a la forma de abordar los temas y además del contenido de los mismos.

tiene como punto de partida el Primer Concurso de Cine Experimental.

Para 1968 las preocupaciones de algunos grupos de jóvenes se manifestaban no sólo política sino además artísticamente "... la juventud daba con sus luchas una imagen totalmente imprevista e imprevisible para quienes creían poder satisfacerla con insulsas co medias musicales a go go" (86).

La conciencia de la problemática social y política hace que el cine de esta época difiera tanto técnica como temáticamente, en cuanto a la búsqueda de los realizadores, - de los conceptos y formas cinematográficas cambiantes a través de lo que el autor quiere decir; en este sentido el cine independiente difiere total pero coyunturalmente del cine comercial.

En 1968 se da el nacimiento del cine universitario de largometraje; su película más representativa "El grito" fue filmada por estudiantes del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos y trabajadores del Departamento de Cine de la UNAM con todo el - equipo y material virgen que encontraron al alcance; es la primera cinta que se refiere al conflicto del 68, mostrando con sentido crítico la represión política y la brutalidad de la policía, el ejército y los funcionarios públicos.

Para 1969 se plantea el objetivo de agrupar al cine independiente a través del Grupo - Cine Independiente de México "... primer intento de dar organización, proyección y - perspectivas al cine nacional no hecho para la industria" (87) . A nivel internacional este cine comienza a recibir reconocimientos, lo que en esta época no logra el cine comercial mexicano.

"El grupo Cine Independiente, formado a finales de los 60s por Felipe Cazals, Arturo - Ripstein y otros, tuvo una vida efímera pero importante. Fue de hecho el precursor de los movimientos que ya en los 70s organizarían y proveyerían en concursos un copioso cine marginal realizado con frecuencia en super 8 mm, un nuevo y conveniente formato, e imbuido por lo general en los propósitos de militancia social y política alentados por los sucesos de 1968" (88).

Durante 1969, dentro del contexto profesional de cine independiente comienzan a aparecer aquellos jóvenes que años antes, entraron a un centro de enseñanza de cine de la - Universidad Nacional con el proyecto de filmar alguna vez una película; en esta etapa se filman "Los nuestros" de Jaime Humberto Hermosillo y "Mictlán" de Raúl Kamffer.

Entre 1970 y 1976, la UNAM se hizo responsable de casi toda la producción de cine independiente de largometraje con películas como: "Crates"(1971), "El cambio" (1971) y "Meridiano 100"(1974) de Alfredo Joskowicz, "Quizás siempre si me muera" (1970) y "Caminando pasos... caminando" (1976), de Federico Wingarshofer, "De todos modos Juan te llamas" (1974), de Marcela Fernández Violante, o "Tomalo como quieras" (1971) y "Derrota" (1973) de Carlos González Morantes..." (89).

Casi todos ellos egresados del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, y no porque la UNAM estuviera absorbiendo a sus egresados, sino que estos eran parte de los directores que estaban planteando proposiciones nuevas para el cine nacional.

En 1970 se realizaron dos excelentes películas, "Los meses y los días" de Alberto Bojórquez (egresado del C.U.E.C.) que al presentarse comercialmente llama la atención por el enfoque nuevo y anticonvencional del tema, que logra además todo un éxito en taquilla y "Reed: México Insurgente" de Paul Leduc, que no pudo triunfar en las taquillas nacionales pero ha sido la película independiente con mayor resonancia en México y en el extranjero, película hecha en 16mm. y a pesar de que "Campanas Rojas" (que se refiere al mismo tema) elevó su costo de producción hasta 30 veces más, nunca pudo superar a la película de Leduc.

Estos éxitos significaron absorción de los cineastas independientes que destacaron en esta época a la industria cinematográfica; de los casos mencionados sólo Paul Leduc no se incorporó formalmente a la industria.

A través de la historia del cine independiente se muestra un factor determinante y es que se hace cuando es la única alternativa, "... se hace cine independiente cuando no se puede hacer otro [claro, hay quienes por las características particulares de su cine no les interesa entrar a la industria, pero también hay otros] ... egresados muchos de ellos de las escuelas de cine (CUEC y CCC), vieron estimulados sus empeños de hacer cine independiente por la falta de perspectivas en la industria, y no por la canonización del propio cine independiente como vía legítima" (90).

En la actualidad, el cine independiente ha conquistado ciertos espacios de exhibición - por ejemplo, a través de distribuidoras independientes como Zafra y Canario Rojo, de la Cineteca Nacional, de las salas que posee la Universidad Nacional, de auditorios de instituciones oficiales, de escuelas, sindicatos, partidos políticos.

Es evidente que el cine independiente tiene importantes alternativas de desarrollo, pero nunca va a tener el nivel de competitividad con el cine comercial, tanto a nivel de publicidad como de canales comerciales de exhibición. Pero, contradictoriamente, el cine independiente está abarcando espacios de exhibición; en cierto grado, esta incorporación responde a las políticas estatales, en este sexenio, por ejemplo la CINE-TECA NACIONAL y la Universidades Estatales constituyen una posibilidad de exhibición así mismo las políticas estatales con respecto a la producción cinematográfica han permitido que algunos cineastas que no se les otorgaron créditos ni recursos desde hace más de diez años estén ahora realizando películas; también que los jóvenes egresados de las escuelas de cine (CUEC y CCC) filmen películas de largometraje dentro de la industria. Pero es fundamental plantear que este proceso no responde a una benevolencia o concientización del Estado Mexicano, sino que corresponde a un fenómeno de estructura de sistema, y de un interés por parte del Estado de continuar en el poder y además de las contradicciones mismas que representa su papel ante la sociedad.

Es interesante ver por ejemplo como el Estado coincide y refuerza los intereses del Grupo TELEVISA, mientras que contradictoriamente en el canal oficial hay programas que muestran una clara preocupación de darle al espectador la posibilidad de pensar, ... de reflexionar.

En este sentido la televisión, a nivel estatal está dando la oportunidad de canalizar el trabajo de los cineastas a través de la elaboración de programas de televisión que en calidad y temática difieren del área comercial, e igualmente que en el cine se lucha contra el monopolio de los medios de comunicación.

Dentro de este proceso el intelectual comprometido con un proyecto histórico revolucionario toma todas las posibilidades, se inserta en todas las grietas y fisuras del propio sistema capitalista. No se trata de oportunismo, es apropiarse el derecho de expresión que tiene el individuo ante la historia y ante los hombres.

El camino del cine nacional está y estará lleno de obstáculos; la búsqueda de alternativas está no sólo en el Estado, no sólo en la iniciativa privada, ni únicamente en el cine independiente, está en todos los espacios posibles de producción y exhibición, - está en aprovechar cualquier coyuntura y debilidad del sistema para construir un cine nacional de acuerdo con las necesidades históricas de este país. Mas aún, los espectadores tienen un proceso de condicionamiento visual y sonoro de más de cincuenta años de cine norteamericano, que ha impuesto sus reglas de acción, tiempo, suspenso, como - las únicas capaces de divertir, incluso de educar.

Estamos condicionados a las formas técnicas y narrativas del cine comercial norteamericano, mas concretamente del cine que busca reforzar el dominio de los Estados Unidos hacia nuestro país.

El papel en este caso de los intelectuales es proponer otras formas narrativas o retomar esas formas. Tengase presente: se aprecia históricamente la figura, por ejemplo, - de Marilyn Monroe pero el cuestionamiento se hace por la utilización que las empresas norteamericanas han hecho del cine de estrellas imponiendo a través de ellas sus valores y concepciones de vida; el papel del espectador es romper con condicionamientos narrativos que no le permiten cuestionar, en fin ... pensar.

CAPITULO III

En el capítulo anterior se ha descrito la situación que predomina en el cine nacional; hay muchos factores que no se tomaron en cuenta en la medida en que estamos tratando un problema sumamente complejo: la forma en la que ha penetrado el imperialismo norteamericano, la participación de la iniciativa privada, del Estado, de los grupos de poder, del manejo del cine como mercancía y sus implicaciones en la ley de la oferta y la demanda..., son múltiples los fenómenos. A mi consideración cada uno de ellos puede ser un trabajo de tesis, de ahí que se describa de una manera global una situación que incide en la participación de lo que en un principio fué el objeto de estudio de este trabajo: un grupo de estudiantes y egresados de una escuela de cine.

Resumiendo la forma en la que estos han participado en el desarrollo del cine nacional se pueden distribuir principalmente en tres instancias.

1. De las producciones estudiantiles, ya que desde el primer año escolar los alumnos comienzan a filmar en formato de super ocho milímetros y con cámaras de video; a partir del segundo año el formato de las cintas es en 16 mm y la cantidad de material para filmar va en aumento conforme avanzan de año escolar. Todos los ejercicios escolares en 16 mm son utilizados como acervo fílmico y prestados a todas las instituciones, organismos o grupos que las requieran sin costo alguno; al mismo tiempo, las películas consideradas de mayor calidad son enviadas a festivales y concursos nacionales e internacionales; algunas de estas películas, a pesar de no estar hechas con recursos de la industria han obtenido merecido reconocimiento de la Academia de Ciencias y Artes Cinematográficas (Premio Ariel)-y de Periodistas Cinematográficos de México(Premio Diosa de Plata); de una y otra han otorgado premios en 1976, 77, 78, 79, 81 y 1984. En el ámbito internacional, para mencionar solo un caso reciente, la única película premiada en el V Festival Internacional de Nuevo Cine Latinoamericano fué la de un estudiante de quinto año del CUEC.

2. Como egresados. En el ámbito profesional de cine industrial e independiente, por ejemplo, en la cartelera elaborada para la reinaguración de la Cineteca Nacional en 1984, donde se agruparon las películas de los considerados mejores realizadores de la filmografía nacional, de las 19 películas que corresponden al año de creación del CUEC a la fecha (1963 a 1984) el 31% de los cineastas reconocidos han pasado por el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos. De estos realizadores no todos plantean posiciones y compromisos políticos, pero

sí utilizan un lenguaje cinematográfico fuera de los tradicionalmente comerciales. 3. La tercera instancia se refiere tanto a estudiantes como egresados y contempla el espacio de los medios de comunicación: el cine, la T.V., el radio, las revistas periódicas, la prensa, ya que la situación actual no es halagadora, por ejemplo, la Asociación de productores y distribuidores de Películas Mexicanas informó recientemente que en 1980 se filmaron 24 películas, en 1981 fueron 22, en 1982 se realizaron 13, en 1983 aumentaron a 19 y en 1984(hasta mayo)se habían realizado 14 películas. Las alternativas, se encuentran en los medios que están alrededor del cine, como son la producción de documentales, audiovisuales, videos..., pero difícilmente en el área de realización cinematográfica.

En este sentido, la televisión estatal y educativa se ha visto beneficiada ya que las personas que poseen conocimiento y manejo de elementos cinematográficos se están incorporando al trabajo de televisión mejorando así la calidad de los programas, ya que no son trabajadores improvisados que surgen de acuerdo a las necesidades de producción de los materiales televisivos; mismo proceso que se está dando en las escuelas con la docencia y utilización de recursos audiovisuales y con los programas de radio.

Aquí llegamos a la conformación del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos y a la población de estudiantes y egresados del mismo.

Este Centro surge en 1963 como un intento de un grupo de intelectuales de enseñar y aprender cine. Desde 1975 se puede considerar que el Centro se había consolidado como una escuela de cine (hasta ahora no reconocida como tal por la UNAM).

En 1980 se aplicó el hasta ahora Plan de Estudios que prevee una estructura de enseñanza de acuerdo a lo que es el cine, y sus dificultades de inserción en el mercado de trabajo. El objetivo del Plan es: " Formar profesionistas poseedores de una concepción crítica del cine y T.V. y, en particular, del papel que estos desempeñan dentro de la sociedad mexicana, mediante una práctica académica - basada en la investigación sobre los campos de planeación y sistemas de producción, ejercicio del lenguaje y confrontación social del productos cinematográfico y televisivo de tal manera que ejerzan la actividad profesional de manera creativa y útil a la sociedad, principalmente en las áreas de guión, fotografía, realización, edición, docencia, teoría e investigación de cine y televisión".(*)

El estudiante que ingresa y egresa del CUEC lo logra, cierto, en función de su posición de clase, pero las mismas circunstancias en las que está inserto le dan la posibilidad de cuestionar a través de su trabajo la visión del concepto que pretende traducir en la pantalla. De una idea que se traduce técnicamente en un con-

(*) Plan de estudios CUEC, 1980

cepto, por el objetivo que se quiere plasmar en la película.

La estructura de la enseñanza en el CUE pretende incorporar al individuo a una visión de la problemática económica, política y social del país. Esta es la parte más importante de la enseñanza en esta escuela de cine: la vinculación de la teoría con la práctica, pero no se refiere solo a una práctica artesanal, sino a un proceso que se enfrenta constantemente a la ideología dominante, en la medida en que el estudiante debe plasmar en una cinta el proceso de aprendizaje técnico junto a la idea que quiere expresar, elementos que deben estar relacionados con cierto grado de conciencia social, de su lugar como intelectual y del trabajo que debe llevar a cabo a través del cine.

El cine que lleva a cabo la población del CUEC es alternativo con respecto al cine comercial, un cine que no tiene los instrumentos electrónicos para realizarse; la búsqueda de la enseñanza es en dos sentidos: desarrollar lenguajes, códigos y formas de comunicación a través de la imagen, y al mismo tiempo acercarse a la vivencia y problemática social del espectador, como aquel cine que se viene haciendo en algunos países de América Latina que busca alejarse de los modelos alienantes y establecer una comunicación con un espectador al que habla con su propio idioma y en sus propios términos culturales.

Para las generaciones de la escuela la importancia de la cinematografía se resuelve a través de un proyecto cultural acorde a las necesidades de cuestionamiento, de crítica, de análisis, de aprendizaje que beneficien al espectador. Estas generaciones de estudiantes y egresados del Centro han obtenido conocimiento de elementos formales técnicos, una práctica y una conciencia de las posibilidades de creación y lucha a través de la pantalla, conocimientos que a través de un proceso de aprendizaje organizado pueden tener la posibilidad de cuestionar todos los elementos inmersos en el fenómeno cinematográfico, que de no haber sido por conducto de la escuela hubieran tenido que obtener como "aprendices" o dentro del monopolio de los medios de comunicación.

Pero este planteamiento corresponde al logro de una escuela, que se ha transformado en una instancia que le permite a un estudiante y egresado desarrollar su capacidad de creación y transformación y al mismo tiempo lograr un estado de conciencia que le permite al espectador tener elementos de información, crítica y/o análisis, pero es un proyecto que abarca a grupos de intelectuales, a un centro de enseñanza de cine, no es un proyecto de la sociedad que lleve a un cambio estructural; el Estado y la iniciativa privada han puesto mucho cuidado en no desarrollar un proyecto orientado a la recuperación de la historia cultural y al cuestionamiento actual del sistema de dominación. Pero, por más pequeño que sea el espacio de acción es inminente la necesidad de crear alternativas para el es-

pectador dentro de los medios de comunicación .

El cine en México requiere de especialistas y directores que posean conocimientos cinematográficos y al mismo tiempo se realice un cine de acuerdo a las necesidades históricas del país. Este es el lugar que ocupan los profesionistas del CUEC donde se plantea el objetivo de que el CUEC mismo sea un instrumento donde el individuo tiene la capacidad de transformar su aprehensión inmediata de la realidad y plasmarla en un libreto, en una película, en una cinta de video y al mismo -- tiempo que corresponda a un proyecto político de concientización, de educación, de cuestionamiento, de divertimento incluso.

En México, la utilización de la imagen en pantalla y en general del arte no ha sido tomada en base al contenido y fuerza social que éstos pueden desarrollar. En la estructura de enseñanza formal no se presenta la importancia de este fenómeno a nivel de primaria, secundaria y preparatoria los intentos que se han dado son aislados , como concursos, festivales, pequeños talleres. Cuando el estudiante arriba a la Universidad lo que posee es una concepción de cultura como "conocimiento" y una experiencia artística prácticamente nula, que en el mejor de los casos ha sido fomentada en base a su posición y a los beneficios de clase. La capacidad creativa y transformadora de los alumnos se anula a través del proceso de educación formal que sigue, entonces, ¿Que sucede cuando llegan al CUEC? Este es un lugar donde no existe acreditación formal institucional, la acreditación del aprendizaje no está basado en exámenes, en evaluación con respecto a la norma, sino en su capacidad de conformar todos y cada uno de los elementos que hacen una película y lo que está alrededor de ella.

En el CUEC, en general, el estudiante arriba con todo el mito de la ideología capitalista del arte y la cultura y lo primero que quiere expresar es su concepción individualista de la problemática social, su aprehensión inmediata del mundo , quiere hablar de soledad , de incapacidad de comunicación, de la represión en los jóvenes, de problemas de la pareja, todo ello dentro de una óptica individual, tal y como ellos han asimilado los problemas a través de un proceso de socialización que se da en la familia, en la escuela, con los medios de comunicación... Pero también hay estudiantes que desde antes de entrar tienen claro que las problemáticas individuales corresponden y se explican por una problemática social más amplia.

La enseñanza en el CUEC contempla que el estudiante transforme su aprehensión inmediata del mundo, que si va a hablar de soledad transfiera el problema individual a las causas sociales, que le dé al espectador la posibilidad de explicar -

los fenómenos a partir de una generalidad más amplia, no el fenómeno por el fenómeno mismo; de ser así solo está reproduciendo la misma ideología del sistema y, al mismo tiempo tener siempre presente la forma y el contenido, la forma para tener una continuidad que dé la posibilidad de contar una historia coherentemente, el contenido para tener algo que decir .

El Centro Universitario de Estudios Cinematográficos es un centro de enseñanza - a: que institucionalmente no se le ha permitido crecer, ya que :

- Por un lado no está reconocido como escuela, sino como parte de Externsion Universitaria de la UNAM,
- actúa como justificación política del papel de la Universidad en la extensión de la cultura (como se afirma oficialmente),
- el desarrollo de la cultura y el arte se deja en manos de los grupos en el poder y en algunos casos del Estado,
- las películas que se producen no tienen una recuperación de la inversión en la producción, son ejercicios escolares que se prestan a las organizaciones, instituciones y grupos que lo requieran sin costo alguno.

Estos son algunos de los elementos que intervienen para crear un constante temor del cierre del Centro. La formación de cineastas no solo implica lograr que se incorporen al mercado de trabajo , sino que representa un enfrentamiento con la concepción ideológica de la realización cinematografica , y en este sentido - prevalecen los términos mercantiles.

El estudiante y profesional de cine es mucho más que la mística que se ha dibujado alrededor del cine de autor o del cine de estrellas, mas en un país como - México que hay múltiples formas de cultura a expresar. El "glamour" es el mito - burgués del cine, donde se justifica que solo una élite puede ser creativa en este arte. Tal mito lo rompen muchas películas elaboradas en el CUEC como ejercicios escolares. Este es el caso de las cintas que abordan el tema de 1968, de huelgas obreras, de violación, de desempleo, del conflicto de países centroamericanos, de levantamientos campesinos, de la crisis petrolera... ya sean documentales o cine ficción. Los espacios de exhibición son escuelas , universidades, sindicatos, partidos políticos, grupos opositores como la COCEI, y en algunos - casos tienen cabida en 14 de las 191 salas cinematográficas, del área metropóli tana.

INTRODUCCION AL PERFIL DEL ESTUDIANTE Y EGRESADO DEL CUEC.

Desde el surgimiento del CUEC se han planteado tres objetivos hasta ahora no logrados del todo y en ocasiones contradictorios:

1. Conservar la libertad de creación dentro de los intereses y capacidades de cada alumno.
2. La búsqueda de la creación en los límites de la conciencia social, de la conciencia histórica y cultural de nuestro país y del cine en particular.
3. Lograr que los alumnos y maestros se apoyen en un Plan de estudios, que establezcan objetivos a corto y largo plazo y que concreten lo que pretenden lograr a través del cine.

El actual Plan de Estudios es resultado de la experiencia acumulada en programas anteriores de estudio. Actualmente los objetivos del Centro suscritos en el programa de estudios plantean una continuidad hacia una cada vez mas completa especialización en el área cinematográfica buscando así que los estudiantes comprendan no solamente la problemática que significa la realización de un hecho de cultura, sino la importancia que esto tiene en la sociedad en la que se encuentra inserto.

De momento el número de personas que estudian en el Centro es de 72 y el promedio por generación es de 20, número límite establecido para los alumnos que deben ingresar a primer año.

La explicación de que el ingreso sea tan reducido (aproximadamente el 10% de los que solicitan ingreso) es por distintas razones, tales como:

- Limitaciones de equipo, materiales didácticos y laboratorios.
- Limitaciones de espacio para impartir clases y foros para filmar y grabar.
- Esta limitación está directamente relacionada con el mercado de trabajo y situación del cine en general; si los alumnos que egresan año con año tienen serias limitaciones para incorporarse al mercado de trabajo en el área, el incrementar el número de estudiantes de cine incidiría en el desempleo y subempleo y en la desvalorización de la mano de obra en función de la oferta y la demanda.

Para el ingreso, el examen de admisión que se aplica en el Centro se implementa como un mecanismo de ubicación, según sus conocimientos se les ubica por años, a pesar de

ello la mayoría de las personas que solicitan ingreso se incorporan a primer año, ya que los conocimientos en materia cinematográfica son prácticamente nulos, situación totalmente distinta al resto de las escuelas de cine en el mundo, que son de especialización y en general a nivel de posgrado.

La duración de los estudios en el Centro es de cinco años, los tres primeros son de enseñanza general y en los dos últimos se opta por especialidades y talleres; en este lapso de dos años la asistencia del estudiante se reduce ya que su trabajo escolar no consiste en trabajo de aulas, sino los alumnos asisten para obtener asesorías en las áreas afines a las especialidades a las que se comienzan a abocar.

El aprendizaje no se evalúa en base a la norma, sino al trabajo plasmado en los elementos que debe contemplar una película, desde la elaboración del guión hasta la regrabación de la cinta ya terminada.

El caso de los "reprobados" tiene otras particularidades, ya que el alumno se considera sin pase al año siguiente si no terminó el proceso de elaboración de su película; de ser así para tener derecho a repetir el año debe rescatar o pagar el material que se le dió para el año que le correspondía.

Cabe hacer notar que es hasta el año de 1982 que se utiliza el criterio de reprobados, anteriormente el estudiante pasaba automáticamente de un año a otro, en el caso que abandonara la escuela y solicitara regresar sólo se ponía a discusión en la comisión encargada de ubicar y reubicar a los alumnos y en general no tenía problemas para ingresar aún hubieran abandonado la escuela a mitad de semestre.

En cuanto a la deserción, algunos años presentan una proporción bastante significativa; en los años 1963, 1964 y 1965 la relación ingreso-egreso es poco significativa, pero a partir del año 1966 hasta 1969, la cantidad de inscritos fue en aumento (37 a 51 que es el número record de alumnos de primer ingreso en la historia del CUEC) pero el número de deserciones también aumentó considerablemente. Del año 1970 a 1975 se encuentra como característica que es mayor el número de estudiantes que desertaron que el de egresados. En las generaciones 63, como en 64, 77 y 78, se encuentra un mayor número de egresos que de deserciones y a partir de la generación 75 se nota un mayor rendimiento escolar en cuanto al número de egresos.

Sorprendentemente en la generación 1980/81 no hay desertores (sin embargo el índice de reprobación fue en el último año de un 40%); en la generación 1981/82 el nivel de deserción se da en un 15%, en la generación 1982/83 se presenta en un 20% y para la generación 1983/84 ha llegado a un 25%, este último corresponde al primer año escolar, nivel donde frecuentemente se presenta el índice de deserción más alto.

Sabemos, por un lado, que hay elementos que han sido determinantes en la disminución y control del índice de deserción como es la consolidación de un sistema de enseñanza - que incluye la aplicación de un Plan de Estudios, el aumento de materiales didácticos y de producción, así mismo el equipo de filmación que satisface, al menos, las necesidades de aprendizaje de los alumnos y un punto importante: la actual absorción de alumnos a instituciones de enseñanza para elaboración de películas, programas de T.V., audiovisuales y trabajos fotográficos, lo que da la posibilidad de que desde el momento que el alumno comienza a familiarizarse con la práctica cinematográfica encuentre al mismo tiempo una alternativa de empleo en su área; esto por un lado, que es lo que podrán considerarse como las variables controlables para el CUEC, pero por otro lado hay una serie de situaciones y circunstancias que no son susceptibles de modificación directa como es toda la problemática educativa, social, y en particular la de la situación del cine mexicano que incide en que por ejemplo, el índice de deserción haya vuelto a aumentar en este año escolar; sabemos los elementos que contribuyen a controlar el fenómeno pero difícilmente detectamos los fenómenos causales que están fuera del espacio educativo. Sabemos que este es un fenómeno de capital importancia dentro del proceso de enseñanza-aprendizaje, pero en este espacio nos limitamos a mencionarlo en vista de carecer de elementos que expliquen con exactitud las causas de la deserción.

ANTECEDENTES DE LA INVESTIGACION.

En los veinte años de existencia del CUEC no se había formulado una investigación que - pudiera aportar información acerca de la población de alumnos y ex-alumnos, no había - investigaciones teóricas o empíricas que describieran el "perfil" o las característi--cas de esa población que en el contexto del cine nacional ha pugnado por una trayectoria de cambios y transformaciones en el ámbito del cine documental, de ficción, educativo, infantil, de animación ... Esta investigación es un intento de conformar una in formación nunca antes organizada, de ahí los problemas teórico y metodológicos que enfrenta este trabajo.

El origen de la investigación se dió con la búsqueda de la organización de la enseñanza, de agruparla en objetivos, de lograr un Plan de Estudios coherente con la realidad de los estudiantes y que no constituyese simplemente una justificación política de la existencia de un centro de enseñanza. Se intenta, en concreto, obtener conocimiento - de la población con la que se está trabajando, con su razón de ser, con su propia exis tencia como alumnos y ex alumnos. Este fue el planteamiento que dió origen a la inves tigación del Perfil.

El estudio que a continuación se presenta es de carácter estrictamente exploratorio -

tanto en el sentido teórico como metodológico, y llegar a crear, en casos, las propias fuentes de información.

Los resultados se obtienen del análisis del material recogido para obtener información básica que diera la posibilidad de describir las características generales de los alumnos y ex alumnos; los resultados permiten llegar a un acercamiento inicial del perfil de alumnos y ex alumnos y su proceso de incorporación al trabajo profesional. Contiene ciertas limitaciones básicas e incluso fronteras dada la estructura metodológica del estudio original, sin embargo sienta las bases para un más complejo y completo proyecto de investigación.

Gran parte de las deficiencias corresponden a los problemas de los que adolecen las investigaciones empíricas en general, ya que:

- Se obtienen los datos a través de cuestionarios aplicados una sola vez.
- Los resultados fueron cuantitativos y estáticos, por eso había que contextualizarlos en el proceso de desarrollo cinematográfico al que están contribuyendo, tanto la escuela de cine, como los alumnos y ex alumnos.
- La exclusión de áreas de interés, como son las producciones estudiantiles y profesionales, o todos aquellos elementos que pudieran explicar el fenómeno del origen y situación de clase de la población estudiada.
- La falta de recursos cuantitativos para definir la existencia o no de un proceso de movilidad social, ya sea ascendente, descendente, vertical ..., en fin, todas las posibles formas de movilidad presentes en el sistema capitalista.
- El registro de datos reúne a su vez limitaciones ya que, por un lado se presentan en forma muy agregada y por otro lado de manera dispersa, lo que impide descubrir las relaciones entre varios elementos en una sola categoría, siendo así una categoría estática.

La investigación se originó en el año de 1980, cuando el CUEC junto con asesores de CTEPA (UNAM) proyectaron la investigación "Análisis de rendimiento escolar, deserción y mercado de trabajo para alumnos y egresados del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos". En 1981 se procedió a llevar a cabo la investigación; el instrumento adoptado para recabar la información fue el cuestionario, en virtud de dos condicionamientos: el hecho de trabajar con una muestra representativa y la urgencia de contar con los resultados antes de seis meses, lo que hubiera sido imposible utilizando métodos de observación directa o entrevista como forma de recabar los datos; de ser así se hubiera llevado más tiempo, personal y recursos económicos.

Se formó un equipo de dos investigadores con asesoría de personal de CTEPA y se procedió a la elaboración del diseño del cuestionario. La fase ejecutoria de la investiga-

ción, empezando con la aplicación del cuestionario, estuvo a cargo de dos investigadores del CUEC y un grupo de estudiantes de ciencias sociales de la UNAM, contratados para recabar la información.

La primera versión del cuestionario se aplicó a algunos estudiantes y egresados del CUEC. Con las correcciones se elaboró una versión definitiva.

En el proceso de aplicación del cuestionario la pérdida de casos fue numerosa, en un principio se planteó coptar la información de todos los estudiantes y egresados (de 1963 a 1980), pero al momento de rastrear la información los datos de los expedientes no estaban actualizados y hubo personas que no fue posible localizarlas y otros casos que al encontrarlos se negaron a responder.

Finalmente el número de alumnos y ex alumnos que se prestaron a colaborar ofreciendo la información requerida fue de 130, mismos que componen la muestra, siendo el 23% de la población total. De ahí que se explique que aunque la información se registró por generaciones, no hay correspondencia proporcional entre una generación y otra, se trata de una muestra aleatoria en el sentido de que las personas no se seleccionaron previamente. La investigación que se presenta es parte del proyecto inicial titulado: "Análisis de rendimiento escolar, deserción y mercado de trabajo para alumnos y egresados del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos"; la parte que aquí se presenta corresponde a la etapa referida específicamente a los estudiantes y egresados y se titula "Escolaridad, práctica profesional y mercado de trabajo para los alumnos y egresados del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos".

La importancia de ser un trabajo de tesis consiste en que sirve de base para el conocimiento de la población que estudia y egresa del CUEC y su papel como transformadores potenciales de las perspectivas del cine nacional y de sus posibilidades de concientización, del papel mismo de la escuela como una forma de enseñanza y aprendizaje que no pretende reproducir las condiciones sociales de explotación y dominación del sistema capitalista y en particular para la escuela el sentar bases de información y que al momento de hacer modificaciones, cambios, aplicación de Planes de Estudios exista una base de la problemática de la población escolar y su inserción en el mercado de trabajo, ya que los cambios en el contexto académico no pueden permanecer ajenos a lo que les da sentido, que es su población.

CONCEPTUALIZACION DEL PERFIL.

Se considera al Perfil del alumno como un estudio parcial de la descripción de cier-

tas variables que se contemplan como factores de influencia en una población específica. Todo perfil posee fronteras tanto temporales como de los factores que influyen en cada población que se estudia, en la medida en que los factores de influencia son cambiantes y resultado de problemáticas sociales más generales que en los perfiles no se hace referencia.

Para este estudio se contemplan rasgos de orden socio-educativo, el tipo de variables seleccionadas son:

1. Demográficas
2. Académicas
3. Socioeconómicas
4. Práctica profesional

Desglose de variables.

Demográficas. Están concentradas en lo que se denominó en el cuestionario como "Perfil Demográfico". Los indicadores básicos que se utilizan son: lugar de origen, sexo, edad, estado civil y lugar de residencia.

Algunas veces la importancia de estos datos se minimiza dejándolos como una representación cuantitativa; en este caso no lo consideramos así, ya que su conocimiento y adecuada interpretación y valoración en un contexto más general pueden ayudar a considerar si influyen en la práctica profesional de los alumnos y ex alumnos.

Académicas. Se refieren a la experiencia escolar previa y durante los estudios en el CUEC, esta parte se denomina "Perfil académico", se conjugan los siguientes indicadores:

- Escolaridad máxima alcanzada
- Años cursados en la institución educativa que precedió al CUEC y durante los estudios en el mismo.
- Tipo de escuela de procedencia.
- Trabajo remunerado y estudios realizados durante la estancia en el CUEC.
- Posibilidad de rezudar los estudios precedentes.

Este conjunto de indicadores se consideran importantes ya que el sistema de enseñanza aprendizaje no lleva un criterio de materias obligatorias y seriadas, de calificaciones y de reprobación, la estructura de la enseñanza difiere en esencia de la formal. De ahí que la puesta en práctica de los planes y programas de estudio, métodos y técnicas de en

señanza debe estar acompañada de un conocimiento previo de los alumnos del Centro y principalmente del proceso general seguido en el sistema de enseñanza formal.

El perfil académico tiene el fin de conocer las características académicas de la población que ingresa y egresa en estudios de cine y se enfrenta a un sistema diferente de la enseñanza tradicional que ha seguido al menos hasta preparatoria.

Socioeconómicas. El llamado "Perfil socioeconómico" resume una serie de indicadores determinantes para un estudio acerca de la práctica profesional de estudiantes y egresados.

El perfil socioeconómico incluye datos sobre ingreso que pueden dar conocimiento de la ubicación social del individuo y de su concepción ideológica acerca de la profesión, del cine y en general de los medios de comunicación. Particularmente, los datos acerca del ingreso tienen relevancia, ya que en cine y televisión los trabajos que se obtienen son por un tiempo muy limitado (varía entre un día y tres meses) y para obtener un ingreso periódico se requieren de varios trabajos simultáneos.

En esta parte se utilizan tres niveles de información: el primero plantea la posición del alumno con respecto a la vivienda y al número de personas con las que vive; el segundo nivel está relacionado con la familia del individuo, partiendo de la posición que guarda el jefe de familia y madre en el sistema productivo; el tercero se relaciona con las diferencias socioeconómicas y su vinculación con la educación formal alcanzada por la madre y el jefe de familia.

Historia Ocupacional. El objetivo de esta parte es establecer el proceso que sigue el estudiante a través de los trabajos desarrollados y su relación con el quehacer cinematográfico. Los indicadores utilizados son: tipo de empleo, de empresa donde labora, sueldo obtenido, tiempo que ha permanecido en el trabajo y relación con la práctica cinematográfica. Los datos están distribuidos en tres etapas: Antes, durante y después de estudiar en el CUEC.

Situación ocupacional actual. El objetivo es actualizar al momento de aplicación del cuestionario, la ocupación de alumnos y ex alumnos. Intervienen indicadores de ocupación actual, institución y/o empresa donde labora, puesto que ocupa, tipo de trabajo que realiza, salario, tiempo de permanencia, relación con el quehacer cinematográfico y forma en la que consiguió el empleo (s).

Práctica profesional. Esta fase del cuestionario objetiviza la actividad laboral en su relación con el quehacer cinematográfico; se parte de la hipótesis de que los alumnos y egresados del CUEC desarrollan su actividad profesional en diferentes áreas de la comunicación colectiva; así la práctica profesional se dividió en siete grandes grupos: cine, T.V., audiovisual, teatro, radio, docencia e investigación; posteriormente se realizó un desglose de áreas de actividad para cada uno de los grupos.

Evaluación de la práctica profesional. En este punto se obtiene información de las especialidades cursadas en el CUEC para una ulterior comparación con las actividades profesionales que han desarrollado estudiantes y egresados. Así mismo se plantean preguntas de opinión abierta acerca de los conocimientos obtenidos en el Centro y la concepción que tienen del mismo.

Resultado, Interpretación y Análisis del Cuestionario Aplicado.

Del total de la muestra, 78 casos son egresados y 52 casos son actualmente estudiantes del CUEC, lo que equivale a una relación porcentual de 60 y 40% respectivamente. La distinción de la situación académica permite determinar la edad promedio de ambos grupos, la edad promedio de los egresados es de 33 años y la de los estudiantes es equivalente a 26 años.

De la generación 1963 a la 1974, los casos encuestados son egresados a excepción de un caso que al momento de aplicar el cuestionario era alumno regular del Centro (de la generación 1970). A partir del año 1975 las poblaciones de estudiantes y egresados se ven entremezcladas. De ahí que para fines metodológicos se considera a ambas poblaciones como una sola. En lo sucesivo hasta llegar a la fase de "Práctica Profesional" se hablará de una población- muestra como grupo que conforma los 130 casos.

En la última parte del trabajo se presenta como parte del anexo un breve censo de los 130 casos analizados en la muestra, divididos por generación-año de ingreso. Esta es la única parte en la que se puede encontrar los casos donde se diferencia cuando son estudiantes y cuando son egresados.

Perfil demográfico.

La mayor parte de la muestra es de sexo masculino (80% de los casos). Este primer dato indica la falta de un proceso de incorporación femenina al quehacer cinematográfico, concebido tradicionalmente como una actividad masculina. De 1963 a 1980 solo en dos generaciones se encuentran 4 casos como número máximo de primer ingreso al CUEC.

Como respuesta a la concepción tradicional del papel de la mujer tanto en la actividad cinematográfica como de su participación en la sociedad, se conocen algunos grupos de mujeres estudiantes del Centro que realizan trabajo cinematográfico partiendo de la temática de la mujer y buscando plantear a través de cine problemáticas relacionadas con ella; así se pueden encontrar películas como "Vicios en la cocina", "Rompiendo el silencio", "Cosita de mujer", "Lugares comunes", etcétera. La escasa incorporación de la población femenina al quehacer cinematográfico y específicamente a la escuela de cine, no es una cuestión de capacidad intelectual y

productiva, sino se debe principalmente a la concepción tradicional del cine como una actividad que es llevada a cabo por hombres; ya que en términos de resultados de producción de películas (terminadas con copia) registradas en el CUEC, de 1964 a 1980, poco más del 20% son trabajos realizados por mujeres, porcentaje proporcional al de las mujeres que estudian y egresan del Centro, lo cual demuestra, entre otras cosas, su capacidad para realizar trabajo cinematográfico. En entrevistas y documentos de información de escuelas de cine en otros países (Checoslovaquia, Italia, Francia) el ingreso mayoritario de alumnos a los Centros de Enseñanza es de hombres, siendo común que las mujeres se inscriban a especialidades que no requieren de esfuerzo físico muscular y que sin embargo nada tienen que ver con la capacidad intelectual.

Con respecto al lugar de origen, proporcionalmente hablando, la parte más numerosa de los alumnos y egresados corresponde a los oriundos del Distrito Federal (un 71% del total de la muestra). Los casos de provincia ocupan el segundo lugar con un 22% y el 7% restante se refiere a los extranjeros. Por consiguiente: la población escolar del Centro es fundamentalmente del área metropolitana, de lo que se desprende que la institución prepara y capacita, en su mayoría a personas que ejercen el comercio y la práctica cinematográfica dentro de los límites del área.

En cuanto al estado civil, el 45% son solteros y el 38% casados (Cuadro N. 1)

Cabe hacer notar que el sistema de selección de alumnos para ingresar al CUEC no utiliza criterios de sexo, edad, lugar de origen ni estado civil. Actualmente la incorporación de alumnos al Centro se basa exclusivamente en demostrar haber terminado el ciclo de preparatoria o equivalente y aprobar el examen de admisión que se aplica año con año.

Haciendo una comparación con las cifras estadísticas de la UNAM, se observa que el 67% de la población es masculina y el 33% corresponde a la femenina. La composición de la población estudiantil muestra una marcada preponderancia masculina, pero a partir de la generación 1978, se ha incrementado el ingreso de mujeres, aproximándose más a los promedios generales de la UNAM.

Según los Anuarios Estadísticos de la Dirección General de Servicios Auxiliares de la UNAM (1963-1978) el porcentaje arrojado por los alumnos extranjeros es de apenas el 0.5% del total, en tanto que en el Centro el porcentaje aumenta considerablemente representando el 7% de la población total de la muestra. Esto se debe, en gran parte a que en los países Centroamericanos, de los cuales provienen casi to-

dos los extranjeros no existen escuelas de cine y el costo anual para estudiar en el CUEC es de actualmente casi 10 dolares.

Como se mencionó, la edad promedio del estudiante del CUEC es de 26 años, aunque la edad que se registra a su ingreso está entre los 20 y 34 años de edad. De ahí que se afirme que la población estudiantil no es joven, y en la mayoría de los casos su ingreso como alumnos al CUEC no constituye su primera elección vocacional.

Estos factores llevan a plantear la siguiente hipótesis: el CUEC no cuenta con una adecuada difusión de sus planes y fines terminales como institución, dentro de la población escolar a nivel preparatoria o equivalente, para que ésta la contemple dentro de sus alternativas vocacionales.

Esto se transforma en un problema más serio al considerar que la situación institucional del Centro minimiza su función como escuela de nivel licenciatura o equivalente, en tanto que sólo expide certificados de estudio, considerados dentro de la estructura jerárquica de la educación y de la propia UNAM como estudios no formales. En repetidas ocasiones los alumnos potenciales del área de cine optan por estudiar este campo en Escuelas o Facultades, por lo que significa a nivel social la posesión de un título de licenciatura que ofrece, al menos, "la esperanza" de mejores posibilidades de empleo y de movilidad social.

Perfil académico.

La mayor parte de los estudiantes y egresados del CUEC poseen escolaridad formal de licenciatura o normal superior. Consultar cuadro N. 2.

La población escolar evidencia una distribución tradicional académica; en el sentido que, socialmente, la exigencia de niveles de escolaridad es cada vez mayor con respecto al proceso de desarrollo económico y demográficamente el incremento de la población estudiantil ha propiciado el aumento en la demanda y oferta de servicios educativos. O sea, a mayor edad de los encuestados, menor grado de escolaridad y, conforme la edad disminuye, el nivel académico se ve incrementado, así, por ejemplo, el único caso de educación primaria como escolaridad máxima alcanzada, al momento de la encuesta tenía entre 40 y 44 años. Se registran así mismo, tres casos entre los 30 y 44 años, con un nivel de escolaridad máxima de secundaria.

En este sentido, proporcionalmente, no existe mayor diferencia entre los estudiantes originarios de provincia y los del Distrito Federal. Consultar cuadro N. 3.

La distribución académica mencionada corresponde en parte a que hasta 1977 no se exigía un nivel de escolaridad mínimo para ingresar al CUEC; el único requisito indispensable era aprobar el exámen de admisión. A partir de 1977 se comenzó a exigir como uno de los requisitos de ingreso el nivel de preparatoria concluida como escolaridad mínima.

Una vez que se conoce el nivel máximo que posee actualmente la población de estudiantes y egresados, cruzado con la edad y el lugar de origen, se relacionan una serie de datos que orientan acerca de las actividades que realizan cuando aún son estudiantes. Aquí se observa que:

- a. El 23% del total de la muestra, además de estar en el CUEC estudia otra carrera o realiza otra actividad y además trabaja.
- b. El 61% trabaja y además estudia en el CUEC.
- c. El 7.6% estudia otra carrera o realiza otra actividad además del CUEC.
- d. El 7.6% restante estudia exclusivamente en el Centro y no trabaja. Consultar cuadro N. 4

Por consiguiente, poco más del 20% del total de la muestra no tiene tiempo suficiente para atender su preparación académica dentro del CUEC. Las personas que trabajan o estudian además del CUEC, se pueden considerar como alumnos de medio tiempo y representan aproximadamente el 70% y finalmente, cerca del 8% de los alumnos se dedican de tiempo completo a los estudios del CUEC. La edad promedio de estos se encuentra entre los 20 y 24 años de edad. Consultar cuadro N. 5.

La población estudiantil del CUEC está formada por alumnos de medio tiempo, esto se presenta que a partir del segundo año escolar, el trabajo fuera de las horas de clase se incrementa y como los alumnos solo tienen medio tiempo para dedicarse al Centro se preocupan más por las materias prácticas que por la formación teórica sin que se balancee proporcionalmente la teoría con la práctica.

Como se expuso al principio de este perfil, la escolaridad de licenciatura o normal predomina con un 44.6% del total de los encuestados, pero, con estudios no concluidos en su respectivo nivel.

Como muestra el cuadro N.5 de las personas que realizaron otros estudios aparte del CUEC, el 16.9% se matriculó en carreras de licenciatura, este porcentaje fué el más alto obtenido en este grupo.

O sea, la mitad de la población que estudió o estudia en nivel de licenciatura lo llevó a cabo mientras estudiaba en el CUEC, pero al mismo tiempo, el tiempo promedio de estudio es de dos años, lo cual equivale a que dejaron la carrera universitaria y continuaron en el CUEC optando por el cine como alternativa de desarrollo profesional.

En cuanto al lugar de procedencia, no existe marcada diferencia entre los que solo estudiaron en el CUEC y los que al mismo tiempo estudiaban otra carrera. Confrontar cuadro N. 6.

El análisis de los años cursados dentro de la escolaridad máxima formal permite afirmar que un alto porcentaje (33%) de la muestra no termina sus estudios en el nivel de licenciatura; el promedio de años cursados está entre 1 y 4. El resto de la población en este nivel tiene un promedio de 5 y 7 años de estudio para un 16% del total. Los ciclos anteriores a la licenciatura en general se terminan, aquí interviene que desde 1977 se exige el nivel de preparatoria como mínimo. En los niveles de carrera técnica, licenciatura y postgrado es donde radica una mayor disparidad en cuanto a los años escolares terminados. Consultar cuadro N. 7

Perfil socioeconómico.

Es interesante notar que en la muestra existe una escala tradicional en cuanto a edades se refiere; de las personas cuya edad fluctúa entre los 20 y 24 años más de la mitad habitan con su familia; las que están entre los 25 y 29 es muy similar en número de los que viven con esposa/o, compañera/o, y/o hijos, con familia, solos o con compañeros.

Entre los 30 y 34 años es bastante más numerosa la cantidad de los que viven con esposa/o, compañera/o y/o hijos. Este mismo fenómeno se produce en el rubro entre los 34 y los 50 años o más.

En resumen: Aproximadamente el 25% del total de la muestra viven con familia; casi el 50% habitan con esposa/o, compañera y/o hijos; el 10% con compañeros; menos del 1% en casa de asistencia y poco menos del 20% solos. Consultar cuadro N.9.

En este mismo cuadro se puede observar que el cruce de los indicadores edad-estado civil- lugar de origen hace destacar que los originarios de provincia están casados y un número representativo de este grupo viven solos (aproximadamente un 40% del total de los que viven solos).

En la medida en que el Distrito Federal continúa siendo un polo de emigración donde

un gran número de personas deciden ubicar su residencia definitiva. En el ámbito cinematográfico este problema se intensifica ya que el ejercicio de la técnica audiovisual sufre una grave centralización dentro de los límites del DF, fundamentalmente en lo que se refiere a producción cinematográfica, ya que la actividad de distribución se ejerce en las salas cinematográficas, las cuales se distribuyen en toda la República; de ahí que no extraña que gran parte de los originarios de provincia se queden a radicar en el área metropolitana para llevar a cabo el ejercicio de las imágenes.

Demos algunos datos para dar idea de la centralización de la práctica, por ejemplo, en 1975 el 96.8% de los establecimientos dedicados a la producción cinematográfica se encontraban en el DF, y el 3.2% en Nuevo León. Por lo que se refiere a empresas distribuidoras el 57.8% se localizaba en el DF, el 7% en Nuevo León, el 5.3% en Yucatán y el 14% se dispersa por las demás entidades federativas. Finalmente en la rama de exhibición, el 60% de los establecimientos se concentran en once entidades entre las que destacan: Michoacán con el 8.3%, Jalisco con el 8.1%, el DF con el 5.9%, 5.8% para Sinaloa; Tamaulipas y Yucatán con poco más del 5%, el resto se distribuye en diversas partes de la República. (*)

La centralización de la actividad cinematográfica y la evidente deficiencia de la producción fílmica del país permiten plantear hipotéticamente que al desarrollar y explotar oportunidades de empleo en provincia, es más probable que muchas personas especializadas en el área "cine" tenderían a ejercer el oficio cinematográfico en el interior de la República Mexicana y al mismo tiempo generar el desarrollo de la producción en otras partes del país.

Retomando la interpretación de los resultados del cuestionario, con respecto a la escolaridad de los padres de familia, se planteó como hipótesis de trabajo, que el nivel académico de éstos era bastante más bajo que el de los hijos-alumnos y que en consecuencia existía un proceso de movilidad social ascendente entre unos y otros. Los resultados no confirmaron esta hipótesis, ya que el 40.76% de los padres de familia alcanzaron el nivel de licenciatura o normal superior, cifra comparable al 49.53% correspondiente a los alumnos de un nivel similar de estudios. La diferencia porcentual entre ambos grupos es poco significativa, pero, es importante mencionar que para el resto de la población, en su mayoría, los padres se concentran en primaria, preferencialmente.

(*) Censo Industrial, Mex. 1975, Cámara Nacional de la Industria de la Transformación

El alto índice de escolaridad de los padres corresponde en parte a una posición de clase , mas particularmente, en la medida en que no existe una cultura y tradición cinematográfica popular, ni siquiera como perspectiva dentro de la educación formal tal y como se planteó en el marco teórico , la creación artística queda en manos de y para una élite, esa élite en una sociedad capitalista ocupa posiciones y niveles de acreditación , como es el caso de niveles superiores , tal puede ser una de las explicaciones del alto índice de escolaridad de los padres de la población del --- CUEC.

A través de la interpretación de los resultados se han presentado casos donde la diferencia entre alumnos originarios de provincia y del Distrito Federal es prácticamente nula , pero en otros si es representativa, tal es la situación de la escolaridad de los padres de los encuestados, por ejemplo:

El número de padres de alumnos de provincia encuestados con un nivel escolar máximo equivalente a primaria (6.92%) es mayor que el número de padres que llegaron a la Universidad (4.61%). Esta situación no se repite en los casos originarios del DF. Consultar cuadro N. 10.

Con respecto a la madre, el nivel académico es inferior a los niveles alcanzados por el padre . El porcentaje más alto se encuentra en primaria (21.53%) y entre el nivel de secundaria y licenciatura , proporcionalmente el porcentaje es muy similar entre unos y otros. La diferencia entre las madres de alumnos del DF y las de provincia es bastante significativa . En primaria existen 17 casos del DF (lo que representa aproximadamente el 30% del total de los originarios del DF), contra 10 casos registrados de provincia (también representa aproximadamente el 30% del total de los respectivos casos) y conforme los niveles académicos ascienden , se incrementa la desigualdad entre ambos grupos hasta llegar al nivel de licenciatura donde se encuentran 17 casos para el DF, y solo uno de provincia. Consultar cuadro N. 11.

Tanto en el grupo de padres como en el de madres originarios de provincia conforme se eleva el nivel académico, se reduce el número de casos registrados.

En los casos de los padres del DF, a medida que el nivel académico se incrementa aumenta el número de casos, respecto a las madres , existe una distribución casi proporcional en los diferentes niveles académicos.

Este fenómeno se explica en parte, porque en la medida en que la educación superior se encuentra centralizada las posibilidades de ingreso a niveles superiores

Distribución del ingreso.

Por lo general, una de las preguntas a responder más difíciles en los cuestionarios es la referente a los ingresos económicos. Este estudio no es la excepción. En consecuencia se deben tomar precauciones con respecto a los resultados, aunque durante la aplicación del cuestionario piloto y de aplicación general, se insistió en el -- hecho de que la información sería y es de carácter privado. A pesar de ello, esto -- fué relativo para los encuestados . De cualquier manera, el objetivo de la información es netamente estadístico.

No hubo información en 18 casos, lo que equivale a un 15% del total de la muestra. Con las respuestas obtenidas se conformó el 100% de la muestra.

El ingreso promedio de las familias de los alumnos y egresados del CUEC es de ---- 26,000 pesos, y el ingreso modal se encuentra entre los 15 y 20,000 pesos. Desglosando los datos se extrae que:

- a. El 58% de las familias de la población estudiada percibe 27,500 pesos o menos mensualmente.
- b. El 84% poseen un ingreso de 37,500 pesos o menos.
- c. Casi el 10% de las familias tienen un ingreso superior a los 50,000 pesos mensuales.

Eliminando el último porcentaje, en función del reducido número de los que perciben el último ingreso y por lo tanto de la desviación que produce el ingreso promedio, se obtiene que 23,000 pesos mensuales es el ingreso promedio de las familias de los alumnos y egresados del CUEC. O sea, dos veces más el salario mínimo en el DF al año que se aplicó la encuesta .

Se mencionó anteriormente que aproximadamente el 50% de los padres de los encuestados poseen un nivel profesional, pero no se sabe exactamente el tipo de trabajo que desarrollan.

De los datos computados se obtiene que el "jefe de familia " resultó ser empleado en el 84.61% de las veces. El tipo de empleo no está lo suficientemente especificado. Es como sigue:

- a. 47 de los casos indican estar ligados al quehacer cinematográfico, (respondieron ser cineastas).
- b. 26 casos indican que son profesionales o técnicos afines.

- c. 19 casos cuyo empleo es funcionario público superior o iniciativa privada.
- d. 13 casos cuyo empleo es personal administrativo.

A primera vista se extrae como conclusión que el 56% de los jefes de familia desempeñan trabajos relacionados con el quehacer cinematográfico, pero este apartado - posee un gran sesgo de información, ya que la pregunta en el cuestionario se refiere a "jefes de familia", y en muchos casos se trata de los mismos encuestados; de ahí que no se pueda establecer ninguna correlación entre el nivel académico de los padres y su empleo. Consultar cuadro N. 12.

En cuanto a las madres de los alumnos (aquí la pregunta se refirió concretamente a las madres de familia), la respuesta fué rechazada en 39 casos. La principal ocupación desempeñada es "dedicadas al hogar" en 20.76% de los casos; le siguen paradigmáticamente las que ejercen una profesión con un 17%; el 8.46% de las madres son profesoras y personal docente. La actividad a la que se dedica el resto puede consultarse en el cuadro N. 13

Por lo que toca a la contribución de los alumnos al ingreso familiar se insiste en el hecho de que la muestra se aplicó a estudiantes y egresados. Estos últimos representan un 60% de la muestra que se analiza. Era de esperar por consiguiente, - que un 60% o más de la población contribuyera al ingreso familiar por lo menos en un 50%. Los resultados muestran que en 43 casos (33.07%), el ingreso del alumno es el ingreso familiar, y el 68.44% de la muestra contribuye en un 40% o más. Solamente el 30% de la población no contribuyeron al ingreso familiar. Consultar - cuadro N. 14.

Para determinar las características de la muestra relativas al proceso de movilidad social se procedió al cruce de los indicadores de escolaridad del padre y los estudios que realizó la población cuando aún permanecen estudiando en el CUEC. Esta movilidad se entiende solo en el sentido de que el estudiante llega a obtener un nivel de escolaridad mayor que el del padre, sin que esto represente un incremento en el ingreso, vivienda, etcétera. Los resultados son los siguientes:

Cuando la escolaridad del padre es equivalente a licenciatura encontramos 34 casos - alumno que realizaron estudios únicamente en el CUEC, y en 19 casos estudiaron otra carrera además del CUEC, lo que representa casi el 40% de los encuestados. En este sentido no se muestra movilidad.

Destaca otra situación: 17 alumnos estudiaron únicamente en el CUEC, cuando la escolaridad del padre equivale a estudios de primaria, aparentemente aquí sí habría movilidad ya que el nivel del padre es más bajo que el del estudiante y además no trabaja, pero solo se puede tomar como un indicador de movilidad ya que el aumento de escolaridad no corresponde mecánicamente a un incremento en el bienestar social. Se requerirían de más indicadores para hacer la afirmación.

Son 53 los casos, que porcentualmente equivalen a un 40% de la población encuestada, en que los padres tienen escolaridad equivalente a licenciatura, el caso es que aparentemente aquí no habría movilidad, pero tampoco hay elementos de análisis para tal afirmación.

Se tienen 111 casos donde los estudiantes trabajan además de estudiar en el Centro, o sea el 85% trabaja o trabajó mientras estudia en el CUEC. En este caso se podría considerar que los alumnos trabajan por cierta necesidad económica y posición de clase, pero aquí intervienen dos situaciones, primero que el horario de la escuela es vespertino lo cual promueve que el estudiante en los primeros años pueda estudiar otra carrera o trabajar y segundo, por razones de oficio, ya que el proceso de enseñanza aprendizaje implica que el estudiante desde el primer año se incorpora a la práctica, propiciando la colaboración en asistencias, y todo lo que implica el trabajo en el cine. Consultar cuadro N. 15. y cuadro N. 16.

Para terminar este apartado se concluye que:

- a. Existen 21 casos-alumno que realizan al menos tres actividades, incluyendo sus estudios en el CUEC. (lo que equivale a no tener tiempo suficiente para su preparación en el Centro).
- b. El estudiante promedio del CUEC estudia y trabaja.
- c. El nivel de escolaridad promedio del padre del estudiante del CUEC obtenido en la presente muestra es de licenciatura. Dato que perfila la concepción de clase que en el sistema capitalista conlleva la realización del arte.

Historia Ocupacional.

Antes de referirnos a los resultados, es necesario hacer algunas advertencias:

_ En el cuestionario, este apartado se dividió por un criterio de temporalidad con

el objeto de conocer el desarrollo profesional de la población y su vinculación con el trabajo cinematográfico. El criterio de temporalidad se divide en: antes de ingresar al CUEC, durante su etapa de estudiante, y al egresar del mismo.

- Para sistematizar la información del tipo de empleos realizados por los alumnos desde su inicio hasta el egreso, el proceso se estableció en base a porcentos. Se considera que 30% o menos representa una escasa vinculación o al menos no significativa; del 31% al 60% cierta vinculación y a partir del 60% su trabajo está relacionado directamente con el cine. El mismo criterio se utiliza en el apartado "Situación ocupacional actual".
- Se presentan datos en los que el resultado sobrepasa el número de casos de la muestra, esto se debe a que, en el cuestionario, las respuestas poseen varias alternativas, las cuales se computaron; el cómputo de los datos lo presenta como si fuera una persona diferente en cada área, o sea son mutuamente excluyentes los casos.
- Y por último queda aclarar que en todo el apartado de "Historia ocupacional" el 100% de los casos está compuesto por las personas que respondieron las preguntas. Para los que no respondieron solo se hace la referencia porcentual o en absolutos.

Historia ocupacional antes de ingresar al CUEC

Antes de su ingreso al CUEC sólo 27 de los encuestados no habían trabajado (21% del total); del resto solamente 18 casos estaban relacionados con el quehacer cinematográfico. En este sentido:

- 74.07% no tuvieron relación con el oficio cinematográfico,
- 9.23% tiene alguna relación,
- 25% de los alumnos acusan una relación directa con el cine.

Tipo de trabajo.

Al encuestado se le ofrecieron tres alternativas de respuesta que correspondían a los trabajos ejercidos por orden de importancia con respecto al monto del salario. El tipo de trabajos que llevaron a cabo, en orden de importancia son:

- _ 34 casos se dedicaron a las Bellas Artes y Música, el término de la Bellas Artes se aplica a las personas dedicadas a la pintura, escultura, dibujo, cerámica, etc.
- _ 29 casos ejercieron puestos administrativos dentro de actividades cinematográficas.
- _ 25 casos trabajaron como técnicos de cine en el área de producción.

- _ 22 casos ejercieron puestos técnicos de cine en el rubro de producción o al momento del registro de imágenes y sonido de una película.
- _ 14 casos trabajaron como fotógrafos de placa fija.
- _ 14 casos como profesionistas o técnicos afines en el cine sin hacer específica su participación.
- _ 13 correspondieron a comerciantes o vendedores.
- _ 11 casos relativos a personas que escribieron crítica cinematográfica y aspectos artísticos.
- _ 11 casos destacan como personal docente.
- _ 9 casos fueron registrados como funcionarios públicos superiores. Para más precisión consultar tabla N. 1.

Tipo de empresa

En orden de importancia:

- _ 77 casos ejercieron sus empleos en empresas privadas,
- _ 32 casos se registraron en dependencias públicas,
- _ 21 casos trabajaron en empresas privadas relacionadas con el cine,
- _ 18 casos laboraron en la UNAM. El resto del "tipo de empresa" se distribuye en la tabla N. 2,

Al analizar un cruce de los indicadores "tipo de empresa y edad" se encuentra que:

- _ Entre más jóvenes son los encuestados, aumenta el número de personas que no trabajan, es decir, entre más recientes son las generaciones es frecuente encontrar que no trabajan.
- _ Entre las diferentes edades es similar el número de los que tienen solo un empleo al número de personas que tienen tres o más trabajos antes de ingresar al CUEC. Consultar cuadro N. 17.

Tiempo de duración.

El tiempo promedio de duración en el trabajo equivale a un año con nueve meses (aproximadamente 90 semanas).

La moda se encuentra entre 6 y 12 meses. Eliminando los extremos el tiempo promedio de duración en un trabajo antes de ingresar al CUEC es de un año, donde la edad promedio es de 24 años.

Ingresos.

El ingreso promedio es de 6,200 pesos y el ingreso modal se encuentra en los 5,000 pesos o menos. Eliminando los extremos (que fueron los mayores a 30,000 pesos) el

ingreso promedio se reduce a 5,900 pesos.

Historia ocupacional durante la permanencia de los estudiantes en el CUEC.

No hubo información para el 13% de los casos.

Se registraron 19 casos que no trabajaron mientras estudiaron en el CUEC.

Las respuestas indican que el trabajo desarrollado por los alumnos se distribuye - porcentualmente de la siguiente forma:

- _ 62.02% se relacionan directamente con el oficio cinematográfico,
- _ 5.83% tiene alguna relación,
- _ 28.05% no tiene relación alguna con el cine.

Tipo de trabajos.

Los tipos de trabajos realizados en orden de importancia son los siguientes:

- _ 59 casos se registran en producción cinematográfica,
- _ 19 casos llevaron a cabo trabajos de post-producción,
- _ 18 personas dedicadas a la foto fija,
- _ 15 casos se obtuvieron de personas que ejercen la crítica cinematográfica y/o - artística.
- _ 15 casos se dedican a actividades relacionadas con las Bellas Artes y/o Música.
- _ 13 casos se registran en profesionistas o técnicos afines al cine.
- 13 casos se refieren como funcionarios públicos a nivel superior. El resto puede consultarse en la tabla N. 1

Como puede observarse, las personas que llevan a cabo actividades cinematográficas se incrementan notoriamente. En la fase "Historia ocupacional antes de ingresar al CUEC, éstas ocupan el tercer lugar de importancia con 25 casos, en tanto que en este apartado aparece como la actividad preponderante. El aumento se debe principalmente por la participación de los alumnos dentro del proceso cinematográfico.

Un caso peculiar es el de las personas que desempeñan las Bellas Artes, reduciendo-se a poco más de la mitad.

Tipo de empresa.

En este rubro se observan cambios con respecto a la fase anterior:

- _ Los alumnos desempeñan sus labores dentro de la UNAM en 37 casos.
- _ Dependencias Públicas 32 casos.
- _ Empresa privada dedicada al cine con 27 casos.
- _ Empresas independientes 15 casos . El resto puede consultarse en la tabla N. 2.

Resalta la notable disminución, en comparación con la fase anterior, de personas que trabajan en empresas privadas. La UIAII cobra una importancia más que significativa en cuanto al empleo de estudiantes del CUEC. La misma tendencia muestran las dependencias públicas, aunque en menor grado.

Solamente se registraron 17 casos que no trabajaron mientras estudiaron en el CUEC. 45 casos tuvieron solo un empleo; un número de 68 casos tuvieron dos trabajos y 35 (aproximadamente el 30% de la muestra) registraron tres trabajos o más empleos. Este incremento responde fundamentalmente a que dentro de la actividad cinematográfica se llevan a cabo los trabajos conocidos como 'free lance', que son quehaceres específicos para una película o para la elaboración, que requiere de un tiempo determinado, no son trabajos de planta.

Al relacionar los indicadores "tipo de empresa" y "edad" los resultados mostraron que las generaciones más antiguas obtuvieron sus trabajos principalmente en dependencias públicas dedicadas al cine y en la UNAM. Las generaciones más recientes no conservan esa tendencia, por el contrario, trabajan para la iniciativa privada, lo cual es un elemento que se debe considerar para la posterior formación de los alumnos ya que la tendencia es una peligrosa inserción al mercado de trabajo de la industria privada. Consultar cuadro N. 18.

Tiempo de duración.

El tiempo promedio de duración en el trabajo son 147 semanas aproximadamente tres años; eliminando los extremos resulta que el tiempo promedio de duración en los trabajos de los estudiantes del CUEC es de un año.

Ingresos.

el ingreso promedio mensual es de 7,000, el ingreso modal está en los 5,000 pesos o menos; eliminando los extremos el ingreso promedio se reduce a 6,400 pesos mensuales, lo que representa un cambio relativamente menor en cuanto el ingreso de la población antes de ingresar al CUEC.

Historia ocupacional después de los estudios en el CUEC.

Es interesante hacer notar el proceso de incorporación de la población encuestada al trabajo cinematográfico profesional. Los datos permiten esclarecer el ejercicio de la profesión.

En esta fase se registraron 52 casos que no respondieron la pregunta, estos 52 casos corresponden al número de alumnos que al momento de la aplicación del cuestionario

aún no egresaban, mientras que 78 son los egresados que completan el total de la muestra estudiada.

De la información se obtiene que:

- _ el 25.28% no tiene ninguna relación con la profesión.
- _ el 8.06% conserva cierta vinculación con el medio .
- _ el 66.66% desarrolla un trabajo profesional directamente relacionado con el cine.

Tipo de Trabajo.

En esta fase estamos refiriendonos exclusivamente a egresados, la distribución de - empleos varía, es la siguiente:

- _ 44 casos dedicados a la producción cinematográfica.
- _ 22 casos ejercen la docencia de aspectos cinematográficos.
- _ 14 casos trabajan en los procesos de post-producción cinematográfica.
- _ 13 casos corresponden a funcionarios públicos especializados en el ejercicio de la profesión.
- _ 10 casos de foto fija.
- _ 9 casos de personas que se dedican a los actos de comunicación colectiva. El resto puede apreciarse en la tabla N. 1

De tomarse a estos 78 egresados como el 100% los resultados son que la población de egresados del CUEC se dedica en un 57% a la producción, en un 28% a la docencia, el 18% trabaja en post- producción (edición, por ejemplo), el 17% son funcionarios públicos desarrollando trabajos de cine, el 13% hace foto fija y el 12% se dedica a la comunicación colectiva.

Tipo de empresa.

El tipo de empresa en la que laboraron los egresados del CUEC se concentra fundamentalmente en dependencias estatales y en la UNAM, mismo fenómeno que se da cuando aún son estudiantes, los datos se muestran a continuación:

- _ 36 de los casos laboran en la UNAM.
- _ 33 de los casos afirman trabajar en dependencia pública.
- _ 16 personas se registran en instituciones educativas.
- _ 16 personas en dependencias públicas relacionadas con el cine.
- _ 15 casos se encuentran en empresas privadas. El resto puede consultarse en la tabla N.2.

La diferencia que se hace más clara es la proporción de aumento de los que se incorporan a instituciones educativas y a las dependencias públicas, el número aumenta considerablemente cuando los alumnos egresan.

Tiempo de duración.

El tiempo promedio de duración en el trabajo equivale a 132 semanas ,o sea, dos años y medio aproximadamente . La moda se encuentra entre uno y dos años.

Eliminando ciertos niveles que podrían causar alteración en el promedio resultaría un promedio de cuatro años por cada trabajo.

Ingreso.

Al egresar los alumnos del CUEC, el ingreso promedio asciende aproximadamente un 30% , llegando a 9,200 pesos, pero el ingreso modal está en los 5,000 o menos.

Situación ocupacional actual

Los datos recabados indican que el 90% del total de la muestra trabaja mientras estudia en el CUEC.

Los siguientes datos , niegan lo que se planteó como hipótesis de trabajo donde se planteaba que el estudiante de cine no tiene un trabajo fijo sino que su actividad fundamental es 'free lance', los resultados muestran diferencias:

- _ 82 casos tienen solo un trabajo.
- _ 30 casos tienen dos empleos.
- _ 18 casos participan en tres o más trabajos.

A estos datos se le agrega que el tiempo promedio de permanencia en un trabajo es de dos años y medio. Podemos suponer que en base a que aproximadamente la mitad de la población contribuye al total del ingreso familiar el trabajo en el que están les da la posibilidad de sostener una familia.

Puesto que ocupa.

La actividad que desempeñan los encuestados se distribuye en :

- _ Producción cinematográfica (33 casos)
- _ Docentes en el área de cine (31 casos)
- _ Funcionario público superior (20 casos)
- _ Pre-producción cinematográfica (17 casos)
- _ Post-producción cinematográfica (16 casos)
- _ Comunicación colectiva (11 casos)
- _ Profesional o técnico afin (8 casos)
- _ Personal administrativo (7 casos)
- _ Personal creativo de TV (7 casos)
- _ Foto fija (6 casos)

__ Artista (4 casos)

__ Investigador (4 casos).

Se puede observar un decidido aumento en el área docente cinematográfica y una notable disminución en las áreas artísticas y de foto fija . Por otra parte en el área de creativos en TV siempre se mantiene un número muy reducido de empleos, una de las respuestas a una reducida incorporación de personal del CUEC y en general de las escuelas de cine a la actividad televisiva ha sido estudiada por el CILECT, que es la Asociación de escuelas de cine con sede en Australia, donde se mencionaba que este fenómeno corresponde mas a una "actitud" hacia la televisión que un planteamiento de mercado de trabajo, ya que la tradición de la televisión es la elaboración de programas con implicaciones comerciales (ahorro de imágenes, personal, equipo, -- tiempo pantalla, etc.) más que de desarrollo de lenguaje de las imágenes en un sentido de experimentación y búsqueda.

En el caso de la docencia, es claro que hay un proceso de inmersión conforme avanza la práctica cinematográfica, para el egresado del CUEC que se incorpora a la docencia hay obstáculos por su falta de preparación pedagógica y además la falta de conciencia de parte de las instituciones educativas con respecto a la enseñanza cinematográfica y a los recursos que se requieren de ella.

Tipo de trabajo

En este rubro se utilizaron dos indicadores: puesto que ocupa y tipo de trabajo, la idea original era especificar exactamente el trabajo que se realizaba, pero al momento de la captura de la información los datos se mezclaban.

23 casos no respondieron la pregunta.

En cuanto a los trabajos de docencia, pre-producción y post-producción no hubo mayor diferencia entre puesto que ocupa y tipo de empleo. En las tres categorías se obtuvo el mismo número de casos: 14 en cada una.

En segundo lugar se encuentran las personas dedicadas de lleno a la producción y los profesionistas no relacionados con el cine, con 13 casos cada uno.

Investigación fué realizada por 8 personas, este aspecto del cine goza de una amplia participación de las personas que estudian y estudiaron en el Centro, ya sea como trabajo remunerado o por cuenta propia.

Como coordinadores de programas de TV , 4 personas se encuentran , mismo número que ejerce el oficio fotográfico. El resto de los casos se puede consultar en la tabla N. 1

Tipo de empresa.

En orden de importancia se advierte que actualmente los alumnos y egresados trabajan en:

- UNAM: 43 casos.
- _ Dependencia Pública: 26 casos.
- _ CUEC: 17 casos
- _ Dependencia pública dedicada al cine: 15 casos.
- _ Empresa priv. dedicada al cine:
- _ Empresa privada: 12 casos.
- _ Institución educativa: 12 casos.
- _ Empresa independiente: 11 casos.
- _ Free lance: 5 casos.
- _ Cineteca Nacional: 4 casos.
- _ Centro de Capacitación Cinematográfica: 3 casos, El resto puede consultarse en la tabla N. 2.

Ingresos.

Dentro de esta fase la población alcanzó un sueldo promedio de 14,612 pesos, el ingreso modal se mantiene entre los cinco mil pesos o menos, Descartando los extremos el ingreso promedio se redujo a 12,778 pesos,

Es evidente el problema central de este apartado y es que se está hablando de "Situación ocupacional actual" donde las poblaciones de estudiantes y egresados están mezcladas de manera que no es posible definir ni a una ni a otra población.

Tiempo de duración.

A diferencia del apartado de Historia Ocupacional, aquí no se refiere al tiempo que duró en el trabajo, sino al tiempo invertido para obtener un trabajo. El promedio para conseguir empleo es de tres años y medio. El tiempo modal esta entre dos y cuatro años. Esto no elude la posibilidad de llevar a cabo trabajos durante este lapso de tiempo.

La mayor parte de la población consiguió su empleo que desempeñaba al momento de la encuesta por medio de relaciones familiares y/o amistosas (56 casos), dos casos lo hicieron mediante los servicios de la bolsa de trabajo, un solo caso por anuncio en el periódico.

La investigación realizada en el CUEC sobre "Mercado de trabajo en la pequeña y mediana industria cinematográfica" en 1982 aporta una serie de datos que son interesantes acerca de las políticas de contratación de la empresa. Existen principal-

mente dos mecanismos de contratación en el medio cinematográfico principalmente; uno es el sindicato y otro es por medio de relaciones familiares y/o amistosas.

La estructura sindical y la abundancia de mano de obra en la industria del cine - ha restringido el ingreso de personas a la industria cinematográfica a través del sindicato. Por otra parte, los requerimientos de mano de obra de la industria, - mas que orientarse a especialistas, solicitan personal con conocimientos tan am- - plios que podríamos denominarlos como "todólogos". Las exigencias, no solo de la industria cinematográfica, sino de las instituciones educativas que solicitan perso- - nal preparado, llevan a concluir que existe un total desconocimiento de la estructu- - ra y composición técnica de las actividades que se realizan en el área. Al solicitar por ejemplo, una institución a un maestro de "apreciación cinematográfica" suponen - debiera ser director de cine, saber toda la historia, temática y técnica que utiliza el cine, la televisión, etcétera. Esto no es posible ya que el conocimiento es un - proceso que se obtiene no solo a través del estudio sino de la experiencia práctica.

Práctica profesional.

Los datos obtenidos sobre este aspecto corroboran que la función académica del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos es llevada a cabo: preparar individuos que se desarrollan fundamentalmente en el área cinematográfica. Dos elementos desta- - can: las personas que ingresan al CUEC logran su preparación profesional dentro - del área cinematográfica y ejercen su oficio preferencialmente en este renglón, sien- - do poco concurridas las áreas de trabajo relacionadas con la realización cinemato- - gráfica.

Los campos profesionales en los que se ubica la población encuestada son los siguien- - tes (Las respuestas contemplan varias alternativas , así que las áreas de actividad - son mutuamente excluyentes):

- _ Cine: 87 casos.
- _ TV: 36 casos.
- _ Docencia: 30 casos.
- _ Audiovisual: 25 casos.

Cine

Los resultados muestran que el 65% de los encuestados se ubican dentro de una área cinematográfica. En consecuencia el 35% restante carece de relación con el cine en su actividad profesional.

De los que se dedican a cine, el 57% de los casos se dedican al cine ficción e inclusive al de no ficción .

El 27% de la población fue más específica:

- _ 21% corresponde a personas que ejercen profesionalmente el cine de no ficción,
- _ 6% restante lo hizo únicamente en cine ficción.

Los trabajos dentro del cine ficción se caracterizaron por la vinculación o concurso de cintas argumentales que requirieron el empleo de actores (43 casos). En tanto dentro del cine de no ficción el número mayor de trabajos realizados fueron del tipo de películas documentales informativas(34 casos).

Las tareas específicas realizadas dentro del área de cine son las siguientes :

La mayor parte de la población trabajaron como productores (47), seguido de personas dedicadas a la dirección (45), a continuación se presentaron 42 casos correspondientes a guionistas, fotografía arrojó 34 casos, rebasando por un solo caso a las personas dedicadas a la edición y montaje de películas (33 casos). Al área de sonido le correspondieron 11 casos, una nueva opción de trabajo prácticamente no tomada en cuenta en el diseño del cuestionario es la musicalización de cintas, encontrando en este renglón nueve casos. A continuación se desglosa:

De las personas encargadas de la producción :

27 se encargaron de la producción ejecutiva de las películas y 26 ocuparon cargos de gerentes de producción y un número reducido se hizo cargo de la asistencia de producción (14 casos).

De los que afirmaron llevar a cabo la Dirección:

La mayor parte afirmó dedicarse a la dirección de cine y en bastante menor número a asistentes de producción. Esta información debe tratarse con precaución ya que seguramente la población consideró sus ejercicios escolares como parte de la práctica laboral.

Dentro del área de guión la mayor parte de los profesionistas del ramo afirmaron ser autores sin existir casos de adaptadores y argumentistas.

Con respecto a fotografía:

El número mayor se concentró en Directores de fotografía y operadores de cámara (26 casos). Como asistentes de fotografía y laboratorio los casos registrados son muy reducidos

Televisión

Como se comentó hay una clara falta de profesionales dentro del área, como se verá más adelante, en opinión de los encuestados este medio de comunicación es una alternativa de trabajo prácticamente nula. Los datos ofrecen que al menos un 15% del total de la muestra se ha vinculado en forma profesional; las tareas específicas que realizaron fueron las siguientes:

24 casos se dedicaron a la producción, y 21 casos ejercieron la dirección en algún programa, el resto de los casos es poco significativo pero es de hacer notar que 6 casos ejercieron como camarógrafos en algún programa. En este sentido cobra importancia la afirmación señalada en un capítulo anterior de la importancia de la inserción de los cineastas en el medio televisivo por el cuidado temático y técnico que se hace en la elaboración del programa.

Audiovisual

El número más representativo de casos en esta rama se localiza en Dirección con 21 casos, le siguen 19 correspondientes a fotógrafos y en tercer lugar los que se dieron a la tarea de guionistas con 18 casos.

Dentro del campo audiovisual, igual que en el medio radiofónico es frecuente que el director del programa sea guionista y/o productor y/o fotógrafo. Esto lleva a reflexionar en la falta de profesionales dedicados exclusivamente a un área de responsabilidad.

Docencia e investigación

De primera referencia es sorprendente que el 51% del total de la población realiza este tipo de actividad, es sorprendente porque uno de los problemas de la enseñanza es que los alumnos rechazan las materias de investigación y en particular de procedimientos metodológicos, aún con el actual Plan de estudios donde se trata de vincular la importancia de la investigación como una necesidad para la formación de los cineastas. De ese 51%, el 21% realiza actividades docentes y el resto se dedica a la investigación, situación que tampoco coincide con la carencia de formación pedagógica para los alumnos.

Las instituciones en las que se ejerce la docencia son: UNAM (19 casos), CUEC (18 casos), Institución educativa (8 casos), Centro de Capacitación Cinematográfica (4 casos), UNAM (4 casos), CINETECA (8 casos) y ocho personas no especificaron.

En cuanto a la investigación, los temas tratados tuvieron directa vinculación con el fenómeno cinematográfico. La clasificación se basa en el título:

En primer lugar se encuentra "Expresión cinematográfica" con 13 casos, los cuales no conservaron una relación conjunta de trabajo; "Guiones clásicos del cine mexicano", es una obra emprendida por 12 personas; "Teoría del aprendizaje de fotografía" cuenta con 13 integrantes; "Cartelera Cinematográfica 1910-1940" en donde colaboran 3 personas; "Materiales curriculares del área científica" cuenta igualmente con tres participantes; "Condiciones psicoanalíticas de la pequeña burguesía" y "El Bandido social del cine", cuentan con 3 y 2 investigadores respectivamente.

Evaluación de la Práctica Profesional

Esta parte del estudio tiene como objetivo matizar en la medida de lo posible - la experiencia que a través de los estudios en el CUEC han adquirido tanto alumnos como egresados.

Del total de la población, 97 estudiaron o estudian especialidades cinematográficas, en tanto que 28 casos afirman no haber realizado especialización alguna, y solo adquirieron conocimientos generales sobre cine .

La especialidad que tiene mayor número de casos es "Dirección", pero también en el CUEC se imparten otras especialidades como son producción , sonido, guión, edición y montaje. Pero en la medida en que el criterio de especialidades se aplica desde 1977 , siendo los tres primeros años de enseñanza básica y los otros dos de especialidades se considera que actualmente existe el equipo necesario para que - los alumnos puedan desarrollar por ejemplo sonido ; debe haber una mayor difusión de la información que concierne a otras disciplinas cinematográficas , pues de lo contrario, las personas que ingresan al CUEC tienden a reforzar la falsa creencia de que "el cine es ser director de cine", y que para hacer cine hay que ser director , lo cual además alejaría una mayor diversificación en las opciones de desarrollo de lenguaje fílmico y el crecimiento en otras áreas del cine.

En segundo Término encontramos las especialidades de Guión y fotografía con 23 y 21 casos respectivamente, después se encuentra Edición y Montaje (7 casos), Producción (7 casos) y Sonido (1 caso) .

La falta de diversidad de las especialidades también se puede explicar debido a que la población está formada por generaciones que van de 1963 a 1980; durante este lapso de tiempo se da un proceso de mayor especialización técnica dentro -

del desarrollo del campo cinematográfico . Este proceso también se ha unificado en el Centro, que dentro de sus limitaciones presupuestales y de personal calificado, ha incorporado nuevos métodos, técnicas, y especialidades por los cuales el estudiante tiene mayores posibilidades de generar expectativas profesionales.

Dentro de la "Práctica Profesional", el "Perfil de historia ocupacional" y la "Situación ocupacional actual" se hacen evidentes las contradicciones del proceso - llevado a cabo por la población. Es decir:

- _ Los alumnos toman principalmente como opción la especialidad de Dirección.
- _ Al analizar la Práctica Profesional (antes, durante y después) se observa que - la actividad profesional se canaliza a través de la docencia y hacia instituciones públicas, a pesar de que los encuestados afirman tener relación con el medio cinematográfico, en este sentido no sabemos si a través de esas instancias - hacen cine y realización cinematográfica.
- _ Respecto a la Práctica Profesional los encuestados afirman que actualmente se avocan principalmente a la Producción y Dirección, cuando la primera es una - especialidad escasamente solicitada en el CUEC. En esta última parte no deben sobreestimarse los resultados, ya que muchos de los encuestados que afirmaron trabajar en relación a la Producción y Dirección cinematográfica pudieron haber considerado sus ejercicios escolares como trabajos profesionales e incluirlos como la práctica laboral, a pesar de que el encuestador advertía que se trataba de trabajos remunerados.

Considerando la pregunta relativa a los conocimientos adquiridos en el CUEC y su utilidad para el desarrollo de su profesión, 103 de los casos respondieron afirmativamente, 23 respondieron negativamente y se registraron 4 abstenciones.

Las razones que secundan las anteriores opiniones son las siguientes:

24 personas coinciden en afirmar que adquirieron técnica cinematográfica; 19 optaron por afirmar que adquirieron conocimientos metodológicos y/o prácticos y 9 - personas consideran que aprendieron por medio de ejercicios escolares.

En cuanto a las personas que opinaron que no habían sido útiles sus conocimientos los razonamientos son los siguientes:

Por la falta de un Plan de Estudios (8 casos) y por malos maestros (4 casos). 12 casos respondieron que ninguno de los conocimientos les habían sido útiles .

En cuanto a los conocimientos que han sido más útiles para el desarrollo de la práctica profesional, el 28% de la población respondió a favor de los conocimientos teóricos, el 18% por los conocimientos prácticos y el 37% de la muestra opinó que ambos.

Referente al tipo de conocimientos teóricos que los estudiantes piensan que se deberían incorporar a sus especialidades, cabe subrayar que el 44% no respondió la pregunta. En cuanto a los conocimientos teóricos que se sugiere añadir son, en orden de frecuencia: temas de ciencias sociales, incremento del trabajo teórico para la elaboración de guiones y profundizar en los elementos de la técnica cinematográfica.

Por lo que se refiere al tipo de conocimientos prácticos que deberían ser incorporados, el 43% no sugiere cambio alguno.

Un número importante (20%) pide aumentar los ejercicios prácticos, se piden mayores elementos técnicos en un 7% y se propone combinar más la teoría con la técnica y la práctica escolar (7%)

En cuanto a las sugerencias que se deberían incorporar a otras especialidades que no fuera la cursada por el alumno, se proponen diversas sugerencias:

Establecer un Plan de Estudios riguroso y con mayor disciplina académica y/o escolar, un 6% pide mayor apoyo técnico y un 3% mantenimiento al equipo técnico. Entre las sugerencias está: incorporar conocimientos de Ciencias Sociales (4 casos); conocimientos de cultura en general (4 casos) y 5 casos proponen cursos de TV educativa y cine científico.

Al opinar acerca de si se cree que se amplien o no las posibilidades para los egresados del CUEC, el 44% de la muestra contestaron afirmativamente, en tanto el 49% lo niegan. Los argumentos utilizados son variados.

En términos afirmativos se dice que: hay muchos empleos tanto en el cine estatal, como en el privado y en el independiente (20%) y que los egresados del CUEC son necesarios en todo el país para el renglón educativo (5%).

En sentido negativo, el 15% afirma que han faltado fuentes de trabajo efectivas, un 8% dice que se debe a la situación política y económica del cine, un 5% de los casos dicen que es debido a la dependencia del cine mexicano con respecto al norteamericano y otro 5% cree que se debe a la falta de promoción y difusión en el ámbito laboral, y 10 casos que afirman que el cine mexicano está en crisis.

Los siguientes datos vuelven a plantear la contradicción entre las expectativas - de desarrollo profesional y las posibilidades reales en el mercado de trabajo; ya que a pesar de que en la fase de "Práctica profesional" los encuestados afirman - dedicarse principalmente a la "Dirección" y "Producción", paradójicamente opinan que las especialidades con más posibilidades de empleo para los egresados son:

- a. Fotografía: 75 casos (58%); la que en otras fases del trabajo aparece con un - número muy reducido de casos.
- b. Edición y montaje: 38 casos (29.23%).
- c. Producción: 32 casos (25%)
- d. Sonido: 32 casos (25%).
- e. Dirección: 18 casos (14%).

Se comenta el 14% acumulado en "Dirección" ya que la mayor parte de los encuesta- dos han cursado o están cursando dicha especialidad y en la práctica profesional es considerable el número que la ejerce.

El resto de los porcentajes son relativamente bajos: Televisión (5%), Docencia - (1.76%), Staff (1.6%), Investigación (un caso).

La interpretación y análisis de los datos aportados principalmente en esta fase, más que solucionar la problemática a nivel académico y profesional, plantear múl- tiples dudas y contradicciones. Por lo que toca a esta investigación se puede consi- derar que aún queda un amplio camino que recorrer en cuanto a la investigación - de las problemáticas que inciden no solo en el CUEC, sino en la educación artísti- ca y en cuanto a las problemáticas que inciden en el cine mexicano.

El objetivo general del trabajo fué conocer el grado de incorporación de la población que estudia y egresa del CUEC al quehacer cinematográfico.

Esto se logró en dos niveles:

- _ Teórico, estableciendo la participación social de las películas que tanto estudiantes como egresados realizan y del papel que estas juegan en la sociedad.
- _ Con el trabajo empírico, a través del análisis de la Práctica Profesional y su vinculación a la cinematografía y los medios de comunicación en general.

Como objetivos específicos de la investigación se planteó:

- _ Separar las características generales que distinguen al estudiante que se incorpora al CUEC, y
- _ Destacar el proceso de desarrollo profesional que el alumno sigue desde su ingreso al egreso.

Ambos objetivos se lograron: el primero a través del "Perfil del estudiante del CUEC y el segundo mediante la "Historia ocupacional" y la "Práctica profesional". Al respecto se describen los siguientes perfiles:

- a. Perfil del estudiante del CUEC.
- b. Perfil de la población de estudiantes y egresados en el contexto laboral.

a. Perfil del Estudiante del CUEC.

- _ La edad promedio de los alumnos del Centro es 26 años.
- _ El tiempo promedio de permanencia en el CUEC es de 5 años.
- _ La población escolar se compone fundamentalmente por hombres cuyo estado civil es soltero.
- _ Los estudiantes son originarios del DF y adicionalmente de provincia que se han quedado a radicar en el DF.
- _ La escolaridad de los estudiantes del CUEC es licenciatura o normal superior dejando inconclusos los ciclos educativos, permaneciendo dos años en dicho nivel.
- _ El estudiante del CUEC es alumno de medio tiempo.
- _ Los alumnos del Centro provienen de escuelas públicas, preferentemente de la UNAM.
- _ El estudiante del CUEC trabaja mientras estudia.
- _ El único estudio a nivel profesional terminado es el correspondiente al CUEC.

Del contexto familiar de estudiantes y egresados se deduce que:

- ... El número promedio de personas que componen la familia de los estudiantes es de 3.
- ... El nivel académico de los padres es equivalente al de los hijos (licenciatura).
- ... La escolaridad de los padres y madres de estudiantes originarios del DF se acerca más a niveles superiores, a diferencia de
- ... La escolaridad de los padres y madres de estudiantes originarios de provincia que se caen en niveles académicos inferiores a licenciatura.
- ... El ingreso promedio de la familia de los estudiantes y egresados del CUEC es de - 23,000 pesos mensuales, tres veces el salario mínimo al momento de aplicación del cuestionario.

Metodológicamente se requiere del diseño y aplicación de otro tipo de estudio para dilucidar la ubicación de la clase social a la que pertenecen las familias de los - estudiantes del CUEC. A priori y tentativamente, tomando como base los datos del ingreso familiar, del empleo del jefe de familia, que por lo general es empleado, y - del nivel de escolaridad de los padres, podemos afirmar su pertenencia a la clase - media.

b. Perfil del Estudiante y Egresado del CUEC en el contexto laboral .

Existe un efectivo proceso de incorporación del alumno a la práctica cinematográfica. Dicho proceso abarca desde la relación con el oficio cinematográfico hasta el - tipo de instituciones donde se desarrollan laboralmente.

Antes de ingresar al CUEC la relación profesional con la cinematografía es mínima, - durante su estancia en el Centro esta relación aumenta considerablemente y los que ya son egresados laboran profesionalmente en relación directa a la cinematografía o medios audiovisuales derivados.

El tipo de trabajos desarrollados durante este proceso son:

- ... Antes de ingresar al CUEC, se destacan trabajos como artistas (desde disciplinas plásticas hasta actores) y un número considerable de trabajadores administrativos.
- ... Durante su permanencia en el CUEC la actividad laboral comienza a vincularse con el cine, en trabajos como productores, técnicos y fotógrafos.
- ... Al egresar del CUEC, se reducen drásticamente las personas que trabajan como artístas, críticos de arte y personal administrativo o investigadores. Aumentan los - trabajos en la rama de producción cinematográfica, docencia y funcionarios administrativos en el área de cine.

En relación a las empresas:

- Antes de ingresar al CUEC, es decir, al momento en que los estudiantes catecen - de una preparación a nivel profesional con respecto a la cinematografía, trabajar en general, en empresas privadas o estatales cuya vinculación con el oficio es nulo.
- Mientras permanecen en el Centro los estudiantes son absorbidos por las dependencias del sector estatal relacionadas con el cine y aumentan las personas que se incorporan laboralmente a la UNAM; comienzan a aparecer los estudiantes que forman sus propias fuentes de trabajo, como es el caso de algunas empresas independientes dedicadas al cine.
- En cuanto a los egresados dirigen su práctica profesional hacia dos canales: la UNAM y el sector público. Lo que equivale a decir que la UNAM absorbe parte del personal que se prepara en sus instituciones, lo que se reproduce en el CUEC.

Conjuntamente a este proceso de incorporación se presenta una solidificación en el tiempo de permanencia en el trabajo:

- Antes de ingresar al CUEC el tiempo promedio de permanencia en el trabajo es de nueve meses.
- Durante su estancia en el Centro este promedio se eleva a un año.
- El proceso de solidificación en el trabajo desempeñado se manifiesta definitivamente al egresar del CUEC; el tiempo promedio en el trabajo es de dos años y medio.

Los dos últimos tiempos son considerablemente elevados ya que en caso de los que aún estudian a medida que se incorporan a la práctica cinematográfica remunerada encuentra múltiples trabajos eventuales, conocidos como "free lance", o trabajos a "destajo" en días, semanas y extraordinariamente por meses.

En el caso de los egresados, la cifra es relevante si se considera que la situación ocupacional actual de la población estudiada es mantener principalmente un sólo empleo y si más del 50% del total de la muestra contribuye con un 40% o más al ingreso familiar, implica que han logrado percibir un salario suficiente para vivir con un solo trabajo.

En los ingresos se verifica un aumento:

- Antes de ingresar al CUEC el promedio mensual es de 6,000 pesos (en ningún caso se considera el proceso inflacionario del país o los aumentos y depreciaciones salariales).

— Durante su estancia en el Centro el promedio salarial percibe un ligero aumento, 6,400 pesos mensuales.

— Al egreso del CUEC se registra un importante aumento en el ingreso: 9,200 pesos mensuales, lo que representa un 30% de aumento con respecto a la etapa en la que son estudiantes.

El ingreso que aparece con mayor frecuencia a través de la historia laboral de los alumnos y egresados del CUEC oscila en los 5,000 pesos o menos mensualmente, salario tipo para los trabajos bajo las condiciones de "free lance".

La explicación puede ser hasta cierto punto razonable cuando se está hablando de la población escolar. Pero cuando se produce con los egresados, que supuestamente son profesionales del cine y reciben 5,000 al mes el problema de la carencia de empleos se torna altamente preocupante y complejo.

El "Perfil del estudiante del CUEC en el contexto laboral" puede sintetizarse de la siguiente manera:

— La población del Centro Universitario trabaja mientras estudia y cerca del 10% estudia simultáneamente otra carrera.

— La población tiene, en su mayoría un solo empleo.

— Los egresados del Centro se dedican remunerativamente a tres áreas principales: producción, docencia y funcionarios públicos vinculados al éra de cine.

— El tipo de empresas que constituyen el mercado de trabajo inmediato para los egresados del Centro son: Dependencias estatales y la Universidad Nacional Autónoma de México.

Práctica profesional del estudiante y egresado del CUEC

Como respuesta a las áreas en las que se desempeñan estudiantes y egresados se puede desglosar un mercado de trabajo para los egresados, en función de la participación de los mismos en el contexto cinematográfico.

En el ámbito profesional la práctica de los conocimientos adquiridos se concentra fundamentalmente en el área de cine. De ahí que el Centro cumpla con el objetivo que se propone: formar profesionistas que lleven a la práctica sus conocimientos.

Los alumnos y egresados al desarrollar su práctica profesional han adecuado las es-

pecialidades en el CUEC a las diferentes áreas en que se desarrollan como profesionales, principalmente la especialidad de dirección y producción que se desempeñan tanto en cine, como en TV, audiovisuales, docencia e investigación.

Haciendo referencia a la docencia e investigación se parte del supuesto que la docencia está relacionada con la enseñanza cinematográfica, en tanto que la investigación se vincula estrechamente con la búsqueda de elementos que apoyen y fortalezcan el conocimiento de la actividad cinematográfica. En este caso se ignora si los abocados a ella cuentan con algún apoyo oficial o económico para llevar a término los objetivos planteados.

Resulta fundamental cuestionar la metodología diseñada y empleada para difundir la enseñanza en el CUEC, ponderando los siguientes aspectos:

El personal que se prepara en el Centro se concentra prioritariamente en actividades como dirección y producción; los propios encuestados responden que ejercen su actividad preferencialmente en esas áreas, vale entonces preguntar:

— ¿ Por qué casi el 25% de los estudiantes y egresados se dedican a la docencia?

— ¿ Por que más del 20% de la población referida labora como funcionario público o personal administrativo?

—¿ Por qué la UNAM absorbe más del 30% de los egresados?

— ¿ Realmente es ejercitar la dirección y la producción dentro y para el oficio cinematográfico? . A propósito de esto, gran parte de la población se dedica a la producción de cine con la contradicción de que sólo el 4% de ellos estudiaron esa especialidad.

Tentativamente las respuestas en cuanto a la docencia podrían ser que los centros de enseñanza constituyen una importante fuente de trabajo para la población del CUEC ya que es una especialidad escasamente dominada por los estudiosos de otras áreas, por ejemplo, actualmente en la UNAM se organizan cursos, proyectos, talleres donde se requiere asesoría de especialistas en cine. Pero además de las posibilidades de la docencia, la UNAM y las Universidades en general son una opción para realizar cine, por ejemplo, la UNAM tiene un Proyecto de Superación Académica donde los docentes e investigadores de cine pueden presentar proyectos para filmar una película, esto aparte de las posibilidades que hay con Difusión Cultural.

Por otro lado, que la población ocupe puestos como funcionarios se acerca a los "beneficios" del ejercicio del poder, donde a través del Estado se pueden llevar a cabo proyectos de comunicación y en particular de cine.

En contraposición a las actividades de estudiantes y egresados , estos opinan que las especialidades donde se presentan mayores posibilidades de empleo son: Fotografía en más de un 50%, edición y montaje en segundo lugar (30%), producción en tercer lugar, siguen sonidistas y al último un 4% piensa que dirección tiene posibilidades de empleo. Lo que indica una fuerte contradicción entre las expectativas del desarrollo profesional y los resultados al enfrentarse a las - posibilidades reales de empleo.

En el presente análisis , si bien concluye que el estudiante y egresado del CUEC si se desarrolla profesionalmente en el ámbito del cine; en el contexto en el cual se encuentra inserto se ve forzado a buscar alternativas de trabajo paralelas a la industria cinematográfica. Es innegable la carencia de empleos en la industria fílmica del país principalmente en el área de dirección, inclusive los propios agremiados al Sindicato padecen el insuficiente número de producciones ya sean estatales o privadas, el número de películas anuales resulta raquítico y deficientemente explotadas para el consumo interno como se señaló en el capítulo de Cine Mexicano.

De ahí que parte de los egresados , frente a este problema ha creado sus propias - fuentes de trabajo (como son las empresas independientes), Así mismo, se sabe que en repetidas ocasiones los egresados de las especialidades adecúan sus conocimientos hacia los campos derivados de la especialidad (por ejemplo, dirección de audiovisuales o radio) sin ser estas las específicas.

Esta problemática se inscribe dentro de un país de probada tradición fílmica, pero generalmente en manos de la iniciativa privada cuyos objetivos son meramente comerciales; se trabaja en base a una relación de inversión-recuperación de lo invertido en el producto fílmico.

Hasta el momento, el cine carece de una utilización auxiliar en el desarrollo cultural del país; "... tal parece que se teme el desarrollo de cualquier alternativa que propicie un cambio cualitativamente positivo en la situación de la actividad - profesional por mínimo que éste sea. Incluso se descuida .., el desenvolvimiento de actividades cinematográficas necesarias al país, tales como cine científico, didáctico, de divulgación cultural, educativo, etcétera, o se le cede esa responsabilidad a una iniciativa privada que, bien se sabe se encuentra fuertemente permeada por intereses transnacionales" (91),

La mística de la participación de "espontáneos" en el trabajo cinematográfico domi-

mismo y con un proyecto histórico a futuro. Richard Price diría: "enseña como - pensar en vez de lo que se debe pensar!" (94) tanto dentro de la escuela como a través del cine y los medios de comunicación en general. "En marzo de 1846, en la sesión de los Comités de Correspondencia en Bruselas Marx decía "...En un país civilizado solo se pueden conseguir resultados políticos con una enseñanza firme y concreta: sin ella, el efecto no se ha logrado hasta ahora más que ruido, una excitación nefasta y a veces ruina de lo que se trataba de defender". En esta misma sesión - pronunció la famosa frase "Hasta el momento, la ignorancia jamás ha sido útil a nadie" (95), con la salvedad que ha sido útil a quienes han impuesto su dominio - sobre los demás.

Este es precisamente el momento en que los intelectuales comprometidos continúan - reafirmando la identidad de un cine mexicano y su necesidad de desarrollo y buscan no dejar en manos de las empresas trasnacionales y de los productores de las películas de ficheras : mucho se ha luchado por llegar a hacer un cine diferente. A través de la revisión de los principales innovadores y actuales directores en el cine mexicano, los estudiantes y egresados del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos son gente que han demostrado no solo una capacidad de manejo en el lenguaje cinematográfico sino una preocupación constante de los problemas sociales que enfrenta el país, pasados y presentes.

Estudiosos y críticos del cine en México opinan que es el Estado Mexicano el que debe apoyar la creación de un cine que difiera del actual; que es la Universidad Nacional la que debe apoyar o fomentar institucionalmente estos proyectos. Pero, la historia ha demostrado que el Estado Mexicano por sí mismo no ha sido capaz de llevar a cabo un proyecto de tal magnitud, lo ha planteado en discursos oficialistas . A pesar de ello es circunstancial y coyunturalmente que se han podido producir películas de contenido social, de crítica, de problemática social, de calidad temática y técnica , en fin un cine verdaderamente artístico. La realización de una película avalada abiertamente por el Estado , es resultado, en ocasiones, de las contradicciones mismas del Estado entre su carácter de clase y su discurso "democrático-revolucionario" que algunos directores obtienen la oportunidad de filmar , hay casos que se les otorga el financiamiento si cambian una parte medular del guión. Es ahí donde el realizador debe de mostrar su capacidad artística y conciencia social para que la película contenga la esencia de la temática que quiere abordar el director y al mismo tiempo pueda realizarla.

Esta es la alternativa más amplia, que corresponde a estudiantes y egresados, a intelectuales, a todos los trabajadores del cine. A todos aquellos que son parte de la

historia fílmica del país. Se sabe que no podemos hablar en éste sistema de una -- libertad de creación, de esa libertad individual que corresponde a una libertad -- colectiva. En el sistema capitalista es necesario el compromiso histórico revolu-- cionario del intelectual y al mismo tiempo incorporarse en todos los posibles medios de comunicación para expresarse, para transformar a través de la creatividad el pen-- samiento de los espectadores, para posibilitarle una alerta constante.

El proceso que esos intelectuales han seguido y están siguiendo es una búsqueda de nuevas formas de expresión, nuevos lenguajes y teorías cinematográficas, una susti-- tución a toda costa de esquemas tradicionales y comerciales que ha impuesto el ci-- ne enajenante. Rossellini nos diría, la busqueda de "... articulaciones fundamen-- tales en la historia del hombre en cuanto forma de pensar, de sentir o de temer, de tomar conciencia... crear imágenes articuladas, precisas, bien adaptadas a su con-- texto y fáciles de asimilar ... para salvarnos, para [metafóricamente hablando] re-- cobrar la razón ..." (96).

CITAS BIBLIOGRAFICAS.

- 1.- GONZALEZ RIVERA, Guillermo, "Sociología de la educación", Centro de Estudios Educativos, Méx. 1981. P. 22.
- 2.- GONZALEZ. R. op. cit. P. 26.
- 3.- BAUDELLOT Ch. y ESTABLET R., "La escuela capitalista, Ed. S. XXI, Méx. 1978, P. 25.
- 4.- CARNOY, Martín, "La educación como imperialismo cultural" Ed. S. XXI, Méx. 1978, P. 13.
- 5.- IBIDEM. P. 13.
- 6.- IBIDEM. P. 19.
- 7.- IBIDEM. P. 21.
- 8.- IBIDEM. P. 22.
- 9.- IBIDEM. P. 25.
- 10.- IBIDEM. P. 25.
- 11.- IBIDEM. P. 28.
- 12.- IBIDEM. P.326.
- 13.- LABARCA. G., VASCONI y otros autores, "La educación burguesa", Ed. Nueva Imagen., Méx. 1977, P. 23.
- 14.- IBIDEM. P. 28.
- 15.- CARNOY, op. cit., P. 27.
- 16.- LABARCA, G., op. cit., P. 20.
- 17.- GONZALEZ, op. cit., P. 115.
- 18.- IBIDEM, P. 116.
- 19.- PORTELLI, Hungues, "Gramsci y el bloque histórico" Ed. S. XXI, Méx. 1976, P. 18.
- 20.- IBIDEM, P. 24.
- 21.- BUCI-GLUCKSMAN, Christine, "Gramsci y el Estado" Ed., S. XXI. Méx. 1979, P. 88.
- 22.- SACRISTAN, Manuel, "Antonio Gramsci, Antología", Ed. S. XXI, 1978, P. 366.
- 23.- MACCIOCCHI, María Antonijeta, "Gramsci y la Revolución de Occidente", Ed. S. XXI, Méx. 1980. P. 198.

- 24.- IBIDEM, P. 200.
- 25.- IBIDEM, P. 198.
- 26.- IBIDEM, P. 212.
- 27.- IBIDEM, P. 213.
- 28.- IBIDEM, P. 214.
- 29.- ESTRATEGIA, Revista, La cultura nacional y Luchas populares, Núm. 54. Nov-Dic. 1983, P. 3-4.
- 30.- IBIDEM, P. 12-13.
- 31.- IBIDEM, P. 3.
- 32.- IBIDEM, P. 18.
- 33.- PORTELLI, op. cit., P. 21.
- 34.- PORTELLI, op. cit., P. 22.
- 35.- PORTELLI, op. cit., P. 18.
- 36.- SACRISTAN, op. cit., P. 366.
- 37.- ESTRATEGIA, op. cit., P. 28.
- 38.- BROCCOLI, Angelo, "Antonio Gramsci y la educación como hegemonía", Ed. Nueva Imagen, Méx. 1977, P. 41.
- 39.- FISCHER, Ernest. "La necesidad del Arte", Ed. Península, Barcelona 1973, P. 7.
- 40.- IBIDEM, P. 8.
- 41.- IBIDEM, P. 247.
- 42.- HADJINICOLAU, Nicos, "Historia del Arte y Lucha de clases", Ed. S. XXI, Méx. 1974, P.43.
- 43.- IBIDEM, P. 78.
- 44.- FISCHER, op. cit., P. 243-244.
- 45.- HADJINICOLAU, P. 107.
- 46.- DUDLEY, Andrew, "Las Principales teorías cinematográficas", Ed. G.G., Barcelona 1981, P. 16.
- 47.- CINE CUBANO, Revista, El Cine: una mercancía, Rev. 103, Habana Cuba, P. 61.
- 48.- IBIDEM, P. 103.
- 49.- IBIDEM, P. 65.

11-001 v 90

- 50.- POLONIATO, Alicia, "Cine y Comunicación", Ed. Trillas, Méx. 1980, P. 47.
- 51.- IBIDEM, P. 55.
- 52.- SOLANA, Fernando, "Cine, cultura y descolonización", Ed. S. XXI, Argentina 1973, P. 6.
- 53.- IBIDEM, P. 13.
- 54.- IBIDEM, P. 9.
- 55.- CINE CUBANO, Revista, Ocupar el lenguaje, Rev. 102, Habana Cuba, P. 3.
- 56.- IBIDEM, P. 4.
- 57.- CINE CUBANO, Revista, Urgencia e imaginación, términos compatibles, Rev. 102, Habana Cuba, P. 30.
- 58.- GARCIA RIERA, Emilio, "El cine mexicano", Ed. ERA, Méx. 1973, P. 14.
- 59.- IBIDEM, P. 25.
- 60.- IBIDEM, P. 26.
- 61.- IBIDEM, P. 41.
- 62.- IBIDEM, P. 89-90.
- 63.- IBIDEM, P. 91.
- 64.- DAGDUG S., Miguel, "El cine mexicano, una problemática a resolver en el mercado interno", Méx. 1971, Tesis Profesional ENE UNAM, P. 8.
- 65.- IBIDEM, P. 31.
- 66.- CONTRERAS TORRES, Miguel, "Libro negro del cine mexicano", Méx. 1960, Ed. por autor, P. 51.
- 67.- IBIDEM, P. 64.
- 68.- IBIDEM, P.164.
- 69.- DAGDUG, op. cit.,p.71
- 70.- AYALA BLANCO, Jorge, "Aventura del Cine Mexicano", Ed. ERA, Mex. 1978, p. 297.
- 71.- IBIDEM., p. 304-305.
- 72.- IBIDEM., p. 337.
- 73.- RUY SANCHEZ, Alberto, "Mitología de un cine en crisis", Ed. Premia, Mex. 1981, p.30.

- 74.- IBIDEM, p.31.
- 75.- IBIDEM, p.39.
- 76.- IBIDEM, p.48.
- 77.- IBIDEM, p.52.
- 78.- IBIDEM, p.53.
- 79.- IBIDEM, p.102.
- 80.- IBIDEM, p.53.
- 81.- HERNANDEZ U.Javier, "Análisis de la industria cinematográfica mexicana", Mex. 1982, Tesis Profesional, FE UNAM, p. 119.
- 82.- IBIDEM, p.124.
- 83.- IBIDEM, p. 154.
- 84.- IBIDEM, p. 115.
- 85.- IBIDEM, p. 108.
- 86.- GARCIA R.Emilio, De actualidad y de historia, UNOmasUNO, 21 de febrero - de 1983.
- 87.- GARCIA R.Emilio, El cine independiente , UNOmasUNO, 18 de marzo de 1983.
- 88.- GARCIA R.Emilio, El cine independiente , UNOmasUNO, 21 de marzo de 1983.
- 89.- GARCIA R.Emilio, El cine independiente , UNOmasUNO, 22 de marzo de 1983.
- 90.- GARCIA R.Emilio, El cine independiente , UNOmasUNO, 13 de marzo de 1983.
- 91.- MORA C.Juan, ponencia para "Segundo Encuentro Nacional de Escuelas y Talleres de cine dedicadas a la enseñanza", Mex. 1979.
- 92.- ROSSELLINI, Roberto, "Un espíritu libre no puede aprender como esclavo", Ed. G.G., Barcelona 1979, p. 98.
- 93.- IBIDEM, p. 92.
- 94.- IBIDEM, p. 96.
- 95.- IBIDEM, p. 106.
- 96.- IBIDEM, p. 75.

ESTADO CIVIL, LUGAR DE ORIGEN Y EDAD

CUADRO N° 1

ESTADO CIVIL EDAD	SOLTEROS			CASADOS			UNION LIBRE			DIVORCIADOS			SEPARADOS			N. RESPONDIO			TOTAL			T	T %
	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3		
MEÑOS DE 19	2																		2			2	1.55
20 - 24	17	2		1		1	1		1						1				19	2	3	24	18.46
25 - 29	11	4	1	3	2	1	3	1					1			1			19	7	2	28	21.53
30 - 34	6	4	1	17	3	1	2			3			1	1		1			29	9	2	40	30.76
35 - 39	2	1		7	2		1			2		1	1						13	3	1	17	13.07
40 - 45	3	4		5	2	1										1			9	6	1	16	12.3
45 - 49	0				2															2		2	1.53
50 O MAS				1															1			1	.76
TOTAL	41	15	2	34	11	4	7	1	1	5	-	1	3	1	1	2	1	-	92	29	9	130	99.98
TOTAL %	31.5	11.5	1.6	26.1	8.5	3.1	5.4	0.8	0.8	3.8	-	.8	2.3	.8	.8	1.5	.8	-	20.8	22.3	6.9		99.9

NOTAS:

EL CUADRO MUESTRA EL ESTADO CIVIL DADO A CONOCER POR LOS ALUMNOS, VINCULANDO SU LUGAR DE ORIGEN Y EDAD, DE ANI QUE SE ENCUENTRE QUE LA MAYOR PARTE DE LOS ALUMNOS SON SOLTEROS Y CON UN PROMEDIO DE EDAD DE 26 AÑOS Y LA MAYOR PARTE DE LOS EGRESADOS SON CASADOS, CON UN PROMEDIO DE 32 AÑOS DE EDAD.

CLAVES:

- 1.- LUGAR DE NACIMIENTO D.F.
- 2.- LUGAR DE NACIMIENTO PROVINCIA.
- 3.- EXTRANJEROS.

FUENTE: ENCUESTA REALIZADA POR EL C.U.S.C. - 1980.

ESCOLARIDAD ACTUAL Y TRABAJO

CUADRO N° 2

EDAD	ESCOL.		PRIMARIA		CAPACITACION		SECUNDARIA		E. TECNICA		PREPARATORIA		C. TECNICA		LICENCIATURA		POSTGRADO		TOTAL		TOTAL	%
	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2		
MEÑOS DE 19											2								2		2	1.53
20 - 24								1		7	6		1	5	1				13	8	21	16.15
25 - 29										11				16	4				27	4	31	28.83
30 - 34						1			1	11	3	2		18	1	2	1		33	7	40	30.76
35 - 39					1					5		1		8		2			17		17	13.07
40 - 44	1				1					3				9		2			16		16	12.3
45 - 49										1				1					2		2	1.53
50 ó MAS														1					1		1	.76
TOTAL	1				2	1	1	1	1	40	9	3	1	58	6	6	1	111	19	130	100	

NOTAS:

EL TRABAJO MUESTRA EL NIVEL DE ESCOLARIDAD MAXIMO ALCANZADO POR LOS ALUMNOS Y EGRESADOS, CRUZADO CON LA EDAD DE LOS MISMOS Y CON EL DATO DE SI LLEVO O NO A CABO ACTIVIDADES REMUNERADAS DURANTE EL TIEMPO EN EL QUE PERMANECIO ESTUDIANDO EN EL CUCC.

CLAVES:

- 1.- TRABAJA MIENTRAS ESTUDIA EN EL C. U. E. C.
- 2.- NO TRABAJA MIENTRAS ESTUDIA.

FUENTE: ENCUESTA REALIZADA POR EL C.U.E.C. - 1980.

ESCOLARIDAD, LUGAR DE ORIGEN Y TRABAJO

CUADRO N° 3

ESCOLARIDAD. ORIGEN	PRIARIA		CAPACITACION		SECUNDARIA		E. TECNICA		PREPARATORIA		C. TECNICA		LICENCIATURA		POSTGRADO		TOTAL		TOTAL	%
	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2		
D. F.	1				2	1		1	31	7	1	1	40	3	3	1	78	14	92	70.76
PROVINCIA							1		8	2	1		15		2		27	2	29	22.30
EXTRANJERO									1		1		3	3	1		6	3	9	6.99
TOTAL	1				2	1	1	1	40	9	3	1	58	6	6	1	111	19	130	100

NOTAS:

A TRAVES DEL CUADRO ES POSIBLE ANALIZAR LA ESCOLARIDAD ACTUAL DE LOS ESTUDIANTES Y EGRESADOS DEL C. U. E. C. JUNTO CON EL LUGAR DE ORIGEN ESPECIFICANDO SI TRABAJARON O NO DURANTE EL TIEMPO EN EL QUE REALIZABAN SUS ESTUDIOS EN EL CENTRO.

CLAVES:

- 1.- TRABAJA DURANTE ESTUDIO EN EL C. U.E.C.
- 2.- NO TRABAJA MIENTRAS ESTUDIA.

FUENTE: ENCUESTA REALIZADA POR EL C.U.E.C. - 1989.

TRABAJO Y ESTUDIO DE LOS ALUMNOS DURANTE EL C.U.E.C.

CUADRO N° 4

TRABAJO ESTUDIO	TRABAJAR ADEMAS DE ESTUDIAR EN EL CUEC	NO TRABAJA ADEMAS DE ESTUDIAR EN EL CUEC	TOTAL
LLEVA A CABO OTROS ESTU- DIOS ADEMAS DEL C.U.E.C.	10 (23.07 %)	10 (7.69 %)	40 (30.76 %)
NO ESTUDIA ADEMAS DE ESTUDIAR EN EL CUEC.	80 (61.53 %)	10 (7.69 %)	90 (69.23 %)
TOTAL	110 (84.61 %)	20 (15.38 %)	130 (100 %)

NOTAS:

LA GRAPICA MUESTRA SI LOS ESTUDIANTES LLEVARON A CABO O NO OTROS ESTUDIOS DURANTE SU PERMANENCIA EN EL C.U.E.C. LOS RESULTADOS SE CRUZAN CON EL DATO DE LA REALIZACION DE LABORES REMUNERATIVOS EN ESE PERIODO .

CLAVES:

FUENTE: ENCUESTA REALIZADA POR EL C.U.E.C. - 1980.

EDAD, ESCOLARIDAD Y ESTUDIOS REALIZADOS FUERA DEL C.U.E.C.

CUADRO .Nº 5

ESCOL. EDAD	PRIMARIA		CAPACITACION		SECUNDARIA		C.TECNICA		PREPARATORIA		E.TECNICA		LICENCIATURA		POSTGRADO		TOTAL		TOTAL	%
	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2		
MENOS DE 19									1	1							1	1	2	1.53
20 - 24									5	7	2		5	3			12	10	22	16.92
25 - 29									2	10			7	11			9	21	30	23.07
30 - 34						1		1	5	9		2	5	13		3	10	29	39	30.00
35 - 39						1			1	4		1	4	5		2	5	13	18	13.84
40 - 45		1				1			1	2				9		2	1	15	16	12.30
45 - 49									1				1				2		2	1.53
50 O MAS														1			1	1	1	0.76
TOTAL	-	1	-	-	-	3	-	1	16	33	2	3	22	42	-	7	40	90	130	100

NOTAS:

EL CUADRO MUESTRA EL CRUCE DE LA EDAD ACTUAL DE LOS ESTUDIANTES Y EGRESADOS CON EL NIVEL ACADÉMICO MÁXIMO ALCANZADO. LOS NICHOS ADJUNTANDO SI LLEVARON A CABO O NO OTRO TIPO DE ESTUDIOS DURANTE SU PERMANENCIA EN EL C.U.E.C.

CLAVES:

- 1.- LLEVO A CABO OTROS ESTUDIOS ADENAS DEL C.U.E.C.
- 2.- NO LLEVO A CABO OTROS ESTUDIOS PARALELAMENTE AL C.U.E.C.

FUENTE: ENCUESTA REALIZADA POR EL C.U.E.C. - 1980.

ESCOLARIDAD, LUGAR DE ORIGEN Y ESTUDIOS REALIZADOS FUERA DEL C.U.E.C.

CUADRO N° 6

ESCOLARIDAD ORIGEN	PRIMARIA		CAPACITACION		SECUNDARIA		C. TECNICA		PREPARATORIA		E. TECNICA		LICENCIATURA		POSTGRADO		TOTAL		TOTAL	%
	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2	1	2		
D. F.		1				3		1	12	26	1	1	17	26		4	30	62	92	70.76
PROVINCIA									3	7	1	1	5	10		2	9	20	29	22.3
EXTRANJERO									1			1		6		1		9	9	6.92
TOTAL	-	1	-	-	-	3	-	1	16	33	2	3	22	42	-	7	39	91	130	100

NOTAS:

EL CUADRO MUESTRA LA COMBINACION DE DATOS ACERCA DEL LUGAR DE ORIGEN DE LOS ALUMNOS Y EGRESADOS, ESCOLARIDAD MAXIMA ALCANZADA Y SI LLEVARON A CABO O NO OTRO TIPO DE ESTUDIOS DURANTE SU PERMANENCIA EN EL C. U. E. C.

CLAVES:

- 1.- LLEVO A CABO OTROS ESTUDIOS ADIENAS DEL C. U. E. C.
- 2.- NO LLEVO A CABO OTROS ESTUDIOS PARALELAMENTE AL C. U. E. C.

FUENTE: ENCUESTA REALIZADA POR EL C.U.E.C. - 1990.

NIVEL ACADÉMICO Y AÑOS CURSADOS

CUADRO N° 7

ESCOLARIDAD \ AÑOS CURSADOS	1	2	3	4	5	6	7	TOTAL	TOTAL %
PRIMARIA						1		1	0.76
CAPACITACION								-	-
SECUNDARIA			3					3	2.3
E. TECNICA	1							1	0.76
PREPARATORIA	3	11	33		1	1		49	57.69
C. TECNICA		1	2	1	1			5	3.94
LICENCIATURA	4	5	13	21	18	2	1	64	69.23
POSTGRADO	1	4	2					7	5.38
T O T A L	9	21	53	22	20	4	1	110	100
T O T A L %	6.42	16.15	40.76	16.92	15.38	3.07	0.76	100	

NOTAS:

EL CUADRO MUESTRA, A TRAVÉS DE LOS RESULTADOS EL CRUCE DE LA ESCOLARIDAD MÁXIMA ALCANZADA POR LOS ALUMNOS Y EGRESADOS CON EL NÚMERO DE AÑOS CURSADOS EN EL RESPECTIVO NIVEL ACADÉMICO.

CLAVES:

FUENTE ENCUESTA REALIZADA POR EL C.U.R.C.- 1980.

ESCOLARIDAD Y ESCUELAS DE PROCEDENCIA

CUADRO N° 8

ESCOLARIDAD MAXIMA ESCUELA DE PROCEDENCIA	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	13	14	15	16	17	18	19	20	HR	TOTAL	%	
PRIMARIA																					1	1	0.76	
CAPACITACION																								
SECUNDARIA	1	1	1																			3	2.3	
E. TECNICA																					1	1	0.76	
PREPARATORIA			19	23	1		1	1	1	3												50	38.46	
C. TECNICA			2					1	1												1	5	3.84	
LICENCIATURA			1	5	1	1		41	8	1	3		1	1								63	48.46	
POSTGRADO			1						4	1	1											7	5.38	
TOTAL	1	1	24	28	2	1	1	-	47	11	5	3	1	1	1	-	-	-	-	1	2	130	100	

NOTAS:

LOS RESULTADOS MUESTRAN LA ESCOLARIDAD MAXIMA ALCANZADA POR LOS ALUMNOS JUNTO CON LA ESCUELA DE PROCEDENCIA COMO ES POSIBLE APRECIAR LOS NUMEROS DEL 1 AL 19 SE REFIEREN A LAS ESCUELAS DE LAS QUE PROCEDEN LOS ALUMNOS.

CLAVES:

- 1.- SECUNDARIA PARTICULAR.
- 2.- SECUNDARIA PUBLICA.
- 3.- PREPARATORIA PARTICULAR.
- 4.- PREPARATORIA PUBLICA (U.N.A.H.)
- 5.- ESCUELAS VOCACIONALES PUBLICAS.
- 6.- ESCUELAS VOCACIONALES PRIVADAS.
- 7.- ESCUELA NORMAL SUPERIOR PUBLICA.
- 8.- ESCUELA NORMAL SUPERIOR PRIVADA.
- 9.- INSTITUTO O UNIVERSIDAD DE NIVEL SUPERIOR DE CARACTER PUBLICO.
- 10.- INSTITUTO O UNIVERSIDAD DE NIVEL SUPERIOR DE CARACTER PRIVADO.
- 11.- ESCUELA O INSTITUTO TECNICO DE CARACTER PUBLICO.
- 12.- ESCUELA O INSTITUTO TECNICO DE CARACTER PRIVADO.
- 13.- CENTRO O INSTITUTO COMERCIAL, DE IDIOMAS, DE CARACTER PUBLICO.
- 14.- CENTRO O INSTITUTO COMERCIAL, DE IDIOMAS, DE CARACTER PRIVADO.
- 15.- CENTROS O INSTITUTOS PUBLICOS RELACIONADOS CON EL ARTE.
- 16.- CENTROS O INSTITUTOS PRIVADOS RELACIONADOS CON EL ARTE.
- 17.- ESCUELAS NO ESPECIFICADAS.
- 19.- NO HAY INFORMACION.

FUENTE: ENCUESTA REALIZADA POR EL C.I.E.C. - 1960.

**EDAD, LUGAR DE ORIGEN Y PERSONAS CON LAS QUE SE
COMPARTE LA VIVIENDA**
CUADRO N° 9

EDAD	PADRE O FAMILIA			ESPOSA-COMPARE- RA-HIJOS			COMPASEROS			CASA ASISTENCIA			SOLOS			OTROS			NO RESPONDIERON			TO- TAL	%
	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3		
MENOS DE 19	1															1						2	1.53
20 - 24	12	1		2		2	2						1	1	1	1						23	17.69
25 - 29	6			5	3	1	5	1					4	3	1							29	22.30
30 - 34	4	3		21	2	1	2						3	3	1							40	30.76
35 - 39	1			7	3	1	2						1	1		1						17	13.07
40 - 44	2	3		4	2	1				1			1	1					1			16	12.30
45 - 49					2																	2	1.53
50 O MAS													1										0.76
T O T A L	26	7		39	12	6	11	1	-	1	-	-	11	9	3	3	-	-	1	-	-	130	100
%	20.00	5.38	-	30.00	9.23	4.61	8.40	0.76	-	0.76	-	-	8.46	6.92	2.30	2.30	-	-	0.76	-	-		100

NOTAS:

EL CUADRO QUE SE PRESENTA CORRESPONDE A LA FASE DE PERFIL DEMOGRAFICO DONDE SE MUESTRA LA EDAD ACTUAL DE LOS ESTUDIANTES Y EGRESADOS, INCLUYENDO EL LUGAR DE ORIGEN DE LOS MISMOS Y CON QUIEN HABITA.

CLAVES:

- 1.- ORIGINARIOS DEL D.F.
- 2.- ORIGINARIOS DE PROVINCIA.
- 3.- EXTRANJEROS.

FUENTE: ENCUESTA REALIZADA POR EL C.U.E.C. - 1980.

OCUPACION DE LA MADRE E INGRESO FAMILIAR

CUADRO N°13

OCUPACION MADRE INGRESO	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	H.R.	T.	T.º
5,000 O MENOS													2	2	1.53
5 - 9,999		1	1						1				5	8	6.15
10 - 14,999		2	1	1	2	1			1			1	8	17	13.07
15 - 19,999	1	4	2		4				1	1			5	18	13.69
20 - 24,999		1	2			2	1	1					7	14	10.76
25 - 29,999	1	1	2			1			1				2	8	6.15
30 - 39,999		3	7	1	3	1		1	3		1	1	5	26	20.00
40 - 49,999		2	1		1					1		1	1	7	5.38
50,000 O MAS		7	2		1	2								12	9.23
H.R.		6	4			2				1	1		4	18	13.84
TOTAL	2	27	22	2	11	9	1	3	7	2	2	2	39	130	
TOTAL %	1.53	20.26	16.92	1.53	8.46	6.92	.76	2.3	5.38	1.53	1.53	1.3	30.0		100

NOTAS:

EL CUADRO NOS MUESTRA LA OCUPACION DE LA MADRE QUE VA DESDE LAS QUE NO TRABAJAN HASTA LAS QUE FUNGEN COMO PERSONAL PUBLICO SUPERIOR. EL COMBINARLOS CON EL INGRESO FAMILIAR SE MUESTRA QUE EL INGRESO MODAL SE DA EN LOS 35,000, DONDE CASI TODAS LAS MADRES TRABAJAN; EN CAMBIO EN EL INGRESO MAS ALTO, EL MAYOR NUMERO DE CASOS SE ENCUENTRAN LAS MADRES DEDICADAS AL HOGAR.

CLAVES:

- 1.- NO TRABAJO.
- 2.- HOGAR.
- 3.- PROFESIONISTA.
- 4.-"FREE LANCE."
- 5.- DOCENCIA.
- 6.- EMPLEADO PUBLICO Y/O PERSONAL ADMINISTRATIVO.
- 7.- ACTRIZ Y LOCUTORA.
- 8.- COMERCIANTE.
- 9.- ESTUDIANTE.
- 10.-ARTES PLASTICAS.
- 11.-CINCASTA.
- 12.-FOTOGRAFIA.
- 13.-PERSONAL PUBLICO SUPERIOR.

FUNTE: ENCUESTA REALIZADA POR EL C.U.R.C. - 1940.

CONTRIBUCION DEL ALUMNO AL INGRESO FAMILIAR

CUADRO Nº14

	N. O.	NINGUNA	HASTA 20%	DE 20 A 40	DE 40 A 60	DE 60 A 80	DE 80 A 90	100 %	TOTAL	TOTAL %
MESES DE 5,000								1	1	.76
5-9,999				1	2	1		3	9	6.92
10-14,999		1	1	1	3	1		10	17	13.07
15-19,999		3	1		6	1	1	7	17	13.07
20-24,999			2	2	3	1		6	14	10.76
25-29,999					1	2		4	7	5.38
30-34,999		2	2	1	6	2		4	13	13.07
35-39,999					1	3	2	6	10	7.69
40-44,999			1		2		1	1	5	3.84
45-49,999		1				1	1		3	2.3
50,000 O MAS		2	2	2	2	2	1		11	8.46
N.O.	5	5	2		2		2	1	19	14.61
TOTAL	5	18	13	7	25	14	7	43	130	
TOTAL %	3.84	13.48	8.46	5.38	19.23	10.76	5.38	33.07		100

NOTAS:

EL CUADRO MUESTRA LOS RESULTADOS ACERCA DE LA CONTRIBUCION DE LOS ALUMNOS AL INGRESO FAMILIAR TOTAL. SE APRECIA QUE EL NIVEL DE CONTRIBUCION MODAL ESTA EN EL 100%, Y EN LOS NIVELES DE INGRESO FAMILIAR DE 10,000 , 15,000 y 30,000 PESOS.

CLAVES:

FUENTE: ENCUESTA REALIZADA POR EL C.U.E.C. - 1980.

ESCOLARIDAD DEL PADRE Y PRACTICA PROFESIONAL DEL ALUMNO

CUADRO N°15

PRÁCTICA PROFESIONAL Y ACADÉMICA DE LOS ALUMNOS.	ESTUDIA ADEMÁS DEL C.U.E.C.			NO ESTUDIA ADEMÁS DEL C.U.E.C.			TRABAJA ADEMÁS DE ESTUDIAR EN EL C.U.E.C.			NO TRABAJA ADEMÁS DEL C.U.E.C.		
	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3
LOGAR DE PROCEDENCIA DEL ALUMNO.												
ESCOLARIDAD DE PADRE DE FAMILIA												
NINGUNA	1											
PRIMARIA	2	2		10	7		9	9		3		
SECUNDARIA	2	3		6	4		6	6		2	1	
C. TÉCNICA	2			5		2	6		1	1		1
PREPARAT.O VOCAC.	2			5	2	1	8	1	1	1		
C.TÉCNICA CON PREPARATORIA				1		1	1		1			
LICENCIATURA	17	1	1	25	5	6	35	6	4	7		1
POSTGRADO	2	2		6	2		7	6		1		
N. RESPONDIO	2	1		3	1		5	1			1	
TOTAL	30	9	1	61	21	8	77	27	7	15	2	2
TOTAL %	23.07	6.92	1	46.92	16.15	6.15	59.23.	20.76	5.38	11.53	1.53	1.53

NOTAS:

EL CUADRO MUESTRA LA RELACION DE LA ESCOLARIDAD DEL JEFE DE FAMILIA SI ESTUDIA O NO EL ESTUDIANTE Y SI TRABAJO O NO DURANTE EL TIEMPO QUE PERMANECIO EN EL C.U.E.C., LIGANDO ESTO CON EL LUGAR DE ORIGEN DE LOS ALUMNOS. COMO SE NOTA YA SEAN DEL D.F., DE PROVINCIA O DEL EXTRANJERO SIEMPRE SOBRESALE EL NUMERO DE LOS QUE SOLO ESTUDIAN EN EL C.U.E.C., Y ADEMÁS TRABAJAN.

CLAVES:

- 1.- ORIGINARIO DEL D.F.
- 2.- ORIGINARIO DE PROVINCIA.
- 3.- EXTRANJERO.

FUENTE: ENCUESTA REALIZADA POR EL C.U.E.C - 1980.

ESCOLARIDAD DE LA MADRE Y PRACTICA PROFESIONAL DEL ALUMNO

CUADRO N°16

PRACTICA PROFESIONAL Y ACADEMICA DE LOS ALUMNOS.	ESTUDIA ADEMAS DEL C.U.E.C.			NO ESTUDIA ADEMAS DEL C.U.E.C.			TRABAJA ADEMAS DE ESTUDIAR EN EL C.U.E.C.			NO TRABAJA ADEMAS DEL C.U.E.C.		
	1	2	3	1	2	3	1	2	3	1	2	3
LUGAR DE PROCEDENCIA DEL ALUMNO.												
ESCOLARIDAD DE MADRE DE FAMILIA.												
NINGUNA				1						1		
PRIMARIA	5	3		11	6	1	11	8	1	5	1	
SECUNDARIA	6	3		9	6	3	12	0	2	3	1	
C. TECNICA	6	1		10	2	1	14	3		2		1
PREPARAT.O VOCAC.	6		1	9	2	1	16	2	2	1		
C.TEKNICA C/ PREPARATORIA	2			3	3		4	3		1		
LICENCIATURA	3	1		13		3	12	2	2	3		1
POSTGRADO				1			1					
N.R.	2	1		5	1		6	3				
T O T A L	30	9	1	62	20	8/100	75	29	7	16	2	2/130
T O T A L %	23.17	6.91	.8	97.7	15.4	6.15/100	57.7	22.3	5.4	11.5	1.5	1.53/100

NOTAS:

EL CUADRO MUESTRA LA ESCOLARIDAD DE LA MADRE CON RESPECTO AL LUGAR DE ORIGEN DE LOS ALUMNOS. SEPARANDOLOS EN TRABAJO Y ESTUDIO CON DOS OPCIONES: ESTUDIA ADEMAS DEL C.U.E.C. O NO REALIZA OTROS ESTUDIOS Y TRABAJA MIENTRAS ESTUDIA EN EL C.U.E.C. O NO TRABAJA. EN EL CUADRO ES POSIBLE VER COMO ES MUCHO MAYOR EL NUMERO DE LOS QUE NO REALIZAN OTRO TIPO DE ESTUDIOS Y LOS QUE TRABAJAN.

CLAVES:

- 1.- ORIGINARIO DEL D.F.
- 2.- ORIGINARIO DE PROVINCIA.
- 3.- EXTRANJERO.

FUENTE: ENCUESTA REALIZADA POR EL C.U.E.C - 1980.

EMPRESA EN LA QUE TRABAJÓ EL ALUMNO ANTES DE INGRESAR AL C.U.E.C.

CUADRO N°17

EMPRESA EDAD	UN TRABAJO								DOS TRABAJOS								TRES TRABAJOS										
	N.T.	1	2	3	4	5	6	7	8	N.T.	1	2	3	4	5	6	7	8	N.T.	1	2	3	4	5	6	7	8
0 - 19	1								1	2									2								
20 - 24	11	1	6	1		2	1	1		13		6	1		3				16	1	3			2			1
25 - 29	5	3	5	2		3	3	5	3	16	2	6	1		2	1		1	21	1	4	1		1	1		
30 - 34	9	9	5	1		1	3	5	8	21	2	8				2	4	4	29	2	5				2	1	2
35 - 39	1	3	6	3			1	1	1	7		6	1				1	1	8	1	5				1	1	
40 - 44	1	7	5			1	1		2	5	2	3			1	2		2	11		4				1		
45 - 49		1	1																2								
50 O MAS									1	1									1							1	
TOTAL	19	20	28	7	-	7	9	12	16	67	6	29	3	-	6	5	5	8	90	5	21	1	-	3	5	2	3
TOTAL %	14.6	15.1	21.5	5.38	-	5.92	9.23	12.3	12.3	46	22.3	2.3	-	4.6	3.84	3.84	6.15		3.84	16.2	.76	-	2.3	3.84	1.52	2.3	

NOTAS:

LOS CUADROS N° 17, 18 Y 19 MUESTRAN EL TIPO DE EMPRESAS EN LAS QUE LOS ESTUDIANTES LABORARON ANTES DE INGRESAR, DURANTE SU ESTANCIA EN EL C.U.E.C. Y COMO EGRESADOS. LOS TRABAJOS QUE SE ENCUENTRAN ARRIBA SE REFIEREN A LAS TRES ALTERNATIVAS QUE SE OFRECIERON PARA CONTESTAR, EL 1° ES EL TRABAJO MAS IMPORTANTE, EL 2° SE REFIERE A LOS QUE TUVIERON 2 TRABAJOS Y EL 3° SE REFIERE A LOS QUE TUVIERON 3 O MAS TRABAJOS. EL CRUCE SE REALIZA CON LA EDAD ACTUAL DE LOS ESTUDIANTES Y EGRESADOS. A TRAVES DE LOS CUADROS ES POSIBLE OBSERVAR EL CAMBIO QUE SE DA EN EL TIPO DE EMPRESAS EN LAS QUE TRABAJAN LOS ESTUDIANTES Y LA TRAYECTORIA QUE SIGUEN LOS ESTUDIANTES DESDE ANTES HASTA DESPUES DE SALIR DEL C.U.E.C.

CLAVES:

- 1.- EMPRESA PUBLICA (O DESCENTRALIZADA).
- 2.- EMPRESA PRIVADA.
- 3.- INSTITUCION EDUCATIVA.
- 4.- C.U.E.C.
- 5.- DEPENDENCIA PUBLICA RELACIONADA CON EL CINE.
- 6.- EMPRESA PRIVADA RELACIONADA CON EL CINE.
- 7.- U.N.A.H.
- 8.- EVENTUAL (EMPRESA INDIVIDUAL. "FREE LANCE", ASOCIACION CIVIL, INDEPENDIENTE).

FUENTE: ENCUESTA REALIZADA POR EL C. U. E. C. - 1980.

EMPRESA EN LA QUE TRABAJÓ EL ALUMNO DURANTE SU PERMANENCIA EN EL C.U.E.C.

CUADRO N° 18

EMPRESA EDAD	UN TRABAJO								DOS TRABAJOS								TRES TRABAJOS											
	N.T.	1	2	3	4	5	6	7	8	N.T.	1	2	3	4	5	6	7	8	N.T.	1	2	3	4	5	6	7	8	
MENOS DE 19						1	1			2									2									
20 - 24	6	4	5	3		2	2	1		12	1	3			4		3		16				1		1	1	2	2
25 - 29	4	4	3	2		7	2	2	5	13	2		2		4	3	4	1	20	1	1			3	1	3		
30 - 34	6	8	5	2	1	1	6	7	6	20	2	5		1	4	6	1	5	32	1	1		1	1	3	4	1	
35 - 39	1	2	2	1	1	1	2	2	3	8	1	2			1	2	1	12				1		1	2			
40 - 44		3	5	1		3	1	1		5	1	3		1	1	3		11							1	2		
45 - 49				1	1					1								1	1					1				
50 O MAS									1	1								1										
TOTAL	17	21	20	10	3	15	16	13	15	62	7	13	2	1	13	11	14	7	95	2	2	1	2	5	7	13	3	
TOTAL A	11.196.1	15.4	7.7	2.3	1.5	12.3	10	11.5	47.7	5.4	10	1.51	8	10	8.5	10.8	5.4	1.5	1.51	8	1.51	3.81	5.4	10	2.3			

NOTAS:

LOS CUADROS N° 17, 18 Y 19 MUESTRAN EL TIPO DE EMPRESAS EN LAS QUE LOS ESTUDIANTES LABORARON ANTES DE INGRESAR, DURANTE SU ESTANCIA EN EL C.U.E.C. Y COMO EGRESADOS. LOS TRABAJOS QUE SE ENCUENTRAN ARRIBA SE REFIEREN A LAS TRES ALTERNATIVAS QUE SE OFRECIERON PARA CONTESTAR, EL 1° ES EL TRABAJO MAS IMPORTANTE, EL 2° SEÑALA LOS QUE TUVIERON 2 TRABAJOS Y EL 3° SE REFIERE A LOS QUE TUVIERON 3 O MAS TRABAJOS. EL CRUCE SE REALIZA CON LA EDAJ ACTUAL DE LOS ESTUDIANTES Y EGRESADOS. A TRAVES DE LOS CUADROS ES POSIBLE OBSERVAR EL CAMBIO QUE SE DA EN EL TIPO DE EMPRESAS EN LAS QUE TRABAJAN LOS ESTUDIANTES Y LA TRAYECTORIA QUE SIGUEN LOS ESTUDIANTES DES DE ANTES HASTA DESPUES DE SALIR DEL C.U.E.C.

CLAVES:

- 1.- DEPENDENCIA PUBLICA DESCENTRALIZADA.
 - 2.- EMPRESA PRIVADA.
 - 3.- INSTITUCION EDUCATIVA.
 - 4.- C.U.E.C.
 - 5.- DEPENDENCIA PUBLICA RELACIONADA CON EL CINE.
 - 6.- EMPRESA PRIVADA RELACIONADA CON EL CINE.
 - 7.- U.N.A.H.
 - 8.- EVENTUAL.
- N.T. NO TRABAJO.

FUENTE: ENCUESTA REALIZADA POR EL C.U.E.C.- 1990.

EMPRESA EN LA QUE TRABAJÓ EL ALUMNO EGRESADO DEL C.U.E.C.

CUADRO N°19

EDAD	UN TRABAJO								DOS TRABAJOS								TRES TRABAJOS											
	N.T.	1	2	3	4	5	6	7	8	N.T.	1	2	3	4	5	6	7	8	N.T.	1	2	3	4	5	6	7	8	
MEJOS DE 19	2									2									2									
20 - 24	19	2		1	1					20		1	1			1			22								1	
25 - 29	16	3	2	1		2	1	2	2	19	1		1		1	2	4	1	23	1		2					1	2
30 - 34	13	7	1	2	3	2	1	6	4	23	2	3	1	1	2	3	2	2	33	3				2	1			
35 - 39	1	3	3	2	1	2	1	3	1	5	1	2	2	2	1	1	3		11	1				3	1	1		
40 - 44		2	5	2		3	1	3		4	2	1	1	1	4	1	1	1	7	2	2			3	1	1		
45 - 49				1	1					1				1					1				1					
50 Y MAS			1							1									1									
TOTAL	51	17	12	9	6	9	4	14	7	75	6	7	6	5	8	8	10	4	100	7	2	2	1	8	3	4	2	
TOTAL %		13.8	9.23	6.92	4.6	6.92	3.07	10.8	5.36	57.7	4.6	5.38	4.6	3.84	6.15	6.15	7.69	3.07	5.38	1.53	1.53	.76	6.15	2.3	3.07	1.53		

NOTAS:

LOS CUADROS N° 17, 18 Y 19 MUESTRAN EL TIPO DE EMPRESAS EN LAS QUE LOS ESTUDIANTES LABORARON ANTES DE INGRESAR, DURANTE SU ESTANCIA EN EL C.U.E.C. Y COMO EGRESADOS. LOS TRABAJOS QUE SE ENCUENTRAN ARRIBA SE REFIEREN A LAS TRES ALTERNATIVAS QUE SE OFRECIERON PARA CONTESTAR, EL 1° ES EL TRABAJO MAS IMPORTANTE, EL 2° SEÑALA LOS QUE TUVIERON 2 TRABAJOS Y EL 3° SE REFIERE A LOS QUE TUVIERON 3 O MAS TRABAJOS. EL CRUCE SE REALIZA CON LA EDAD ACTUAL DE LOS ESTUDIANTES Y EGRESADOS. A TRAVES DE LOS CUADROS ES POSIBLE OBSERVAR EL CAMBIO QUE SE DA EN EL TIPO DE EMPRESAS EN LAS QUE TRABAJAN LOS ESTUDIANTES Y LA TRAYECTORIA QUE SIGUEN LOS ESTUDIANTES DESDE ANTES HASTA DESPUES DE SALIR DEL C.U.E.C.

CLAVES:

- 1.- DEPENDENCIA PUBLICA DESCENTRALIZADA.
 - 2.- EMPRES PRIVADA.
 - 3.- INSTITUCION EDUCATIVA.
 - 4.- C.U.E.C.
 - 5.- DEPENDENCIA PUBLICA RELACIONADA CON EL CINE.
 - 6.- EMPRESA PRIVADA RELACIONADA CON EL CINE.
 - 7.- U.N.A.M.
 - 8.- EVENTUAL (EMPRESA INDEPENDIENTE, - "FREE LANCE" Y ASOCIACION CIVIL).
- N.T. NO TRABAJO.

FUENTE: ENCUESTA REALIZADA POR EL C.U.E.C. - 1980.

**TRABAJO MAS COMUN DE LOS ESTUDIANTES
Y EGRESADOS DEL C.U.E.C.**

TABLA N° 1

ANTES	CASOS	DURANTE	CASOS	DESPUES	CASOS	ACTUALMENTE	CASOS
1.- ARTES PLÁSTICAS, MÚSICOS Y ACTORES.	34	1.- PRODUCCION	59	1.- PRODUCCION	44	1.- PRODUCCION	33
2.- PERSONAL ADMINISTRATIVO.	29	2.- POST-PRODUCCION	19	2.- ACTIVIDAD DOCENTE	22	2.- ACTIVIDAD DOCENTE	31
3.- COMUNICACION.	25	3.- FOTO FIJA	18	3.- POST-PRODUCCION	14	3.- FUNCIONARIO PUBLICO	20
4.- PRODUCCION	22	4.- ARTISTA	15	4.- FUNCIONARIOS PUBLICOS ESPECIALIZADOS	9	4.- PRE-PRODUCCION	17
5.- PROFESIONISTA Y TECNICO AFIN	14	5.- PROFESIONISTA O TECNICO AFIN	13	5.- FOTO FIJA	10	5.- POST-PRODUCCION	16
6.- FOTO FIJA	14	6.- FUNCIONARIO PUBLICO SUPERIOR	13	6.- PERSONAL ADMINISTRATIVO.	9	6.- COMUNICACION	11
7.- COMERCIANTES Y VENEDORES	13	7.- PRE-PRODUCCION.	12	7.- COMUNICACION	9	7.- PERSONAL ADMINISTRATIVO.	9
8.- PERSONAL DOCENTE	11	8.- COMUNICACION	12	8.- PRE-PRODUCCION	8	8.- PROFESIONAL O TECNICO AFIN	8
9.- CRITICO DE ARTE	11	9.- PERSONAL ADMINISTRATIVO	10	9.- ARTISTA	8	9.- CREATIVO EN T.V.	7
10.- FUNCIONARIO PUBLICO SUPERIOR	9	10.- INVESTIGADOR	9	10.- INVESTIGADOR	5	10.- FOTO FIJA	6
11.- PRE-PRODUCCION	9	11.- CRITICO DE ARTE Y CINE	4	11.- COMERCIANTE Y VENEDOR	4	11.- ARTISTA	4
12.- POST-PRODUCCION	7	12.- CREATIVO DE T.V.	4	12.- PROFESIONISTA O TECNICO AFIN	3	12.- INVESTIGADOR	4
13.- INVESTIGADOR	6	13.- COMERCIANTES Y VENEDORES	3	13.- CREATIVO DE T.V.	3	13.- AGRICULTOR	2

NOTAS:

CLAVES:

FUENTE: ENCUESTA REALIZADA POR EL C.U.E.C.- 1980.

**EMPRESA EN LAS QUE LABORAN LOS ESTUDIANTES
Y EGRESADOS DEL C.U.E.C.**

TABLA N° 2

ANTES	CASOS	DURANTE	CASOS	DESPUES	CASOS	ACTUALMENTE	CASOS
1.-DEPENDENCIA PRIVADA	77	1.- U.N.A.H.	37	1.- U.N.A.H.	35	1.- U.N.A.H.	43
2.-DEPENDENCIA PUBLICA	32	2.- DEPENDENCIA PUBLICA	32	2.-DEPENDENCIA PUBLICA	33	2.-DEPENDENCIA PUBLICA	26
3.-EMPRESA PRIVADA RELACIONADA CON EL CINE	21	3.- EMPRESA PRIVADA RELACIONADA CON EL CINE.	26	3.- INSTITUCION EDUCATIVA	16	3.- C.U.E.C.	17
4.-U.N.A.H.	10	4.- EMPRESA PRIVADA	27	4.- DEPENDENCIA PUBLICA RELACIONADA CON EL CINE	16	4.- DEPENDENCIA PUBLICA RELACIONADA CON EL CINE	15
5.-EMPRESA INDEPENDIENTE	15	5.- DEPENDENCIA PUBLICA RELACIONADA CON EL CINE	21	5.- EMPRESA PRIVADA	15	5.- EMPRESA PRIVADA RELACIONADA CON EL CINE.	15
6.-INST. EDUCATIVA	12	6.- EMPRESA INDEPENDIENTE	15	6.- C.U.E.C.	13	6.- EMPRESA PRIVADA	12
7.-DEPENDENCIA PUBLICA	12	7.- INST. EDUCATIVA.	14	7.- EMPRESA PRIVADA RELACIONADA CON EL CINE.	12	7.- INST. EDUCATIVA	12
8.- "FREE LANCE"	6	8.- PERIODICO O REVISTA	7	8.- "FREE LANCE"	6	8.- EMPRESA INDEPENDIENTE	11
9.- PERIODICOS O REVISTAS	4	9.- "FREE LANCE"	7	9.- EMPRESA DESCENTRALIZADA	6	9.- CINETECA	6
10.- EMPRESA DESCENTRALIZADA	3	10.- EVENTUAL	7	10.- EMPRESA INDEPENDIENTE	5	10.- EVENTUAL	4
11.- ASOCIACION CIVIL	1	11.- DESCENTRALIZADA	6	11.- CINETECA	2	11.- EMPRESA DESCENTRALIZADA	4
12.- U.A.H.	2	12.- C.U.E.C.	6			12.- PERIODICOS O REVISTAS	3

NOTAS:

ESTA TABLA CONTIENE EN LA SIGUIENTE PAGINA.

CLAVES:

FUENTE: ENCUESTA REALIZADA POR EL C.U.E.C.- 1980.

ARO DE INGRESO	EDAD PROMEDIO	SEXO	EDAD	LUGAR	EDO. CIVIL	CUEC
1963	44	M	51	DF	Casado	E
		F	40	DF	Casado	E
		M	46	P	Casado	E
		M	40	P	Casado	E
1964	42	M	45	P	Casado	E
		F	39	DF	Div.	E
		F	43	DF	Casado	E
1965	38	F	35	DF	Casado	E
		M	41	DF	Casado	E
1966	42	M	43	DF	Casado	E
		M	41	DF	Soltero	E
1967	36.5	M	38	DF	U.L.	E
		M	31	DF1	Casado	E
		M	43	P	Soltero	E
		M	40	Ext	Casado	E
		M	35	DF	Soltero	E
		M	34	DF	Div.	E
		F	32	DF	Casado	E
		M	39	P	Soltero	E
1968	37	M	41	DF	Casado	E
		M	35	P	Casado	E
		M	34	DF	Casado	E
		M	35	DF	Soltero	E
		M	33	DF	Casado	E
		M	31	P	Soltero	E
		M	40	P	Soltero	E
		M	44	DF	Soltero	IE
1969	36.2	M	32	DF	Soltero	E
		F	43	DF	Soltero	E
		M	33	DF	Casado	E
		M	31	DF	Soltero	E
		M	33	P	Soltero	E
		M	30	DF	Casado	E
		M	31	DF	Casado	E
1970	35.5	M	33	DF	Casado	E
		M	40	DF	Casado	E
		M	35	DF	Casado	E
		M	40	P	Casado	E
		F	39	DF	Casado	E
		F	31	DF	Casado	E

ARO DE INGRESO	EDAD PROMEDIO	SEXO	EDAD	LUGAR	EDO. CIVIL	CUEC
1970	34	F	37	DF	Casado	E
		M	35	DF	Casado	E
		F	31	P	Casado	A
		M	34	DF	Div.	E
1971	31.5	M	33	DF	Div	E
		M	33	DF	U.L.	E
		M	28	DF	Sep	E
		M	33	P	Sep	E
		M	34	DF	Casado	E
		M	35	DF	Sep	E
1972	32	M	33	P	Casado	E
		F	31	P	Sol	E
1973	31	M	37	DF	Div	E
		M	38	P	Casado	E
		M	29	DF	Casado	E
		M	27	DF	U.L.	E
		M	26	DF	U.L.	E
		M	33	P	Soltero	E
		M	27	DF	Soltero	E
		F	29	P	Casado	E
1974	32	M	31	DF	Casado	E
		M	36	DF	Casado	E
		F	30	DF	Soltero	E
		F	30	P	Casado	E
		M	28	DF	Casado	E
1975	28	M	24	DF	Soltero	E
		F	30	DF	Casado	A
		M	27	P	Soltero	E
		F	26	DF	Soltero	E
		M	27	P	Soltero	E
		M	24	DF	Soltero	E
		M	27	DF	Soltero	E
		M	27	P	U.L.	A
		M	23	DF	Soltero	E
		M	30	DF	Soltero	A
		M	28	DF	Soltero	E
		M	24	DF	Soltero	E
		F	33	Ext	Casado	E
M	30	DF	Soltero	A		
M	40	P	Soltero	E		
1976	27	M	31	DF	Soltero	E
		M	31	DF	Casado	A
		F	23	DF	Soltero	A
		M	25	P	Soltero	A
		M	31	DF	Casado	A
		M	24	DF	Soltero	A
		F	26	DF	Soltero	A
M	28	Ext	casado	A		

- 15.- GARCIA RIERA, Emilio, "*El cine mexicano*", Ed. ERA, Primera Edición, - Méx. 1973, PP 237.
- 16.- "*Obras de Antonio Gramsci, 2, Cuadernos de la cárcel: Los intelectuales y la organización de la cultura*", Ed. Juan Pablos, Méx. 1975, PP 181.
- 17.- GONZALEZ RIVERA, Guillermo, "*Sociología de la Educación*", Ed. C.E.E., - Méx. 1981, PP 458.
- 18.- HADJINICOLAU, Nicos, "*Historia del arte y lucha de clases*", Ed. S. XXI, Primera Edición, Méx. 1974, PP 231.
- 19.- HERNANDEZ URRUTIA, Javier, "*Análisis de la industria cinematográfica mexicana*", Méx. 1982, Tesis profesional, F.E. UNAM, PP 208.
- 20.- LABARCA G., VASCONI T., FINFEK S., RECCA I., "*La educación burguesa*", - Ed. Nueva imagen, Primera Edición, Méx. 1977, PP 341.
- 21.- MACCIOCCHI, María Antonieta, "*Gramsci y la Revolución de Occidente*", Ed. S. XXI, Cuarta Edición, Méx. 1980, PP 396.
- 22.- MARTINEZ CARRIL, M, "*Medios de comunicación, cine y cultura popular*", Ponencia para el Festival de Huelva, España, 1983.
- 23.- MORA, Juan, "*Segundo Encuentro Nacional de escuelas y talleres dedicados a la enseñanza del cine*", Méx. 1979.
- 24.- POLONIATO, Alicia, "*Cine y comunicación*", Ed. Trillas, Méx. 1980.
- 25.- PORTELLI, Hugues, "*Gramsci y el bloque histórico*", Ed. S. XXI, Tercera Edición, Méx. 1976, PP 162.
- 26.- ROSSELLINI, Roberto, "*Un espíritu libre no puede aprender como esclavo*", Ed. G.G., Primera Edición, Barcelona 1979, PP 181.
- 27.- RUY SANCHEZ, Alberto, "*Mitología de un cine en crisis*", Ed. Premia Editores, Primera Edición, Méx. 1981, PP 108.
- 28.- SACRISTAN, Manuel, "*Antonio Gramsci, Antología*", Ed. S. XXI, Cuarta Edición, Méx. 1978, PP 520.
- 29.- SOLANA B. Fernando y GETING Octavio, "*Cine, cultura y descolonización*", Ed. S. XXI, Primera Edición, Argentina 1973, PP 204.

- 30.- SUCHODOLSKI, Bogdan y MANACORDA, Mario, "*La crisis de la educación*", - Ed. Ediciones de Cultura Popular, Méx. 1977, PP 153.

- (1) Acosta M., Bartolucci J., Rodríguez R.A., "Perfil del alumno de primer ingreso al Colegio de Ciencias y Humanidades", UNAM, México 1981, PP 199.
- (2) Caplow Theodore, "La Investigación Sociológica", Edit. LATA, Barcelona 1977, PP 396.
- (3) "C.U.E.C., UNAM 1963-1973", México 1973.
- (4) "Centro Universitario de Estudios Cinematográficos 1974-1980", CUEC - México 1980.
- (5) Gomezjara F., Selene de D.D., "Sociología del cine", Sep Setentas, México 1973, PP 182.
- (6) Informe "Configuración de un Mercado de Trabajo para egresados del CUEC", CUEC, 1981.
- (7) Informe "Un análisis sobre Rendimiento, Deserción y Mercado de Trabajo para egresados del CUEC", CUEC, 1980.
- (8) Informe "Proyecto de Modificación del Plan de Estudios del CUEC", - CUEC 1981.
- (9) Mayntz R., Holm K., Hubner "Introducción a los métodos de la Sociología empírica", Alianza Editorial, Madrid 1975, PP 310.
- (10) Mercer John "Glosario de términos Fílmicos" (Compilación), Asociación Universitaria de Cine. Monografía No. 2, Verano 1978, Filadelfia 1978.
- (11) Rascón Octavio, "Introducción a la estadística descriptiva", V LI, - UNAM, México 1970, PP 421.
- (12) Suchodolski "Teoría Marxista de la educación", Ed. Grijalbo, México 1966, PP 382.
- (13) Yamame Taro, "Estadística", Editorial Harla, S.A. de C.V., México - 1973, PP 573.