

38
2el.



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO

**ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS PROFESIONALES
"CAMPUS ARAGON"**

**"EL CINE MEXICANO DURANTE EL PERIODO
DE 1990 A 1996 EN EL DISTRITO FEDERAL"**

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE
**LICENCIADO EN PERIODISMO Y
COMUNICACION COLECTIVA**
P R E S E N T A :

MARTHA ECHEVARRIA JUAREZ

Incluye un audiocassete

DIRECTOR DE TESIS: LIC. ISABEL ANGELA LUIS JUAREZ

México

1997

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

A MIS PADRES:

**AGUSTÍN ECHEVARRÍA Y LEONOR JUÁREZ
POR TODO SU CARIÑO Y COMPRENSIÓN**

A MI FAMILIA:

**JOSÉ LUIS, FERNANDO, FAUSTINO, HORTENCIA, RAMÓN, HILDA,
ROCIÓ, ROSARIO, LUISA, JUAN, ALBERTO, MANUEL, LUIS,
ALEJANDRO, TANIA, ITZEL, ANDREA, JIMENA, ALAN.
LOS QUIERO MUCHO**

**A MI AMIGO RODOLFO
POR TODO SU APOYO**

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	1
<u>I.- UN BREVE RECORRIDO POR EL CINE MEXICANO :</u>	
ORIGEN DEL CINE MEXICANO	5
EL CINE DE LA REVOLUCIÓN	7
PRIMERAS REALIZACIONES DRAMÁTICAS	9
EL CINE SONORO EN MÉXICO	13
LA ÉPOCA DE ORO DEL CINE MEXICANO	16
EL CINE DE LOS AÑOS SESENTA	23
CINE DURANTE EL SEXENIO DE LUIS ECHEVERRÍA	29
EL CINE DURANTE EL PERIODO DE 1977 A 1989	36
<u>II.- LA ÉPOCA ACTUAL 1990 A 1996 :</u>	
LAS NUEVAS PRODUCCIONES	42
LOS PRODUCTORES PARTICULARES	44
LA PARTICIPACIÓN DEL ESTADO	46
LA CRÍTICA Y LAS MEJORES PRODUCCIONES	50
PERSPECTIVAS	53
<u>III.- DISEÑO DE SERIE RADIOFÓNICA _____ :</u>	
DISEÑO	54

ÍNDICE

<u>IV.- CONCLUSIONES :</u>	60
<u>V.- FUENTES DE CONSULTA :</u>	
BIBLIOGRAFÍA	62
HEMEROGRAFÍA	65
VIDEOGRAFÍA	70
ANEXO:	
GUIÓN RADIOFÓNICO	
CASSETTE CON PROGRAMA DE RADIO	

INTRODUCCIÓN

Para abordar un estudio del cine como industria cuyos productos filmicos, están, desde su planeación, destinados a hacerse llegar al mayor número posible de personas (aunque no siempre se logre ese objetivo), es inevitable pensar en las principales ciudades como campo de acción de las personas que se dedican a este llamado Séptimo Arte. Y es cierto, en las grandes urbes es donde se concentran el gran número de salas y estudios cinematográficos, así como el gran número de espectadores efectivos o potenciales.

Por eso no es gratuito que para hacer una revisión del Cine Mexicano de los últimos seis años, se le ubique a éste en una ciudad como el Distrito Federal que es una de las más pobladas del mundo, además de ser la capital de este país. Por ello tampoco es gratuito que las primeras proyecciones de los hermanos Lumière se llevaran a cabo aquí mismo. La ciudad, y principalmente la capital, es el mejor indicador de lo que en materia de cine sucede en México. De ahí el título de este trabajo.

El presente estudio tiene el propósito de plantear cuál es la situación del Cine Mexicano durante el periodo en cuestión (1990-96), a través de encontrar el papel que han desempeñado los productores particulares, las instituciones gubernamentales, los directores y la crítica; así como precisar la temática contenida en los filmes representativos del mismo periodo.

Hacer este estudio de un periodo relativamente corto del Cine Mexicano (si se toma en cuenta que ya, son cien años de su existencia), lleva a establecer parámetros de comparación. Por ello es necesario hacer la revisión en cada una de las etapas por las que este cine ha pasado.

Son varios los teóricos que a lo largo de la historia del cine nacional se han ocupado de escribir sobre este. Así el presente trabajo está sustentando, en gran parte, en la obra, de aquellos. Por ello no es de extrañar que, a lo largo del texto se encuentran alusiones a Emilio García Riera, Aurelio de los Reyes, Alejandro Galindo, Jorge Ayala Blanco, etc.

Las diferentes etapas establecidas para este estudio se han determinado a partir de ciertos acontecimientos que han marcado cambios en el transcurrir cinematográfico de México. Así, por ejemplo, el **Origen del Cine Mexicano**, es un acontecimiento en sí mismo. Es, digamos, el tiempo de maravillarse ante las imágenes en movimiento del cinematógrafo. Fueron dos años de presenciar imágenes documentales, hasta que en 1898, Salvador Toscano inicia, lo que es el cine de ficción; un cine que cuenta ya con un argumento previo a la toma de imágenes. Ya a principios del presente siglo Carlos Mongrand continuó con este género. Hasta aquí se puede hablar de un cine nacional de tintes localistas, donde lo que se veía en la pantalla eran escenas de la vida cotidiana y eventos patrios.

Después de su origen, el primer acontecimiento que da un nuevo matiz al Cine Mexicano es el surgimiento de la Revolución Mexicana, al ofrecer esta un nuevo ámbito temático. El Título **Insurrección en México**, de los hermanos Alva puede darnos una idea de esa nueva temática.

Luego de las primeras muestras del cine de argumento en que ya había actores y una historia que contar, el cine empieza a dar muestras más marcadas de su carácter masivo, así como de ser una naciente empresa. Después de **El Amor que Triunfa y La Luz**, que son los primeros largometrajes de ficción estrenados en la capital en 1917, Mimi Derba y otros directores integran la Azteca Film para producir más largometrajes. Paralelamente a esto tiene cabida el Cine Serial, es decir, historias contadas en episodios como lo es "**El Automóvil Gris**". Igualmente, en esta etapa tiene lugar el surgimiento del apoyo oficial al cine.

El cine sonoro es la cuarta etapa a revisar en este estudio. Esta se inicia a partir de 1929 en que se proyectan en México **El Submarino** y **La Última Canción**; primera película sonorizada y hablada respectivamente. La primera película que sería sonorizada en México fue una versión de **Santa**. Es una época marcada por un gran surgimiento de directores; además de ser también una época de crisis (sobre todo en 1934); en la que el Cine Mexicano se vio amenazado con desaparecer. Ante esta situación se destaca el papel de Fernando de Fuentes como salvador de este cine con su película **Allá en el Rancho Grande** que inyectó un nuevo vigor y demanda de Cine Mexicano en el mercado extranjero, sobre todo en Latinoamérica.

Esta etapa duraría hasta los primeros años de la década de los cuarenta, ya que a partir del surgimiento de la Segunda Guerra Mundial el Cine Mexicano entraría en una nueva etapa: La Época de Oro.

Ciertamente que durante este conflicto armado internacional, los primeros países productores de cine se ocuparon más por hacer la Guerra, dejando a México el terreno libre para la producción cinematográfica y convirtiéndose en abastecedor de esta producción para el público de aquellos países. En esta etapa inician también su carrera muchos directores y tiene lugar el surgimiento de toda una fila de estrellas de la pantalla (María Félix, Pedro Infante, Jorge Negrete, etc.). Entre los principales directores no se puede omitir el nombre de Emilio "Indio" Fernández, cuyos filmes, sobre todo los últimos de esta época (*Río Escondido, María Candelaria, Flor Silvestre* etc.) eran considerados en el extranjero como lo representativo del Cine Mexicano.

La pérdida de ciertos mercados extranjeros hizo entrar al cine nacional en otra etapa de crisis. Esto aunado a la pérdida de "El Gran Ídolo del Pueblo" Pedro Infante, exigía una nueva variante en el ámbito cinematográfico. Esta variante que marcaría toda una década, empieza a manifestarse en los primeros años de los sesenta con la llegada de la "Nueva Ola" europea que creó un campo propicio para aquellos productores y directores ávidos de enriquecimiento económico, que empezaron a hacer las llamadas comedias musicales donde se explotaba a los "Ídolos Juveniles" (*Mi Vida es una Canción, Twist, Locura de Juventud, etc.*).

En términos generales fue una época de empobrecimiento del Cine Nacional, donde los productores justifican sus intrascendentes y taquilleras producciones, argumentando la necesidad de una pronta recuperación de los gastos en sus filmes.

Quizá el único consuelo, durante esta etapa, haya sido la gran actividad que tuvo el cine Independiente como alternativa para un público cineasta que demandaba ese otro tipo de cine.

Se ha dicho que el sexenio de Luis Echeverría fue para el Cine Mexicano como un regreso a la época de oro en cuanto a la calidad de producción y tema de los filmes. Y es cierto, en este tiempo hubo un gran apoyo tanto para los directores con cierta trayectoria, como para los debutantes. Es aquí donde tiene importancia la creación del

Banco Nacional Cinematográfico. Es, con razón, que en este período encontramos varias de las películas del llamado Cine de Autor dentro de la historia del Cine Nacional.

Muy diferente sería la etapa que iniciaría el Cine Mexicano a partir de la administración de José López Portillo y que se prolongaría durante toda la década de los años ochenta. Es una etapa marcada por la destrucción de todo lo que se había logrado, en materia de cine, durante la primera mitad de los años setenta. En su mayoría, las salas cinematográficas proyectaban cintas de ficheras y narcotraficantes. Y hasta se llegó a decir que el cine era una continuación de la televisión, ya que esta hizo llegar, como productora, a sus personajes (Chespirito y La India María) hasta la pantalla grande.

Aunque es notorio que ya entrados los años noventa, esta presencia de los personajes de la televisión en el cine continúa, también es cierto que se ha gestado una alternativa ante el cine meramente comercial y temas trillados. Quizá nos encontramos ante una nueva oportunidad para el llamado Cine de Autor. Si esto es cierto, ¿Quiénes son los encargados de que esto suceda? Trataremos, pues, juntos acercarnos a esos protagonistas, si es que los hay.

CAPITULO I

UN BREVE RECORRIDO POR EL CINE MEXICANO

1.1 ORIGEN DEL CINE MEXICANO

Se puede decir que el cine como acontecimiento colectivo, se inicia en México a partir del 14 de agosto de 1896; fecha en que tiene lugar la primera proyección de una "vista", con la utilización del cinematógrafo, invento francés de los hermanos Lumière. Y es colectivo porque a diferencia del Kinetoscopio de Edison, que era de utilización individual, el cinematógrafo logra reunir a un grupo de personas en un mismo espacio para ver las imágenes a un mismo tiempo.

Ciertamente que esta primera exhibición estuvo destinada a un grupo reducido, y podríamos decir exclusivo, de espectadores: "Los Científicos"; pero a partir del 27 de este mismo mes se inicia la exhibición al público en general.

Puesto que el cinematógrafo fue un instrumento de importación, también lo fueron sus primeras vistas proyectadas en México ya que éstas llegaron también de Francia (*Disgusto de Niños, Las Tullerías de París, Carga de Coraceros, Demolición de una Pared, El Regador y el Muchacho, Jugadores de Ecarté, Llegada del Tren y Comida del Niño*); pero con la intención de acercarse aún más a este nuevo público, el mexicano, los representantes de los hermanos Lumière C.J. BON BERNARD y GABRIEL VAYRE, empezaron a hacer vistas con temas locales, dando origen formal al cine mexicano; de tal manera que para la época de las fiestas patrias de este mismo año (1896), filmaron *La Llegada de la Campana Histórica* y ya en pleno 15 de septiembre, al *Presidente con sus Ministros y El Desfile de los Rurales a Galope*.

A principios de 1897 los representantes de los Lumière regresan a Francia y el cinematógrafo queda en manos de Ignacio Aguirre, quien continúa con las exhibiciones en la Ciudad de México y en la Provincia. Entre los filmes realizados por éste están: *Riña de Hombres en el Zócalo y Rurales Mexicanos al Galope*. Así, se considera a Ignacio Aguirre como el primer cineasta mexicano.

Otro exhibidor, surgido en 1898, fue Salvador Toscano, quien al igual que sus antecesores, fue también documentalista (películas como: *Norte en Veracruz, El Zócalo, La Alameda y Corridos de Toros en Plazas Mexicanas*); pero, a diferencia de aquellos, debe atribuirse el mérito de haber iniciado el cine de ficción en México al filmar en 1899 una representación de Don Juan Tenorio y la representación del Sainete

Canarios de Café con la actriz Luisa Obregón y su esposo; además de la comedia ***Terrible Percance de un Enamorado en el Cementerio de Dolores***.

Continúa con este nuevo género, iniciado por Toscano, Carlos Mongrand (Hermosos cuadros sobre Episodios Nacionales 1904). "Otros tempranos ejemplos de cine de ficción, son la comedia, ***Las Aventuras de Tip Top en Chapultepec*** del actor y director Felipe de Jesús Haro y Pedro Vara, en 1907, y ***El Rosario de Amozoc*** de Enrique Rosas, en 1909, mismo año en que se recoge para el cine por los hermanos Alva la entrevista Díaz/Taff.

Las celebraciones en 1910, del Centenario de la Independencia de México, se presta muy adecuadamente para una especie de apoteosis fílmico celebratoria. Las Fiestas del Centenario son fervorosamente captadas por todos los cineastas ya establecidos, como Salvador Toscano, los Hermanos Alva o Carlos Becerril, entre otros; aunque también se filma el melodrama ***El Suplicio de Cuauhtémoc*** en 1919". (Ramos, 1996, pp 14-15)

Fue tanta la aceptación popular que desde un principio tuvo el cinematógrafo, que no faltó quienes vieran en él, el surgimiento de una nueva empresa sobre todo en las ciudades mejor comunicadas, "Como en Guadalajara, en el resto del país había una creciente curiosidad por conocer el nuevo espectáculo. Se manifestó a partir del mes de julio de 1897 en que el señor William Taylor Casanova de San Juan Bautista, Tabasco, importó un proyector de Nueva York. En Puebla la compañía francesa del señor Churrich reinició la exhibición de temas mexicanos"(De los Reyes, 1984, pág. 5) y la solicitud de apertura de nuevas salas para exhibición, crecía poco a poco. Hasta 1900, eran nueve las solicitudes presentadas tan sólo en la Ciudad de México.

Hasta aquí se han mencionado algunos nombres y filmes más directamente relacionados con el origen del cine mexicano y se puede decir que "...El cinematógrafo Lumière tuvo un buen éxito, parejo, al merecido en casi todo el mundo, desde su primera exhibición mexicana...durante algo más de treinta años, el cine sería ofrecido por lo general como lo vio el primer público de los Lumière, o sea, mudo y en blanco y negro".(García, 1985, pág. 15).

1.2 EL CINE DE LA REVOLUCIÓN

El movimiento armado de 1910, significó un momento trascendente en la historia de México, así como un nuevo escenario temático para el entonces naciente cine nacional. Aunque para este tiempo el cine de ficción ya había iniciado, son los filmes documentales los que tienen principal auge, ya que "El público del país los acogió con un interés excepcional: buscaba en ellos, parece no tanto la ilustración de algo sabido como la noticia misma". (García, 1986, pág. 22)

Así la Revolución de 1910 se convirtió en el acontecimiento más relevante del momento, tanto que algunos cineastas norteamericanos se interesaron en ella, realizando, varios documentales; entre ellos un largometraje que, deja entrever la idea que al respecto tenía: *Barbarous México* (1912). Y aunque los documentales mexicanos eran realizados con menos recursos, el público nacional los recibía con interés. Por eso no es de extrañar que "El estreno en el cine Palatino el 10 de mayo de 1911, de *La Vista de la Revuelta*, atrajera una atención masiva". (De Luna, 1979, pág. 53) De este mismo año, también, son dos documentales de largometraje: *Conferencia de Paz a Orillas del Río Bravo e Insurrección en México*, de los Hermanos Alva.

Se dice que el cine documental de este período "Narra, expone, pero de ninguna manera desea o quiere enfrentar la realidad política; se conforma con captar imágenes y exhibirlas". (De Luna, 1979, pág. 54) es decir, el cineasta pretende ser neutral, como en los casos de Salvador Toscano y Jesús H. Abitia. Sin embargo es inevitable que la mayoría de los espectadores se sientan tentados a aceptar de buen agrado a los protagonistas; sobre todo a Francisco I. Madero.

Por otra parte, surge también un grupo de cineastas que adoptan una posición política y toman partido. Así "los Hermanos Alva fueron maderistas convencidos y por ejemplo, en Yucatán, Manuel Cirerol Sansores y Santos Badía sirvieron con sus cortometrajes a la causa reformista del General Salvador Alvarado. El cine adquirió una concreción y un objetivo en la alianza con una fracción determinada" (De Luna, 1979, pág. 53).

Según Aurelio de los Reyes, la exhibición del documental de la Revolución empezó a decrecer en 1916 hasta llegar a desaparecer de la cartelera, para reaparecer ya como espectáculo el 1919 y en 1923, proyectándose momentos relevantes de la vida de Emiliano Zapata y Francisco Villa respectivamente.

Por su lado Emilio García Riera se lamenta de que "La mayor parte de ese inapreciable acervo, el del cine documental mexicano sobre la Revolución, ha desaparecido o se ha mantenido inaccesible para el público en general. (García, 1986, pág. 23) pero encuentra una ligera satisfacción al saber que por lo menos "Dos largometrajes de montaje editados años después de los sucesos, han permitido, sin embargo, un conocimiento parcial de lo hecho en ese terreno: la película de Carmen Toscano *Memorias de un Mexicano* estrenada en 1950 y *Epopeyas de la Revolución Mexicana*", (García, 1986, pág. 23) con material de Jesús Hermenegildo Abitia editada por Eufenio Rivera y estrenada en 1964.

1.3 PRIMERAS REALIZACIONES DRAMÁTICAS

Seguramente a mediados de la primera década de este siglo, el cine ya había perdido su carácter novedoso, pero también, había dejado claro su papel como instrumento de espectáculo masivo de entretenimiento. Y por ello mismo, es ésta la época en que otro tipo de cine empieza a tener preferencia en gusto de la población, sobre todo en aquella que posee menores recursos económicos. Me refiero a una nueva forma de hacer cine que, tal vez sin saberlo, iniciaron los franceses Bernard y Vayre, al filmar en México en 1896, la reconstrucción de un duelo con pistolas. Forma a la cual se aproximaría más adelante, en octubre de 1899, el mexicano Salvador Toscano al filmar una versión abreviada de *Don Juan Tenorio*, la pieza de José Zorrilla.

Esto es pues, el cine de ficción, que a diferencia de su antecesor, el cine documental, "emplea actores para contar un argumento, al modo del teatro", (García, 1986, pág. 24) de ahí que también sea llamado, en ocasiones, cine de argumento.

Dentro de este mismo rubro "El francés Carlos Mongrand exhibió en 1904 en Aguascalientes y San Luis Potosí respectivamente dos cuadros sobre episodios nacionales: *Cuauhtémoc*, *Benito Juárez*, *Hernán Cortés*, *Hidalgo y Morelos*" (García, 1986, pág 24). Estos cuadros fueron el antecedente de *El Grito de Dolores que dirigió Felipe de Jesús Haro en 1907 y que es considerada la primera cinta ambiciosa de argumento hecha en México.*

A partir de 1916, se puede hablar de lo que sería ya propiamente el largometraje de ficción. Esto después del filme *1810 o Los Libertadores* que a manera de ensayo hicieron en Yucatán Carlos Martínez de Arredondo y Manuel Cirerol Sansores; filme que tuvo un gran éxito desde su estreno en el Teatro Peón Contreras de Mérida, el 27 de julio de ese año, y que después fue presentado en la capital de la República el 15 de septiembre del mismo año.

Estos mismos realizadores y su compañía Cimar Films Lograron un segundo largometraje en 1917: *El Amor que Triunfa* (adaptación de una pieza zarzuelera). Al ser estrenado este filme en el Distrito Federal, fue elogiado por los críticos; entre ellos Hipólito Seiras, quien se lamentó de que esta cinta "no fuera mexicana". Es decir, se consideraba a Yucatán y a lo que en cinematografía ahí se realizara, como algo distante y ajeno al país.

Así que en lugar de considerar a los filmes yucatecos antes mencionados, como los primeros dentro de su género (largometraje de ficción), se le dio este mérito a *La Luz*, cinta que fue filmada en la capital y en cuya producción participó el francés Max Chauvet, sin que se sepa quien fue el director, según el investigador Federico Dávalos lo que sí se sabe es que la fotografía de dicha cinta estuvo a cargo de Ezequiel Carrasco y que, según varias fuentes, Vida Cinematográfica (libro de Juan Bustillo Oro) entre ellos, consideran a este último también como el director. Este filme fue estrenado el 8 de junio de 1917 en el Salón Rojo de la Capital, sin mucho éxito y sí muchas desilusiones, a decir por las críticas.

Hubo además, otros realizadores dentro de este mismo ámbito, como es el caso del actor, director y productor Manuel de la Bandera, quien dirigió *Triste Crepúsculo*, *Obsesión* y *Cuauhtémoc*, en 1917.

Desde sus inicios, el largometraje de ficción capitalino dio muestras de crecer en número, tanto que una sola firma La Azteca Film (fundada por la actriz Mimi Derva, Enrique Rosas y al parecer el general carrancista Pablo González), produjo en 1917 cinco de ellos: *En Defensa Propia*, *Alma de Sacrificio*, *La Tigresa*, *La Soñadora* y *En la Sombra*. Todo ello parecía indicar la posibilidad de una verdadera industria mexicana de cine. Sin embargo estos productores disolvieron sus compañías a fines de ese mismo año, al ver frustrado el intento de vender sus filmes en Nueva York.

Pero más fructífera resultaría la etapa de producción que inició en México el distribuidor español Germán Camus, en 1918 y duró hasta 1921. Lo más sobresaliente en esta etapa fue la versión que se hizo de *Santa* (1918), novela mexicana de Federico Gamboa; filme que significó para Luis G. Peredo su comienzo como director y adaptador, así como significó, también, "La instalación de la prostituta desdichada como personaje típico del melodrama cinematográfico mexicano" (García, 1986, pág. 43). Otros logros de Camus fueron el haber escrito y producido en 1918 y 1919 *Caridad* y *La Llegada*, respectivamente.

En este mismo período surge el llamado cine serial. Algunos de los principales exponentes de este cine son: Enrique Rosas que en 1919 y con la colaboración de Joaquín Coss y Juan Canals de Homes, produce y dirige la película serial más famosa de esta época: *El Automóvil Gris*, dividida en dos episodios.

Otro exponente dentro de este ámbito es Ernesto Vollrath, quien en el mismo año dirigió *La Banda del Automóvil o la Dama Enlutada* que también consta de dos episodios, y cuya producción estuvo a cargo de Germán Camus. Es necesario, mencionar que en este tiempo y paralelamente a la realización del cine serial, retomando la experiencia yucateca, Jesús H Abitia en Mazatlán Sinaloa filma el largometraje *Los Encapuchados de Mazatlán* (1920). Ya antes en 1918, se había realizado en el mismo estado el que es considerado el primer largometraje: *Venganza de Bestia*.

Ya al concluir este periodo de auge, aparece en escena Contreras Torres, quien en 1921 produjo e interpretó *De Raza Azteca* con la dirección de Guillermo Calles y en 1922 produjo, dirigió, escribió y protagonizó *El Hombre sin Patria*; además de dirigir también el corto *El Sueño del Caporal*.

Contreras Torres está considerado como el primer realizador mexicano de talla internacional en el terreno del largometraje. Es quizá, el realizador del último largometraje mudo nacional (*Zitari*) y uno de los iniciadores del cine sonoro mexicano.

Igualmente, en esta época, 1922, fue notoria la intervención de un apoyo oficial a la producción de cine de ficción y largometraje. Dice Aurelio de los Reyes que el presidente Carranza demostró su interés por el cine al "Autorizar a la dirección general de Bellas Artes para comprar un aparato cinematográfico y películas, y levantar un atelier en las azoteas de la escuela nacional de música y arte teatral para la impresión de películas de argumento" (García, 1986, pág. 49). Igualmente notorio era el apoyo que el cine nacional recibía de los críticos y la prensa.

Para concluir esta parte, se puede decir que los primeros largometrajes de ficción se proponían crear una industria cinematográfica que realizara filmes de tono nacionalista sobre todo y dar al mundo una imagen más cercana de lo que era el país y contrarrestar así la que Hollywood por su parte, se encargaba de difundir.

Sin embargo, durante los períodos presidenciales de Obregón (1920-1924) y Calles (1924-1928), este período se vio menchado y limitado al concedérsele al cine nacional y su temática menos importancia. Los críticos se encargaron, ahora, de estereotipar a Hollywood y al cine extranjero. Así pues "Ya no cabía alentar la realización de documentales que mostraban, como la década anterior, las contingencias de la lucha revolucionaria. Al contrario más valía, a ojos oficialistas, hacer lo menos público posible episodios como las muertes de Villa y Serrano, las revueltas de De la Huerta y Escobar, la persecución religiosa o la guerra contra los cristeros" (García, 1986, pág. 54).

Se tiende ahora hacia un cine ya no localista ni regionalista, sino cosmopolita. Se hablará ahora de un cine ostentoso y aristocrático; de un cine que borre la imagen "bárbara" de México.

1.4 EL CINE SONORO EN MÉXICO

El hecho de que en 1929 se haya proyectado en México *El Submarino* (primera película sonorizada) y *La Última Canción* (primera cinta hablada), marca una nueva vertiente dentro del cine nacional: El ingreso al cine sonoro.

En ese mismo año se empieza a trabajar en este nuevo ámbito del cine, aunque de una manera casi experimental; ya que ninguna de las producciones realizadas dentro de los dos primeros años revistió alguna trascendencia. Así se puede mencionar por ejemplo, a Guillermo Calles que, aunque en Estados Unidos, dirige *Dios y Ley* con diálogos en castellano y actores mexicanos. Por otra parte, también se puede mencionar a quien a principios de esta década (años veinte) fuera importante dentro de la producción cinematográfica nacional (como ya se mencionó anteriormente). Me refiero a Miguel Contreras Torres, quien adaptara un corto del cine mudo en 1929 para hacer el largometraje *El Águila y la Serpiente*, con diálogos vernáculos y sonorizada con música folklórica en Hollywood por B. J. Kroger.

Pero no es sino hasta noviembre de 1931 cuando se empieza a trabajar de manera más seria en este nuevo ámbito, y se hace sobre una versión de *Santa*, a partir de la adaptación del periodista Carlos Noriega Hope y con la dirección del actor español Antonio Moreno. Esta película fue estrenada en el cine Palacio el 30 de marzo de 1932 y con ella nace oficialmente el cine sonoro en México.

Fueron tres los directores que iniciaron su carrera en esta primera época del cine sonoro: Raphael J. Sevilla, Miguel Zacarías y Chano Urueta. Contreras Torres seguía trabajando ya sin mucho éxito. Por ejemplo, en 1932 produjo, dirigió, escribió e interpretó un filme que pretendía ser la obra resumidora de lo ocurrido en México de 1910 a 1914: *Revolución o la Sombra de Pancho Villa*. Obra que no logró la pretensión de su autor.

Esta primera etapa del cine sonoro puede considerarse como preindustrial, en la que unos cuantos productores esporádicos se atrevían a correr el riesgo de invertir. Seguramente a eso se debe que en 1932 se hicieran solamente seis películas (*Las Águilas Frente al Sol*, *Revolución*, *Una Vida por Otra*, *Sobre las Olas*, *Mano a Mano* y *El Espectador Impertinente*) y que en los cuatro años siguientes cuando el

cine sonoro había rebasado ya su etapa primitiva y dando claras muestras de su alcance aumentaba el número de producciones (21 en 1933, 23 en 1934, 22 en 1935 y 25 en 1936). De las producciones logradas durante estos cuatro años (1932-36) se pueden señalar como las más rescatables (debido a su calidad y/o a la importancia que revistieron en su momento para este nuevo período del cine nacional) las siguientes: *El Compadre Mendoza*, *La Mujer del Puerto*, *El Prisionero 13*, *Vámonos con Pancho Villa*, *Redes*, *Janitzio*, *Martín Garatuza*, *La Familia*, *Rosario*, *Madre Querida* y *Allá en el Rancho Grande*.

Vámonos con Pancho Villa, dirigida por Fernando de Fuentes en 1935, significó una primera atribución del Estado en materia cinematográfica durante este período, aunque es *Redes* el filme con el que marca su inicio como productor de películas. *Redes* y *Janitzio* marcan el ingreso al México indígena y rural.

1936 fue un año de crisis en el país porque se temió la desaparición del Cine Nacional y el que esto no haya ocurrido se debe a quien, durante estos años, había sido el director más importante: Fernando de Fuentes que con su filme *Allá en el Rancho Grande*, en el que participó también por primera vez como productor, abrió a México todos los mercados de Latinoamérica y sienta las bases económicas para que el Cine Mexicano se convirtiera en una verdadera industria. Es, además, la primera cinta mexicana subtitulada en español, que mereció ser estrenada en Estados Unidos y que ganó el primer premio internacional para el cine mexicano en el Festival de Venecia 1938, otorgado a la fotografía de Gabriel Figueroa.

En esta cinta, De Fuentes sentó un principio para el cine nacional "El triunfo de un filme se mide por su resultado en la taquilla, no por los acontecimientos sociales que provoquen. Que nadie intente mostrar , mucho menos proponer, resoluciones a problemas sociales o políticos; campos estos inherentes al hombre pero que, según nos dice, la taquilla repudia" (Galindo, 1985, pág. 58).

Los buenos resultados surgidos a partir de *Allá en el Rancho Grande* se dejaron sentir durante los años siguientes. En 1937 el número de producciones aumentó a 38 y en 1938 llegó hasta 57. En ambos años casi el 50% en promedio, de dichas producciones mostraba la fórmula utilizada por De Fuentes en su exitoso filme: color

local, costumbrismo y folklóre. *La Honradez es un Estorbo de 1937* y dirigida por Bustillo Oro; además de *Mi Candidato*, del mismo año y dirigida por Chano Urueta, son claros ejemplos del cultivo del costumbrismo que tendió a hacer la sátira de la vida política mexicana; principalmente en el tema de la imposición de poderes.

Aunque muy pobremente durante estos dos años, también se trató de hacer un cine de ideas avanzadas donde se exaltaba el indigenismo (*Indio*, 1938; basada en una novela de Gregorio López y Fuentes y realizada por Armando Vargas de la Maza) y se abordaban temas de capital y trabajo (*Hambre*, 1938; con producción y dirección de Fernando A. Palacios).

La época de prosperidad en la primera década del cine sonoro mexicano se vio frenada en 1939, al descender a 38 el número de producciones llegando a sólo 29 en 1940; siendo, ahora, sólo el 25% de ellas de tinte folklórico. Además el material norteamericano y europeo seguía siendo el más exhibido en el país (cerca del 80% de los estrenos eran norteamericanos; aproximadamente 13% europeos y sólo 6.5% nacionales. (García Riera, 1986, pág. 107).

En este mismo año debuta como productor y director Juan J. Ortega con *Sendas del Destino*, cinta que no tuvo éxito, en cambio quien sí tuvo aceptación fue Bustillo Oro con *En Tiempos de Don Porfirio*; cinta que continuaba con un nuevo matiz iniciado ya en 1938 por Raphael J. Sevilla con *Perjura*. Era un cine de espíritu conservador que mostraba la nostalgia porfiriana. Sin embargo, la película mejor lograda en este fin de década y dentro del género urbano fue *Mientras México Duerme* y que era el tercer largometraje de Alejandro Galindo.

Ya en 1940 se hicieron varias películas de tinte religioso como: *La Reina de México*, *El Milagro de Cristo*, *El Secreto del Sacerdote*, y hasta el mismo Fernando de Fuentes incursionó con *Creo en Dios*.

Sin embargo, el antecedente del cine que se daría en la naciente década, lo había marcado ya una vertiente que se empezó a dar a finales de los años treinta (el melodrama referido a condición pecaminosa de la gran ciudad) y cuyo ejemplo más interesante es *La Mancha de Sangre* (1937), único largometraje del pintor Adolfo Best Maugard.

1.5 LA ÉPOCA DE ORO DEL CINE MEXICANO

Son varios los teóricos que se han dado a la tarea de la investigación del cine en México. Y son también ellos quienes han hecho la división de épocas por las que ha pasado este arte. En esta parte corresponde hablar de la Época de Oro del Cine Nacional, y es necesario mencionar que son diferentes los intervalos de tiempo dentro de los cuales los teóricos ubican dicha época. Así tenemos por ejemplo, que Emilio García Riera la ubica entre los años 1941-1945; José Agustín dentro de toda la década de los cuarenta y Carlos Monsiváis de 1935 a 1955. Aquí se dirá que esta época tuvo los periodos: uno de 1941 a 1945 y otro de 1946 a 1955.

Ciertamente en 1936 Fernando de Fuentes con su *Allá en el Rancho Grande* había dado muestra de la capacidad del cine mexicano para abrir las puertas del mercado, sobre todo latinoamericano. Sin embargo, al llegar el momento de la Segunda Guerra Mundial (momento comprendido entre 1941-1945) se dieron las condiciones para una reapertura del mercado que favorecería a este cine.

Es cierto que la primera condición y la más determinante de esta época de oro, fue el hecho de que, entre los países de habla hispana con industria cinematográfica, México fue el único aliado de Estados Unidos en su lucha contra el Eje. De ahí que la ayuda norteamericana favoreciera a la industria cinematográfica de México en 1943, en cuatro renglones básicos: refacciones de maquinaria para los estudios; refacción económica a los productores; asesoramiento por instructores de Hollywood a los trabajadores de estudios y provisión de película virgen.

La segunda condición es debida a que, por su participación en la guerra disminuyeran las producciones fílmicas de Estados Unidos y Europa, y que las pocas que se hicieron **fueron de temática bélica** (sobre todo Estados Unidos) y que por ello poco o nada interesaran al público latinoamericano.

Y la tercera condición está marcada por el gran interés que el gobierno mexicano mostró por el cine en ese tiempo, llegando a figurar entre las cinco industrias principales del país. Así en 1941 fue ratificado el acuerdo que hacía obligatoria la exhibición de cintas nacionales en todas las salas del país, el 14 de abril de 1942 fue creado el Banco

Cinematográfico S.A., por iniciativa del Banco Nacional de México y con el respaldo moral del presidente Ávila Camacho.

Esta época de auge dio lugar al surgimiento de una nueva generación de directores. En 1941 surgen cinco, Emilio "Indio" Fernández y Julio Bracho entre ellos. En 1942 son diez los debutantes, entre los que se cuenta a Ismael Rodríguez. Y en 1944 son catorce los directores que aparecen en escena. No por nada esta época del cine (sobre todo el año de 1944), está considerada como la que más directores ha generado dentro de la historia de la cinematografía nacional!

Junto con el creciente número de directores, aumentó el número de producciones. Así tenemos 37 en 1941; 47 en 1942; 70 en 1943; 75 en 1944 y 82 en 1945. Así, en 1944, México se había colocado ya en el primer lugar entre sus competidores en cinematografía de habla hispana, España y Argentina, y dominaba ya el mercado interno y el de centro y Sudamérica. Cabe mencionar que una tercera parte de la producción de este año, 1944, estuvo a cargo de las cuatro firmas principales del momento: CLASA hizo 9; Filmex, 6 y Grovas y Films Mundiales 5 cada una.

El apoyo al Cine Mexicano en esta época de auge, dio, también lugar a que se pudieran trabajar diferentes géneros. Estuvieron presentes, en este periodo, filmes melodramáticos, de aventuras, comedias, dramas religiosos e históricos y hasta algún intento de cine policiaco (*El Rápido de las 9:15*). Lo que si quiso evitarse fue el exceso de películas rancheras que en 1937 y 1938 habían producido una saturación. También se realizaron películas, cuya acción estaba ubicada en países extranjeros (tal vez para compensar y aprovechar la escasez del cine europeo). Hubo además un gran número de adaptaciones de literatura mundial (*El Conde de Montecristo, Los Miserables, Los Tres Mosqueteros, El Jorobado o Enrique de Lagardere, etc.*), sobre todo de 1943 a 1945, restando atención a la literatura nacional (sólo sobresalieron *Santa*, de Federico Gamboa y *Entre Hermanos* de Ramón Peón).

Se puede decir que cinematográficamente la retribución de México a Estados Unidos fue poca. Sólo siete películas con referencia a la lucha contra el eje (*Soy Puro Mexicano*, 1942 de "Indio" Fernández).

Se dejó sentir además, cierta nostalgia porfiriana a través de *¡Ay, que Tiempos Señor Don Simón*, 1941, de Julio Bracho; *Yo Bailo con Don Porfirio*, 1942 de

Martínez Solares y *México de Mis Recuerdos*, 1943, de Bustillo Oro. Dentro de las películas de guerra de independencia se pueden contar *El Padre Morelos* y *El Rayo del Sur*, 1943, de Contreras Torres; *El Criollo*, 1944, de Fernando Méndez y *La Virgen que Forjó una Patria*, 1942, de Julio Bracho. En cuanto al melodrama familiar, este estuvo representado sobre todo por Bustillo Oro (*Cuando los Hijos se Van*, 1941).

Dice Carlos Monsiváis que *Flor Silvestre*, 1943, de Emilio Fernández es "ejemplo más adecuado" de como el neorrealismo de los años cuarenta "vio en la revolución fundamentalmente, un ámbito dramático y un tema estético" y no un tema político.

En lo que se refiere a este primer período de la época de oro del Cine Mexicano, se puede concluir diciendo que más que por calidad estuvo marcado por cantidad tanto en directores como en producciones; además de ser también el período en que surge la primera generación de "estrellas" de nuestro cine (María Félix, Cantinflas, Jorge Negrete, Joaquín Pardavé, Dolores del Río, etc.). Se puede agregar que 1943 se considera como el año del "bum" de la época de oro y que en este se realizaron películas de "cierta calidad" como: *María Candelaria*, *Distinto amanecer* y *Doña Bárbara* (*María Candelaria* de Emilio Fernández, participó en el Festival de Cannes en 1946 y en el de Locarno en 1947. En las dos recibió el premio a la mejor fotografía, en este caso de Gabriel Figueroa y en el de Lorcano le fue otorgado el segundo lugar por la mejor creación masculina realizada por Pedro Armendariz). García Riera en el tomo dos de su Historia Documental del Cine Mexicano dice: "Pero al lado de esas falsas buenas películas se produjeron en 1943 otras de auténtico valor. Quizá una cinta vista en su momento como menor, sea entre ellas la más destacada: *Tribunal de Justicia*, de Alejandro Galindo; *Flor Silvestre*, por su parte, reveló al mejor "Indio" Fernández; *Santa*, del norteamericano Norman Foster, superó por mucho la anterior versión de la novela de Gamboa dirigida por Antonio Moreno; *La Vida Inútil de Pito Pérez* resultó una cinta de buen interés sociológico; *México de mis Recuerdos* puede ser considerada entre las mejores obras de Bustillo Oro; *La Fuga* también de Norman Foster, alcanzó un nivel honorable". (García, 1970, pág. 112).

El segundo período de esta época de oro (1946-55) puede considerarse como el momento de declive de dicha época, ya que si bien durante el primer período las producciones nacionales (ya fueran de mucha, poca o nula calidad) eran fácilmente aceptadas tanto en el mercado interno como en el extranjero (recuérdese que era el período de la guerra y no había mucho de donde escoger), ahora en este segundo

período, ya concluida la guerra, los demás países con industria cinematográfica, volvían a tomar las riendas de la producción, retomando con ello la competencia para México, en este campo, y como dice Emilio García Riera "Por ley natural, la crisis de nuestro cine".

Esta crisis se debió, pues, a la cerrazón del mercado que el país había logrado conseguir durante el tiempo de la guerra. Así pues, paulatinamente en este segundo período, el cine nacional se hizo más "casero" (así lo calificó en 1948 Castro Leal que entonces era el presidente de la Comisión Nacional de Cinematografía), es decir, era de consumo interno (sus mercados exteriores serían aquellos del gusto popular nacional) y en 1948, para los europeos quedaba reducido al que hacía Emilio "INDIO" Fernández, ya que fueron de él y de este mismo año las realizaciones que México presentó en diversos festivales internacionales. *Pueblerina* obtuvo en Cannes para Antonio Díaz Conde, el premio a la mejor partitura musical en 1949. En Bruselas, también en 1949, *Salón México* recibió el premio a la mejor fotografía y *Mactovia* un premio de honor de parte del Comité Nacional de Trabajadores Cinematográficos de Bélgica.

En este segundo período, se introdujo en el cine un matiz de arrabal (sobre todo de 1946 a 1952, período presidencial de Miguel Alemán). En 1947 de un total de 58 producciones, 11 fueron de ambiente arrabalero (*La Bien Pagada, Pecadora, Ángel I Demonio, Señora Tentación, Cortesana, La Hermana Impura y La Sinventura*).

Aunque 1948 fue el año de mayor producción de éste período (82 producciones), ello no fue el indicador de un nuevo "bum": al contrario, la mayoría de las películas eran menos ambiciosas que las realizadas durante el primer período mostrando una crisis debida principalmente a la pérdida de mercados y a los altos costos de producción "...el cine del sexenio Alemánista causó un claro proceso de estandarización. Las películas dejaron, en su gran mayoría, de ser acontecimientos para convertirse en simples eslabones de una cadena" (García, 1971, pág. 170).

En fin, se puede decir que este segundo período fue una etapa de desenlace de la época de oro del cine mexicano. Un cine localista, "casero", hecho en serie y en una nueva época de crisis.

Sin embargo, dentro de este mismo período hubo ciertos acontecimientos trascendentes para la historia del cine mexicano. Y son seguramente estos

acontecimientos los que marcan al cine nacional, después de finalizada la Segunda Guerra Mundial, aun dentro de esa época de oro. Tales acontecimientos son los siguientes:

1. Emilio Fernández ganó fama mundial al obtener sus películas un buen número de premios (además de los ya mencionados anteriormente. *Río Esccondido* ganó en el festival de Praga en 1948, el premio internacional de fotografía para Gabriel Figueroa y un premio de honor para su director).
2. Pedro Infante se convierte en un excepcional actor popular, bajo la conducción de Ismael Rodríguez. "Su verdadera popularidad surgió con el estreno de *Nosotros los Pobres*...la gente pobre (pero también la clase media y muchas señoras "de la alta") sucumbieron gozosas ante el carisma, la apostura, buena voz, energía, vital calidez, sencillez y simpatía del charro cantor. Pedro Infante rebasó la condición de "ídolo" y se constituyó en un auténtico mito nacional porque encarnó una figura arquetípica de México. Su personaje *Pepe el Toro* ...con Ismael Rodríguez, Infante transitó los grandes éxitos (*A Toda Máquina, Que te ha dado esa mujer, Los tres huastecos*), pero volvió a las grandes alturas con *La oveja negra* que con todo y sus recetas argumentales y la explotación inmisericorde de los sentimientos es cine del mejor. Nadie como Pedro Infante logró, ni ha logrado, constelar tantos signos de la identidad nacional, por eso, cuando murió ... en 1957 hubo un auténtico luto en todo el país y se consolidó una presencia que a fines de los ochenta seguía viva y eficaz" (José Agustín, 1990, pág. 96).
3. Luis Buñuel, el director español, inicia su trabajo en México. "El caso de Buñuel, considerado como uno de los más grandes creadores, no sólo del exilio español o del cine de México, sino de todo el presente siglo...En la capital mexicana llegó a ser al mismo tiempo, cima del cine español desde el exilio, y del mexicano a pesar de que en México no llegara a contar por parte de la institución cinematográfica con todo el respaldo del que se hizo merecedor...Fue la gran figura inspiradora de la joven generación de cineastas que tanto en España como en México intentó crear un nuevo cine en la década de los 60. Su obra mexicana

posee un interés especial, como lo testimonia esa parte del público y de la crítica que considera a sus películas mexicanas: a algunas de ellas o todas en su conjunto, como lo mejor de su cine. La etapa mexicana ocupa la mejor parte de su cinematografía 20 películas de un total de 32 entre 1946 y 1964...sus películas mexicanas y la concepción artística y humana que las alienta, se desenvuelven dentro de las limitadas condiciones de industria cinematográfica mexicana, inciden sobre el contexto artístico cultural, mexicano y mundial en su tiempo" (Pérez, 1996, pág. 25).

4. En este último punto cabe mencionar a José Felipe Coria quien dice que " Cada decenio produce filmes memorables. Ninguno se compara con 1946-55 cuando menos 34 de las 100 mejores películas de toda nuestra historia se hicieron en estos años. Luis Buñuel, Emilio Fernández, Alejandro Galindo, Roberto Gavaldón, Alberto Gout, Gilberto Martínez Solares e Ismael Rodríguez. Siete autores responsables de una treintena de momentos definitivos. Tres sorprendentes puntos se descubrieron en todas las cintas: la propuesta es aún vigente; el estilo tiene todavía una envidiable elegancia, y los argumentos siguen vitales e intactos. 1) Emilio Indio Fernández: Su logro mayúsculo; creó la más sólida e inabordable estética filmica mexicana en melodramas y tragedias donde la vida es sentimiento desgarrado a flor de piel. Su estilo característico: Gabriel Figueroa y Mauricio Magdaleno; estructuras dramático-visuales concebidas en tres tiempos siempre exactos: Perdición, purgatorio y redención. Sus clásicos 1946-55: *Enamorada* (1946), *Río Escondido* (1947), *Salón México* (1948), *Pueblerina* (1948), *La Malquerida* (1949), y *Víctimas del Pecado* (1950). 2) Roberto Gavaldón: Hizo de la escenografía un personaje más de la ficción. Su estilo característico: las estructuras dramático-visuales donde los objetos escondían parte de la acción fundamental y la cámara jugaba un papel cómplice. Sus clásicas 1946-55: *La Otra* (1946), *La Diosa Arrodillada* (1947), *Rosaura Castro* (1950), *En la Palma de la Mano* (1950), y *La Noche Avanza* (1951). 3) Ismael Rodríguez su logro mayúsculo le dio imagen y personalidad al mexicano Pedro Infante y rostro a la ciudad, rescatando la unidad socio-moral de las vecindades, perfeccionó géneros completos (la comedia ranchera, el melodrama urbano) y fundó otros (el chilli-western, la fábula sobre la revolución), su estilo característico: Personajes entrañables al interior de ficciones perfectas en su densidad emocional. Sus clásicos 1946-55: *Los Tres García* (1946), *Nosotros*

Los Pobres (1947), **Los Tres Huastecos** (1948), **La oveja Negra** (1949), **A Toda Máquina** (1951), **Dos Tipos de Cuidado** (1952). 4) Alejandro Galindo su logro mayúsculo: les dio voz y autenticidad a personajes que nunca antes fueron considerados protagonistas sino meras comparsas. Su estilo característico: una dirección enérgica de cortes rápidos y acciones construidas de un pincelazo para conseguir el dinamismo de lo espontáneo. Sus clásicos 1946'55: **Una Familia de Tantas** (1950), **Esquina Bajan** (1948) y **Doña Perfecta**(1950). Característica moral más destacable: combina socialismo con humanismo; las ficciones emanan de la gente. 5) Alberto Gout su característica: consiguió el melodrama mexicano perfecto: barroco en estructura y cargado de intensidades que van del hipermoralismo a la más absoluta amoralidad, siempre conservando el equilibrio entre ironía del melodrama y la fuerza de la tragedia irreversible. Su estilo característico: Ninón Sevilla. Sus clásicos 1945-55: **Aventurera** (1949) y **Sensualidad** (1950). Escenas que condenan las virtudes de su estilo Pedro Vargas Cantando "vende caro tu amor, aventurera.". 6) Gilberto Martínez Solares su logro mayúsculo: Creó la comedia cinematográfica con elementos visuales antes que de discurso. Su único estilo digno de considerarse en su vasta carrera: Tin Tán. Sus clásicos 1946-55: **Calabacitas Tiernas** (1948) y **El Rey del Barrio** (1949). 7) Luis Buñuel su logro mayúsculo: doméstico el surrealismo para extender los alcances del melodrama mexicano. Lo destacable de su seco estilo: cuando se inspiraba tenía gusto por conseguir en esas escenas convencionales la aparición de elementos distorsionantes y hasta fantásticos como Arturo de Córdoba en *El*, enfermo de celos entrando a la recámara de Delia Garcés cargando suturas y tijeras. Sus clásicos 1946-55: **Los Olvidados** (1950), **Susana** (1950), **El** (1952), **Ensayo de un Crimen** (1952) y **La Ilusión Viaja en Tranvía** (1953)." (Coria, 1996, Pág. 29)

1.6 EL CINE DE LOS AÑOS SESENTA

En la segunda mitad de los años cincuenta una serie de acontecimientos empezaron a marcar un nuevo cambio en el ámbito cinematográfico nacional. Pedro Infante murió en 1957 y así, el cine perdió a su actor más popular. Perdió, también, uno de sus mercados "naturales" más importantes al iniciarse la revolución cubana, en 1958. Además dejaron de funcionar algunos estudios cinematográficos (Los Tepeyac y Los Azteca).

A lo anterior podemos agregar que el cine que se hacía en esa misma segunda mitad era ya un cine cansado, vulgar, rutinario y carente de inventiva e imaginación.

El conjunto de estas circunstancias empezaron a marcar la necesidad de un cambio, de una renovación dentro del cine.

Durante los primeros años de la siguiente década (sesenta), esta renovación estuvo marcada por la llegada a México de la "nueva ola" europea, de tal manera que tuvieron buena acogida los franceses Godar, Truffaut y Resnais; además de los italianos Visconti, Fellini y Antonioni: Enseguida, tratando de aprovechar el gran auge de la juventud y el rock and roll, los productores se dieron a la tarea de las "comedias musicales", utilizando como protagonistas a los "ídolos juveniles" del momento. El modelo de este cine surgió en 1962 con *Mi vida es una canción* de Miguel M. Delgado, y en la que participaron Enrique Guzmán y Angélica María. Casi enseguida se harían *Twist, Locura de Juventud*, del mismo Miguel M. Delgado y *A Ritmo de Twist*, de Benito Alazraki.

A la par de estas películas "juveniles", se trabajaron otros géneros, como la comedia ranchera (*De Hombre A Hombre*, 1960), westerns (*Bandida*, de Roberto Rodríguez 1962), melodramas y cine de horror y de luchadores (*Santo Contra el Cerebro Diabólico*, 1961); aunque los productores preferían aumentar su inversión en películas de largometraje, presentados en serie de episodios (*María Pistolas*, 1962, *El Jurado Resuelve*, *Chucho el Roto*, etc).

Los costos de producción aumentaban y ya se había perdido gran parte gran parte de la llamada "zona natural de influencia". A la pérdida del mercado cubano se sumaron también el de Colombia y Venezuela. Así que además del problema de producción estaban el de distribución y exhibición. Seguramente a eso se debe que productores

como Ripstein, Calderón y Rosas Priego, tratando de obtener ganancias con el mínimo de inversión, se inclinaron a utilizar los empréstitos del Banco Cinematográfico para realizar largometrajes disfrazados de series, además de las ya mencionadas películas "juveniles".

Ante el problema de producción, los productores buscaron abatir costos a través de la coproducción con otros países como Puerto Rico, España, Venezuela, Estados Unidos, Argentina, Colombia, Guatemala, Ecuador, Perú y Brasil. Además de que directores como Emilio Fernández y Julio Bracho tuvieron que salir del país a buscar las oportunidades que se les negaban (Emilio Fernández fue a Guatemala y Bracho a Colombia). Ismael Rodríguez, por su parte, se asoció con Fernando de Fuentes, hijo y con una firma española para dirigir, en 1964, *El niño y El muro*.

El Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC), mantenía una política de puertas cerradas a nuevos directores Durante toda la década sólo permitieron el acceso a 19: Velo, Bolaños, Cardona jr, Alfredo Zacarías, Federico Curiel, Cazals, Fernández Unsain, Juan Ibañez, Alberto Issac, Juan Guerrero, Raúl de Anda jr, Manuel Michel, Rubén Galindo, Alfonso Arau, Alfredo Salazar, Salomón Laiter, José Agustín, Gónzalo Martínez y Juan Manuel Torres. Y Buñuel se fue a filmar a España en 1961.

Un rasgo más de este principio de década fue la censura por parte de la Dirección de cinematografía. En 1962 Julio Bracho tuvo que ver como era enlatado su filme de la adaptación de *La Sombra del Caudillo*, de Martín Luis Guzmán. *Rosa Blanca*, de Roberto Gavaldón también fue prohibida. El mismo "Indio" Fernández (que ya para este tiempo andaba medio inactivo) tuvo que hacer modificaciones a *El Impostor* para facilitar su estreno.

Y aunque en estos primeros años de la década empezaron las Reseñas Cinematográficas en Acapulco, atrayendo consigo a grandes celebridades, lo cierto es que el panorama cinematográfico era desolador. Entre los pocos directores dignos de mencionar en este tiempo están Luis Alcoriza (*Tlayucan*), Jomi García Ascot (*En El Balcón Vacío*) y Luis Buñuel (que en su regreso de España Filmó *El Ángel Exterminador*).

Surgió también en este tiempo, un grupo de jóvenes que se oponían a la "baja calidad" del grueso de la producción y ejercieron la crítica influidos por la revista *Cahiers du Cinéma*. Ellos fueron Salvador Elizondo, Jaime García Ascot, José de la Colina y Emilio García Riera. También, para contrarrestar esta "baja calidad", Manuel González Casanova promovió cineclubes de vanguardia y fundó la Filmoteca de la UNAM. A esto hay que agregar la creación del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC).

Otro de los pocos hechos rescatables en esta primera parte de los sesenta es que *En el Balcón Vacío* ganó el premio Larcano (premio internacional de la crítica) y el Jano de Oro en la Russegna Latinoamericana de Sentrí Levante en 1963, siendo ésta la realización más importante de un miembro de Nuevo Cine, grupo que representaría el primer intento de oposición al status cinematográfico nacional. Nuevo Cine estaba formado por artistas y críticos independientes y entre sus propósitos estaban: hacer buen cine, romper las barreras que impiden la libre creación y expresión cinematográfica, dignificar la crítica, etc., pero su fin común era uno: un cine mejor especialmente en México.

La experiencia de *En El Balcón Vacío*, marcó el aliciente para que en 1965 se llevara a cabo otro de los eventos más trascendentes de la década: La celebración del I Concurso de Cine Experimental, al que había convocado desde el año anterior la Sección de Técnicos y Manuales del STPC: En el concurso participaron doce películas y se les entregó premio a los cuatro primeros lugares, además de su exhibición comercial. El primer premio fue para *La Fórmula Secreta*, de Rubén Gaímez, especie de ensayo con textos escritos por Juan Rulfo y fotografía del propio realizador. El segundo premio lo obtuvo *En Este Pueblo No Hay Ladrones*, cinta basada en un cuento de Gabriel García Márquez y dirigida por Alberto Issac.

El tercer premio fue concedido a la producción de Manuel Barbachano Ponce *Amor, Amor, Amor*, en cuya realización participaron los directores de teatro Juan José Gurrola, Juan Ibañez, José Luis Ibañez, Héctor Mendoza y un hermano del productor Miguel Barbachano Ponce. El cuarto premio se lo llevó *Viento Distante*, cinta basada en dos cuentos de José Emilio Pacheco (dirigidos por Salomón Laiter y Manuel Michel) y guión de Sergio Magaña (dirigido por Sergio Véjar).

La virtud principal del concurso fue que el buen gusto, la cultura y la inteligencia podían suplir ampliamente al largo y penoso aprendizaje técnico pretextado como requisito sindical para acceder a la realización de cine.

Así pues, fue a partir de este concurso que el ambiente cinematográfico adquiriría nueva fuerza, hecho que sería muy notorio en la segunda mitad de la década. Si bien hubo intentos fallidos o las producciones no obtenían los resultados esperados, sí se puede afirmar que el cine mexicano entró en una dinámica donde, por lo menos, los deseos de renovación eran verdaderos, tanto que en 1967 se celebró un Segundo Concurso de Cine Experimental, el cual fue menos lucido que el primero. Sólo participaron siete películas: *Juego de Mentiras*, de Archivaldo Burns; *El Mes Más Cruel*, de Carlos Lozano Dona; *El Ídolo de los Orígenes*, de Enrique Carreón; *La Otra Ciudad*, de Sergio Véjar; *El Periodista Turner*, de Oscar Menéndez; *La Excursión*, de Carlos Nakatani y *Cuando se Vuelve a Dios*, de Carlos Falomir.

Además los productores Mauricio Welerstein y Fernando Pérez Gavilán formaron la Compañía Cinematográfica Marte e iniciaron sus trabajos con un film que tendría éxito entre el público y la crítica: *Los Caifanes* (1966), dirigida por Juan Ibañez y basada en una historia escrita por Carlos Fuentes.

Pero la mayor actividad de este intento de renovación estuvo a cargo de los realizadores de producciones independientes. Y de hecho esta segunda parte de los sesenta estuvo dominada por ellos. Dice García Riera: "Las obras de los nuevos directores del cine independiente manifestaban preocupaciones morales, sociales y políticas nada comunes con el cine mexicano tradicional. Respondían a una efervescencia ideológica y crítica estimulada en gran medida por los sucesos de 1968..." (García, 1976, pp. 275).

En 1967, Paul Leduc forma el grupo CINE 70, junto con Rafael Castanedo, el fotógrafo griego Alexis Grivas y Berta Navarro. Y realizan en 1970 la cinta independiente *Reed México Insurgente*, fotografiada en blanco y negro por el propio Alexis Grivas y Ariel Zúñiga. Esta cinta, a diferencia de México, donde tuvo una tardía y poco redituable exhibición, en el extranjero fue muy difundida, obteniendo, en 1972, en París el premio Georges Sedoul, otorgado a la mejor obra de un nuevo director. Para muchos espectadores politizados de todo el mundo esta obra significó un recobro del cine mexicano.

Felipe Cazals también hizo su aportación con su primer largometraje independiente en 1968, *La Manzana de la Discordia*, para continuar con un segundo, *Familiaridades*, en 1969.

Los dos acontecimientos más importantes en 1968 no escaparon al cine. Alberto Issac dirigió *Olimpiada en México*. Filme que contrastó con el que sería el primer largometraje del CIEC, *El Grito*, documental dirigido por Leobardo López Aretche, donde trató de contar las alternativas del movimiento estudiantil y de su represión. La cinta fue considerada muy imperfecta y nunca pudo tener exhibición comercial pero se pudo ver en exhibiciones privadas, convirtiéndose en bandera de la lucha de un público juvenil politizado.

Para este tiempo el CUEC, que había sido fundado en 1963 bajo la dirección de Manuel González Casanova, empezaba a dar sus primeros frutos. Así dos egresados de él, Jorge Fons y Juan Guerrero, debutaron en el cine industrial, mientras que otros (egresados del mismo centro) lo hacían en el terreno del cine independiente. Por ejemplo, Jaime Humberto Hermosillo dirigió en 1969, *Los Nuestros*; Fernando Kamffer realizó *Mictlán*, también en 1969; Alfredo Joskowicz dirigió *Crates*, en 1970; Federico Weingarsthofer debutó en ese mismo 1970 con *Quizá Siempre Si Me Muera*; Alberto Bojórquez realizó, en 1969, el medimetraje *A La Busca*, y el largometraje *Los Meses y Los Días*, en 1970.

El mismo Ripstein, después de *Los Recuerdos Del Porvenir* (1966) en que vio castigados sus afanes de experimentación formal, decide dirigir en plan independiente y forma el grupo llamado, precisamente, CINE INDEPENDIENTE en 1969, en el que participaron, también, el director Felipe Cazals, Rafael Castanedo, el escritor Pedro F. Miret, el crítico Tomás Pérez Turrent y aunque indirectamente Paul Leduc. *La Hora de los Niños* (1969, película basada en un cuento de Miret, es el primer trabajo de Ripstein dentro de este grupo. En 1970 dirigía los cortos *Crimen*, *La Belleza y Exorcismos*).

El chileno Alejandro Jodorowsky, participó en esta segunda parte de la década haciendo para México un cine de tinte esotérico. *Fando y Lis*, de 1967 fue su primer largometraje independiente. Esta cinta fue enviada en 1968, por la Dirección de

Cinematografía, a la reseña de Acapulco. Ya en 1969 debutaría para el cine industrial con la película *El Topo*, con la cual ganaría no sólo prestigio nacional, sino mundial.

Cabe finalizar este apartado señalando que en esta década, trabajaron para el cine mexicano 115 directores, de los cuales 64 hicieron su primer largometraje. Cabe realzar también, la importancia de los realizadores independientes que fueron quienes con su trabajo formaron realmente un frente de oposición a un cine rutinario y convencional, dejando ver con ello una verdadera intención de renovación (hay que recordar el antecedente que marcó en 1963, *Raíces*, de Benito Alazraki, de lo que sería el futuro cine independiente, al lograr un trabajo de calidad sin gran ostentación de recursos). No hay que olvidar tampoco, dentro de este espíritu renovador, la importante participación de Rulfo, Fuentes, García Ponce, Arredondo y García Márquez que eran los exponentes de una nueva literatura latinoamericana. "En cambio, el cine mexicano más convencional, tan apegado a la rutina como sacudido por la crisis, acudió menos que nunca a fuentes literarias, mexicanas o extranjeras" (García, 1976, Pág. 254)

1.7 CINE DURANTE EL SEXENIO DE LUIS ECHEVERRÍA

Después de los acontecimientos de 1968 que culminaron con la violenta represión al movimiento estudiantil el 2 de octubre en Tlatelolco, el gobierno de Díaz Ordaz quedó marcado como uno de los más nefastos dentro de la historia presidencial de México.

Sabedor de la mancha negra que había dejado su antecesor, Luis Echeverría inició su período presidencial en 1970 con una política de "apertura" política que se haría extensiva al terreno del cine. Así que ante esta política de puertas abiertas en el ámbito cinematográfico, no es de extrañar el debut de varios directores en el plano industrial, incluyendo, a algunos que se habían venido moviendo dentro del cine independiente (Cazals había debutado ya desde fines del sexenio anterior con *Emiliano Zapata*).

Rodolfo Echeverría toma la dirección del Banco Nacional Cinematográfico y se plantea como meta esencial la superación artística del cine mexicano, diciendo que "no habrá otra limitante que la capacidad y talento de los cineastas". Se plantea, además, la creación de un Centro de capacitación Cinematográfica.

De entrada se destinaron mil millones de pesos para el mejoramiento técnico-administrativo de la industria cinematográfica como primer intento de ponerla a la altura requerida para promover la producción de películas de calidad artística.

Durante este tiempo el Banco Nacional Cinematográfico depende en gran parte de bancos nacionales y extranjeros. Y Rodolfo Echeverría se afana en alentar a nuevos productores para que financien películas de los directores que él apoye, y de quienes se espera ese cine de calidad y de "autor" buscado por el Estado. Así surge la productora Alpha Centuri que produce *El Jardín de Tía Isabel y Aquellos Años*, en 1971 y 1972, respectivamente, de Felipe Cazals.

El sector privado y su cine comercial también es apoyado ya que según el director del Banco "es la base y sustento de la actividad industrial".

Además, al Banco Nacional Cinematográfico se encuentran integrados los Estudios Churubusco, la Compañía Operadora de Teatros (COTSA), Películas Mexicanas y

Cimex, Películas Nacionales y Proximex. Así, pues, progresivamente este banco se había vuelto el punto de partida de todas las actividades relacionadas con la industria, coordinando las diversas etapas de proceso: financiamiento, distribución, promoción y exhibición.

De los 95 largometrajes producidos en 1970, 18 fueron, total o parcialmente, de nuevos directores. Debutaron 15 en este año: Mauricio Walerstein (*Las Reglas del Juego*), José Estrada (*Para Servir a Usted*), Julio Almada (*Furias Bajo el Cielo*), Alberto Bojórquez (*Los Meses y los Días*), José Delfoss (*Chico Ramos*), Guillermo Murray (*Una Vez, Un Hombre*). Alfredo Joskowicz (*CRATES*), Toni Sbert (*Sin Salida*), Fernando Durán (*Los Perturbados*), José Agustín (*Ya Sé Quien Eres*), Salomón Láiter (*Las Puertas Del Paraíso*), Julián Pastor (*La Justicia Tiene Doce Años*), Paul Leduc (*Reed: México Insurgente*), Tin Tán (*El Capitán Mantarraya*) y Federico Wingartshoter (*Quizá Siempre Si Me Muera*). Predominó el melodrama (45 producciones).

Hay que señalar que los debuts de directores estuvieron alentados por lo que a su vez fue una nueva generación de productores por ejemplo, los hermanos Marco y Leopoldo Silva; por su parte Cinematografía Marte (que realizó *Los Caifanes* en 1966) hizo posibles los debuts de José Estrada, Guillermo Murray, Toni Sbert y Julián Pastor.

Durante este año (1970), La censura se vio un tanto menguada, pues pudieron estrenarse con excepción de *La Sombra Del Caudillo*, películas que habían estado prohibidas durante varios años como *La Rosa Blanca* y *El Brazo Fuerte*.

En comparación con 1970, en 1971 se vio reducido el número de producciones y de directores debutantes. se hicieron 88 películas (41 se hicieron en el STPC) y fueron once los nuevos directores: José Luis Ibañez (*Victoria y Las Cautivas*), Rafael Corkidi (*Ángeles y Querubines*), Sergio Olhovich (*Muñeca Reina*), Rodolfo de Anda (*Indio*), Juan Manuel Torres (*Diamante Oro y Amor*), Juan López Moctezuma (*La Mansión de la Locura*), José Gálvez (*Azul*), Rubén Brodío (*Vals Sin Fin*), Carlos González Morantes (*Tómalo como Quieras*), Julio Castillo (*Apolinar*) y Pancho Córdoba (*Los Destrapados*). Pero las mejor recibidas por el público y la crítica fueron: *Mecánica*

Nacional, de Luis Alcoriza; **El Muro del Silencio**, del mismo Alcoriza; **Los Cachorros**, de Jorge Fons; **Los Días Del Amor**, de Alberto Isacc y **El Jardín de Tía Isabel**, de Felipe Cazals.

Jaime Humberto Hemosillo y Carlos Lozano, también, debutaron para la industria en este año con La Verdadera Vocación De Magdalena y Tómallo como Quieras de Carlos González Morantes (ambos estudiantes del CUFC), son dos ejemplos de la actitud radical contra la supuesta política de "apertura" de Luis Echeverría. Política que se vio en duda después de que los "halcones" (grupo represivo al servicio del gobierno), mataron a un grupo de estudiantes, el 10 de junio de 1971.

Es en 1972 cuando se empieza a ver ya más clara la participación del Estado en materia de producción de cine. Es grande la diferencia si recordamos que en 1971 sólo fueron dos las producciones con participación estatal contra 16 en este año. Con Rodolfo Echeverría al frente del Banco Nacional Cinematográfico, como se sabe el Estado produjo por su sola cuenta seis películas, otras cuatro con productores nacionales, dos con productores extranjeros y cuatro con cooperativas de trabajadores.

De estas películas, las que más destacaron entre la crítica por su aceptación en el público (cabe aquí señalar como acto meritorio el que estas películas hayan podido penetrar en el gusto de un público sobre todo de clase media, que tenía por norma, desde hacía tiempo no ver cine nacional, sino extranjero) fueron: **El Principio**, de Gónzalo Martínez (su primer largometraje); **Fe Esperanza y Caridad**, (cinta en la que participaron tres directores, pero sólo la última parte, **Caridad**, dirigida por Jorge Fons, fue la meritoria); **El Castillo de la Pureza**, de Arturo Ripstein; **El Rincón de la Virgenes** (basado en unos relatos de Ruifo), de Alberto Isacc; **El Profeta Mimi**, de José Estrada. Hay que señalar también que **El Señor Osanto**, de Jaime Humberto Hermosillo y **Aquellos Años**, de Felipe Cazals, son considerados como los dos fracasos dentro de esta producción.

El total de largometrajes de este año fue de 90 (incluyendo siete independientes). Y la parte que correspondió a la producción privada, convencional, se vio afectada por un alza en los costos, tanto que tratando de disminuir dichos costos, veinte cintas fueron filmadas en otros países (Guatemala, España, Colombia, Haití, Venezuela, Argentina, Estados Unidos, Puerto Rico, Ecuador, Costa Rica y Panamá).

El siguiente año, 1973, observó el mismo número de producciones de participación estatal que el año anterior, 16. Pero a diferencia de 1972, fueron menos los logros alcanzados con estas películas. Pues aunque *Calzonzin Inspector*, de Alfonso Arau, ganó el premio a la mejor película del Tercer Mundo en el Festival del Cairo, y *El Encuentro de un Hombre Sólo*, de Olhovich el de la Asociación de Cineastas de la URSS en Tashkant, estas películas no justificaron las ambiciones puestas en ellas. Los mejores logros se vieron en *El Santo Oficio*, de Arturo Ripstein y *La Choca*, de Emilio Fernández (esta cinta, en 1974, ganó el premio a la mejor dirección en el Festival de Karbuy Vary). Otras películas mexicanas de este período que también fueron premiadas son *Los Que Viven Donde Sopla El Viento Suave*, que se premió en el Festival de Cine Documental y de Cortometraje de Bilbao, en 1975, y *Juan Pérez Jolote* (producción independiente), ganó el Premio del Instituto de Cultura, Hispánica en el Festival de San Sebastián, en 1976.

Por otra parte, como ejemplo de los fracasos, están *En Busca de un Muro*, de Julio Bracho, y las dos películas de Alejandro Galindo: *El Juicio de Martín Guzmán* y *Ante El Cadáver de un Líder*.

En el terreno del cine independiente fueron seis las producciones: *El Perro y la Calentura* (producida por la UNAM), de Raúl Kamffer; *Juan Pérez Jolote*, de Archivaldo Burns; *La Derrota* (también producida por la UNAM), de Carlos González Morantes, y las tres de Gustavo Alatriste, *Vitorino, entre Violetas y Los Privilegiados*.

El total de producciones fue menor al logrado en 1972. Se hicieron 71 películas. La disminución se debió, seguramente, a la retracción de los productores privados de cine convencional, varios de los cuales seguían filmando en el extranjero en su intento por bajar costos.

En 1974 aparece la Corporación Nacional Cinematográfica (CONACINE) como la primera filial del Banco Nacional Cinematográfico. Según Rodolfo Echeverría fue necesario crear esta filial debido a que "teníamos que canalizar por división de labores porque no era conveniente, desde el punto de vista administrativo, que una sola empresa produjera y manejara los estudios (Churubusco)" (García, 1995, Pág.7). Además, en este mismo año, los realizadores Raúl Araiza, José Estrada, Jaime Humberto Hermosillo, Alberto Issac, Gonzalo Martínez, Sergio Olhovich, Julián Pastor y Juan Manuel Torres, crean Directores Asociados, Sociedad Anónima (DASA),

cooperativa que nada tenía que ver con la iniciativa privada convencional. El propósito de DASA era "crear una imagen del cine mexicano dentro del cine internacional mediante películas de alta calidad artística con el contenido social que requiere toda manifestación latinoamericana" (García, 1995, Pág.7).

El total de la producción con participación estatal fue de veinte. Y diez de estas cintas fueron hechas por CONACINE en coproducción con productores privados (en tres de estas diez películas la firma coproductora fue DASA).

Se hicieron, también, seis cintas independientes y dentro de la producción privada, 26 fueron hechas con el STIC, pero fue una de las filmadas con el STPC, *Bellas de Noche*, la que sería la más taquillera de 1974. Once cintas de esta producción privada se hicieron en el extranjero.

La producción nacional de cine se vio disminuida con una diferencia de cuatro películas en relación con el año anterior. Y las cintas que recibieron premios internacionales fueron: *Auandar Anapu*, de Rafael Korkidi, que recibió una mención especial del Jurado Ecuménico en el Festival de Lucarno, Suiza, y un premio por su música en Los Recontres Internationales de Film et Jeunesse en Cannes, Francia; a *Presagio*, de Luis Alcoriza le fue otorgado el premio especial en el Festival de Moscú, Unión Soviética, *Chac* ganó en 1975 los premios de mejor película de ficción y de mejor dirección en el Festival de las Américas; finalmente *Simón Blanco* recibiría, en 1976, una medalla de bronce en el Festival de Tashken, Unión Soviética.

Otras cintas realizadas con ambiciones durante el año fueron: *Los Tres Reyes Magos* (primer largometraje mexicano de dibujos animados), *La Lucha con la Pantera*, de Alberto Bojorquez; *La Bestia Acorralada*, de Alberto Mariscal y *El Valle de los Miserables*, de René Cardona jr.

El 19 de julio de 1975 se crean dos filiales de CONACINE: CONACITE UNO y CONACITE DOS. Su creación responde a la finalidad de hacer cine más barato con el STIC y en los Estudios América (que también en este año habían sido adquiridos por el Banco Nacional Cinematográfico).

Las producciones con participación estatal registraron un ligero ascenso, pues de 60 que fue el total de este año, 23 fueron del Estado (en producción o coproducción). Y en todas ellas estuvo presente CONACINE y sus dos filiales.

Entre los directores que hicieron sus primeros largometrajes para el Estado, en 1975, están: Miguel Littin (*Actas de Marucía*), Gabriel Retes (*Chin, Chin, el Teporocho*), Jaime Casillas (*Chicano*) y Archibaldo Burns (*El Reventón*).

Otras películas que se realizaron con participación estatal son: *Foxtrot*, de Arturo Ripstein; *Maten al León*, de José Estrada; *Las Fuerzas Vivas*, de Luis Alcoriza; *Longitud de Guerra*, de Gonzalo Martínez; *Canoa y El Apando*, de Felipe Cazals y *La Pasión Según Berenice*, de Jaime Humberto Hermosillo.

CLASA fue coproductor con el Estado en *Coronación*, de Sergio Olhovich y *Los Supervivientes de los Andes*, de René Cardona (padre e hijo).

CONACINE y sus filiales (CONACINE 1 y 2) dieron muestras de calidad, ya que fueron producidas por ella las mejores cintas consideradas por la crítica como las mejores del año. Estas cintas que según García Riera no fueron ni caras, ni tercermundistas son: *Canoa*, *El Apando* y *La Pasión Según Berenice*.

Las películas de 1975 que recibieron reconocimiento internacional son: *Actas de Marucía*, que ganó en 1976, el segundo premio de la Semana Internacional del Cine de Autor, en el Festival de Barcelona España; Además de un premio y un diploma de la Unión Cinematográfica de la URSS, en el Festival de Tashkent (Unión Soviética); y también el Colón de Oro en el Festival de Huelva (España); *Canoa*, en 1976, recibió el premio especial del jurado en el Festival de Berlín Alemania Federal; *Las Fuerzas Vivas*, en 1976, se hizo acreedora al premio al mejor guión en el Festival de Cartagena Colombia, y *Maten al León*, recibió, en 1977, el premio a la mejor realización en el Festival de Cartagena Colombia.

Lo menos malo dentro de la producción privada fue *Somos del Otro Lado*, que dirigió Ismael Rodríguez; cinta ilustrativa sobre problemas fronterizos y chicanos. Coincidieron, en cuanto a esta temática, dos producciones estatales: *Hermanos del Viento*, de Alberto Bojorquez y *Chicano*, del ya mencionado Jaime Casillas.

1976 es el año en que termina el sexenio de Luis Echeverría y con ello finaliza también, un período, dentro de la historia del cine mexicano, en que se fomentaba el cine de autor tal vez por ser éste el último año de dicho período, los estímulos estatales fueron

más grandes y ambiciosos. El ejemplo evidente es que en este año, la producción estatal alcanza el número de 36 de un total de 61 largometrajes, logrando superar así, a la producción privada e independiente en su conjunto.

Es también en 1976 cuando el cine de producción estatal da muestras más claras de renovación, así como un interés con la realidad, la historia y la cultura nacionales. Así tenemos *Las Poquianchis*, de Felipe Cazals; *Los Albañiles*, de Jorge Fons; (que ganó el oso de plata del Festival de Berlín en 1977); *Cascabel*, de Raúl Araiza; *Matinee*, de Jaime Humberto Hermosillo; *Lo mejor de Teresa*, de Alberto Bojorques; *Nuevo Mundo*, de Gabriel Retes; *Cuartelazo*, de Alberto Issac; *El Mar*, de Juan Manuel Torres; *Pedro Páramo*, de José Bolaños, que obtuvo un diploma de fotografía y una mención especial a la ambientación, en el Festival de Taormina, Italia, en 1978; *Pafnucio Santo*, de Rafael Corkidi que recibió una mención de honor en la semana internacional de cine en Barcelona en 1977 y *Cananea*, de Marcela López Violante cinta que mencionó el premio a la mejor fotografía en el Festival de Berlín de 1976.

Otras cintas, de este mismo año, que también se hicieron acreedoras a reconocimientos internacionales son: *La Casta*, que recibió los premios a la mejor película, a la mejor actriz de reparto y a la mejor fotografía en el festival de Panamá de 1977; *Etnocidio* obtuvo una mención especial en el Festival de Cine Iberoamericano de Huelva, España en 1977, y el cortometraje *El Quinto Jinete Contaminación*, se hizo acreedora al premio del público y el premio del jurado en el festival latinoamericano de cortometrajes de San José Costa Rica en 1977.

Para finalizar esta parte se puede decir que el período Echeverrista, significó un acontecimiento trascendente dentro de la historia del cine nacional; pues es el único caso de un país no comunista en el que se da la estatización cinematográfica, sin olvidar la importancia que tuvo el Banco Nacional Cinematográfico en el desarrollo de este cine; un cine que por primera vez en su historia hizo a un lado a sus personajes característicos (El macho admirable, El padre, autoridad inobjetable, El joven regañable, La pecadora etc.). Accedieron a la industria un gran número de directores, como nunca antes, que disfrutaron de una gran libertad en la realización de un cine de avanzada, que el siguiente periodo presidencial se encargaría de limitar.

1.8 EL CINE MEXICANO DURANTE EL PERIODO DE 1977 a 1989

Al iniciar su sexenio, López Portillo designa a su hermana Margarita como Directora de Radio, Televisión y Cinematografía (RTC); que, según Paula Leduc, su labor fue de "desmantelamiento", ya que "Dio marcha atrás en todos los avances conseguidos en la gestión de su antecesor, retiró el apoyo estatal a los nuevos directores, resucitó los prejuicios de una moral confesional propia del medievo, intentó cerrar la escuela de cine, acabó con el Banco Nacional Cinematográfico y endeudo de por vida a la Compañía Operadora de Teatros" (Sánchez, 1989 Pág. 40).

En efecto, a principios de este período, fue liquidada la productora Estatal Conacite I y al suponerse la incapacidad de los nuevos realizadores mexicanos, se pensó en salvar al cine nacional invitando a filmar aquí, a famosos directores extranjeros. Además, ya un poco avanzado el sexenio, el Banco Nacional Cinematográfico dejó de ser la fuente crediticia del cine mexicano y los productores privados tuvieron que recurrir al viejo recurso de anticipos por exhibición.

Esta misma producción privada volvió a echar mano de las fórmulas comerciales cinematográficas, explotando temas fácilmente vendibles. Así tenemos que el grueso de la producción desde la segunda mitad de los setenta y todos los ochenta son películas de narcotraficantes y agentes judiciales, de albures y encueradas además de la ya conocida India María (*Las del Talón*, de Alejandro Galindo; *Las Cariñosas*, de Rafael Portillo; *Ni de Aquí Ni de Allá*, de la India María; *La Banda del Acordeón*, de Pérez Grovas).

Por su parte, los interesados en seguir haciendo cine de autor, tuvieron que adoptar, nuevamente, su carácter "independiente" en un intento por hacer más resistente este tipo de cine, que el de meros propósitos comerciales. Así, de 1977 a 1982 se realizaron alrededor de 102 películas con este carácter independiente (*Las Apariencias Engañan*, de Jaime Humberto Hermosillo; *Tiempo de Lobos*, de Jorge Issac; *Constelaciones*, de Alfredo Joskowics).

Cabe aquí destacar la sagacidad de Jaime Humberto Hermosillo para realizar, paralelamente, cine independiente y Estatal. Entre sus realizaciones para el Estado se encuentran *Nafragio y Amor Libre*.

Entre los directores que debutaron para el cine de Estado, figuran Guillermo Murray, que dirigió *Para Usted Jefe* en 1979; Juan Ibañez, realizador en 1977 de *A Fuego Lento* y Raúl Zermelo, Luis Mandoki y Alejandro Tavera que juntos dirigieron los episodios de *Mundo Mágico* en 1980.

Se puede decir que a partir de la segunda mitad de la década de los setenta y todos los ochenta, retornaron al cine mexicano los viejos productores arrastrando sus mismos vicios y limitaciones. Lo rescatable es obra de algunos productores y cooperativas que en coordinación con el Estado logran la realización (aunque de manera discontinua) de ciertos proyectos de algunos buenos cineastas como Arturo Ripstein, Diego López y Alberto Cortes.

Los logros aislados de estos cineastas, dan muestra de que el cine de autor era cada vez más marginado.

Dentro de toda esta desestabilización en este período del cine nacional, podemos rescatar ciertos títulos. Durante el sexenio de López Portillo mencionaremos: *El Año de la Peste* y *Bajo la Metrala*, de Felipe Cazals; *El Lugar Sin Límites* y *Cadena Perpetua*, de Arturo Ripstein; *Nafragio*, *Las Apariencias Engañan*, *Amor Libre*, *María de Mi Corazón* y *Confidencias*, de Jaime Humberto Hemosillo; *Así es Vietnam*, de Jorge Fons; *Los Indolentes* y *¡ Pum !* de José Estrada; *¡Ahora Sí Tenemos Que Ganar!* de Raúl Kamffer; *Deseos (Al Filo del Agua)*, de Rafael Corkidi; *Retrato de Una Mujer Casada*, de Alberto Bojorges; *El Complot Mongol*, de Antonio Eceiza y *Rigo: Una Confesión Total*, de Victor Vio y Bosco Arochi. En lo que corresponde a los ochenta, podemos citar, *El Imperio de La Fortuna*, de Arturo Ripstein; *Frida*, *Naturaleza Viva*, de Paul Leduc; *Mentiras Piadosas*, de Arturo Ripstein; *Los Motivos de Luz*, de Felipe Cazals; *Amor a la Vuelta de la Esquina*, de Alberto Cortes; *Nocáut*, de José Luis García Agraz; *Niño Fidencio*, *El Taumaturgo de Espinazo*, de Nicolás Echevarría; *El Diablo y La Dama*, de Ariel Zúñiga y *Días Difíciles*, de Gerardo Lara.

Pero por lo mismo escueto de este apoyo estatal en el período Lópezportillista, algunos de esos buenos realizadores, tuvieron que variar su línea por motivos de subsistencia. Está el ejemplo de Arturo Ripstein, que después de haber hecho con el Estado *El Lugar Sin Límites* y *Cadena Perpetua* (que merecieron el premio de la

crítica y el éxito en taquilla, además de obtener premios nacionales e internacionales), tuvo que aceptar, un poco después, dirigir para la iniciativa privada *La Ilegal*.

Ante la proliferación del cine comercial (ficheras, choteo de la homosexualidad etc.), el cine independiente volvió a cobrar cierto auge. A parte del caso de Hermosillo ya mencionado, están, también Alberto Issac (*Tiempo de Lobos*, 1981), Alfonso Arau (*Mojado Power*, 1979), Jorge Fons (*Así es Vietnam*, 1979) y Jaskowicz (*Constelaciones*, 1978). Estos realizadores dieron muestra de una auténtica y desinteresada vocación cinematográfica y de 1977 a 1982 el número de sus producciones igualaron al número de producción estatal.

Otro ejemplo es el de Felipe Cazals que en 1980 hubo de realizar tres películas comerciales de producción privada: Dos con Rigo Tovar (*Rigo es Amor y El Gran Triunfo*) y una comedia de burdel (*Las Siete Cucas*). Como tercer ejemplo está el caso de Gonzalo Martínez, quien después de hacer *El Jardín de los Cerezos* con participación estatal, dirigió las cintas de producción privada *Del Otro Lado del Puente*, *El Noa Noa Y Es Mi Vida* (cintas en las que el protagonista era Juan Gabriel. Otros realizadores que tampoco escaparon a esta situación fueron Raúl Araiza, José Estrada y Julián Pastor.

Un acontecimiento relevante dentro de la primera mitad de los ochenta fue la creación del Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), que se inauguró el 27 de Enero de 1984. Alberto Issac fue designado para estar a la cabeza de este nuevo Instituto. IMCINE se crea para ser el órgano rector de toda la Industria Cinematográfica paraestatal (CONACINE, CONASITE II, Centro de Producción de Cortometrajes, Estudios Churubusco y América, Películas Mexicanas, Continental de Películas, Publicidad Cuauhtémoc, COTSA y El Centro de Capacitación Cinematográfica). En sus manos queda también la distribución y exhibición de Películas Mexicanas.

Y en este año el Estado logra producir sólo ocho películas de un total de 105.

El siguiente año, 1984, se considera, dentro de la década, como el peor para la producción filmica. Se produce un total de 70 películas. El año logra salvarse echando

mano de la producción extranjera (80% es de este carácter contra un 20% de producción nacional).

Otro acontecimiento que debe señalarse dentro de esta primera mitad de la década de los ochenta es la realización del III Concurso de Cine Experimental, en 1985, donde de un total de 42 proyectos, se aprueban 24 y de estos sólo la mitad serán filmados.

Alberto Issac considera, entonces, que a través del concurso, el IMCINE ha hecho todo lo posible por ayudar a los jóvenes realizadores a iniciar o proseguir sus carreras, pero señala, también, que esto no resolverá los problemas del cine mexicano.

Las películas premiadas en este concurso fueron: Primer lugar o mejor película, ***Amor a la Vuelta de la Esquina*** de Alberto Cortes; el segundo lugar fue para ***Crónica de Familia***, de Diego López y el tercer lugar lo obtuvo ***La Banda de los Panchitos*** de Arturo Velasco.

Durante el concurso se informa que el Cine Experimental queda institucionalizado y que el Estado se compromete a financiar anualmente sin necesidad de concursos, del 50% al 80% de las cintas de este tipo. A su vez, Diego López dice que estas películas recuperarán para el cine a la clase media mexicana, porque van a reflejar nuestra realidad. Pero muy pronto, al siguiente año, Alejandro Galindo al referirse a la forma en que se desenvuelve la política y la industria cinematográfica, dice: "Al cine mexicano lo han relegado a ser primero un producto mercantil, dejando de lado sus aspectos artísticos y sociales, por lo que no resulta extraño que no refleje el ser y el sentir de los mexicanos"(Colectivo Alejandro Galindo, 1987, Pág. 13).

En este año de 1986 hay un total de 76 producciones, de las cuales el Estado sólo participa en cuatro, dejando ver así, la disminución de su presencia en materia cinematográfica, justificándose con el impacto de la crisis que se refleja en los recortes presupuestales y en la elevación de sus costos.

El grueso de la producción de este año, también, marcado por cintas de temática y forma vulgar y sin imaginación (***Hermelinda Linda II***, de Julio Aldama, ***Picardía Mexicana*** etc.) Dentro de esta industria, hay que señalar la presencia de TELEvisa, la cual participa en la producción a través de su filial TELEVICINE S.A. (siete de las películas de 1986 fueron de ésta empresa).

En este mismo año, un lugar aparte merece el rescatable **ULAMA**, documental sobre juego de pelota dirigido por Roberto Rochin.

Seguramente debido a las características de casi el total de la producción de este año, el director Alejandro Galindo se volvió a manifestar: "A lo único que tiene acceso el pueblo es al cine, pero para aumentar su desgracia, las películas que ve están muy lejos de alimentar sus necesidades espirituales" (Colectivo Alejandro Galindo, 1987, Pág. 13).

En 1987, el cine mexicano presenta una ligera mejoría en cuanto a producción, adjudicándose alrededor de una cuarta parte de un total de 400 estrenos en el país. Sin embargo, sufre también un revés, al disminuir el número de asistentes a las salas cinematográficas; debido, por una parte, a la cada vez más creciente tendencia a la utilización del videocasete y por otra, a la crisis económica que en este año vive el país.

De la producción de este año se pueden rescatar las siguientes películas: **Amor a la Vuelta de la Esquina**, de Alberto Cortés; **El Tres de Copas**, de Felipe Cazals; **Doña Herlinda y Su Hijo**, de Jaime Humberto Hermosillo; **Obdulía**, de Juan Antonio de la Riva y **El Imperio de la Fortuna**, de Arturo Ripstein. Pero, entre el menguado público asistente a las salas, las más taquilleras fueron: **Tres Mexicanos Ardientes**, de Gilberto Martínez Solares; **Olor a Muerte (Pandilleros)**, de Ismael Rodríguez jr. **Las Movidas del Mofles**, de Javier Durán y **Chiquita pero Pícosa**, de Julián Pastor.

Los dos últimos años de la década no registraron ninguna variante, en relación a los inmediatamente anteriores: Se siguen explotando temas y formas trilladas igualmente, las películas más taquilleras siguen siendo las de albures y violencia.

En 1988, el filme de la India María **Ni de Aquí, Ni de Allá** ocupó el primer lugar en recaudaciones dando un ejemplo del cine de consumo apoyado por la difusión televisiva. Otro ejemplo es que en 1989, cinco de las 10 películas más taquilleras fueron distribuidas por VIDEOCINE.

Como se entiende, fue de esta forma casi una década y media sin acontecimientos trascendentales para el cine mexicano, de dominio de lo comercial y a veces, de

incursiones por necesidad, de algunos buenos realizadores (de los llamados del cine de autor) en ese cine vano.

Todo parece indicar que después de la creación de IMCINE, nada cambió, y los logros grandes o pequeños, de cineastas con propuestas distintas fueron casos excepcionales dentro del afán comercial. Algunos realizadores tendrían que esperar la siguiente década para concretar sus trabajos y a su vez, ser testigos del nacimiento de una nueva generación de cineastas.

CAPITULO II

LA ÉPOCA ACTUAL (1990 A 1996)

2.1 LAS NUEVAS PRODUCCIONES

En el transcurso de la década se han venido realizando algunos filmes en los que IMCINE ha participado como coproductor, en su mayoría. Estos filmes han dado lugar a la crítica cinematográfica para hablar de un resurgimiento del cine o "Nuevo Cine". Pero para hablar de estas cintas como representativas de un cine mexicano, se les han tenido que valorar, casi siempre, desde su participación en festivales, premios y reconocimientos obtenidos en el extranjero.

Para damos una idea de cuál es la relación entre estos filmes y el mayor porcentaje del público mexicano, echaremos un vistazo a la lista de las películas "más taquilleras" en el país que publica la revista DICINE; tomando como indicador los tres primeros lugares de cada año: En 1990 el primer lugar lo obtuvo *La Risa en Vacaciones*, el segundo lugar correspondió a *Dios Se lo Pague* y el tercer lugar a *La Camioneta Gris*; las películas más taquilleras en 1991 fueron: *Pelo Suelto*, *Verano Peligroso* y *La Risa en Vacaciones 2*; 1992 *La Risa en Vacaciones 3*, *Como Agua para Chocolate* y *Octagón y Atlantis*; 1993 *Se Equivoco la Cigüeña*, *Zapatos Viejos* y *¿Dónde Quedó la Bolita?*; 1994 *La Risa en Vacaciones 4*, *Juana la Cubana* y *Fresa y Chocolate* y en 1995 *La Risa en Vacaciones*, *El Callejón de los Milagros* y *Sin Remitente*.

Encontramos la misma situación que en los años de la década anterior. Los éxitos de taquilla siguen siendo las producciones comerciales. En torno a la lista anterior solo encontramos tres películas que corresponden a ese "nuevo cine" *Como Agua para Chocolate*, *El Callejón de los Milagros* y *Sin Remitente* cinta producida por TELEVICINE.

Jorge Ayala Blanco al referirse a las producciones de 1993 dijo "Las películas más taquilleras en 1993 fueron *Zapatos Viejos* y *Se Equivocó la Cigüeña*, el problema es que ni Gloria Trevi ni la "India María" son estrellas de televisión, el público va al cine como una prolongación de esta"(De la Torre, 1994, Pág.45).

El mismo cuadro de la películas más taquilleras nos permite ver que a excepción de *La Camioneta Gris* de 1990, el resto de las películas dentro de los primeros lugares de cada año han sido distribuidas por VIDEOCINE, empresa filial de TELEvisa. Esta distribuidora ocupa el primer lugar desde que problemas económicos llevaron al cierre en 1990 a Películas Nacionales, distribuidora que se había mantenido a la cabeza.

Es importante mencionar esto porque el hecho de que tal o cual película se encuentre en cierto lugar de la lista de películas nacionales más taquilleras, **no habla de su calidad, sino más bien de que compañía se esta encargando de su distribución.** Como ejemplo de esto último, podemos mencionar los casos de *Como Agua para Chocolate* y *Sólo con Tu Pareja*, dos producciones de IMCINE, que alcanzaron el segundo lugar y el quinto respectivamente dentro de la lista de las películas más taquilleras de 1992 y que además fueron consideradas por la crítica como dentro de lo mejor de ese mismo año.

El número de estrenos nacionales pasó de 74 en 1990 a 41 en 1995, pero el cine mexicano continua manteniendo su acostumbrado segundo lugar dentro del total de estrenos en el país, siempre con Estados Unidos a la cabeza. Una declaración de Ignacio Durán Loera, exdirector del Instituto Mexicano de Cinematografía aparecida en el periódico El Día, el 31 de mayo de 1994 dice "En el campo de la producción cinematográfica se ha logrado comprobar que hay una enorme capacidad de talento en nuestros cineastas y que las películas han logrado muchas veces con viento en contra - debido a los problemas de distribución y exhibición- que el cine mexicano sea popular otra vez entre los mexicanos".

Refiriéndose a ese problema de la exhibición, el director Jorge Fons en el periódico El Nacional del 25 de julio del mismo año comentó, "**Tenemos muchas películas terminadas desde hace tiempo pero no se pueden comercializar porque no hay salas, ya que las principales, las medianas y las peores están en manos de la exhibición de material extranjero**".

2.2 LOS PRODUCTORES PARTICULARES

El antecedente más reciente de los productores particulares lo podemos ubicar en el sexenio de José López Portillo cuando el Estado arremetió contra el cine de apariencia cultural o crítica; (cine de autor) que había sido fomentado por Luis Echeverría. A partir de entonces, dichos productores particulares sólo se ocupaban de hacer películas complacientes, fabricadas al vapor con presupuestos ínfimos y por esa razón capaces de lograr la recuperación en los limitados mercados nacionales.

Por ese entonces, al tomar posesión como director de La Compañía Nacional Cinematográfica el realizador Benito Alazraki comentó: "Es necesario hacer un buen cine a bajo costo, pero sobre todo de buen gusto y que no ofenda a nadie" (Carro, 1995, Pág.2).

En este contexto aparece TELEVICINE, compañía filial de TELEVISIA, en cuyas manos se deposita la tarea de hacer buen cine a bajo costo, de buen gusto e inofensivo. Y esto no era difícil, bastaba con llevar a la pantalla grande los personajes de la televisión. Por eso a nadie sorprendió que la primera película de la nueva empresa fuera *El Chanfle*, de Enrique Segoviano que conjuntaba a uno de los personajes más exitosos de la compañía Chespirito, con una historia ambientada en un medio donde TELEVISIA también tenía intereses económicos "El Mundo del Fútbol".

TELEVICINE ha logrado un estilo curiosamente impersonal, marcado por una visión no siempre certera de lo comercial, por ejemplo, afectada por el paulatino cambio en los gustos del espectador, la empresa ha decidido llamar a directores que han logrado un prestigio, dejar en libertad a los creadores, abrirse a ideas diferentes y a la expresión personal.

Así en sus más recientes producciones podemos ver películas como *Salón México*, de José Luis Agraz y *Entre Villa y una Mujer Desnuda*, de Sabina Berman e Isabel Tardan junto a otras de la "India María" y *La Risa en Vacaciones*.

Al respecto Nelson Carro, dice que ninguno de los directores que han circulado por TELEVICINE ha conseguido modificar en lo más mínimo el sello de la empresa "Las

películas no tienen ningún interés, las firme Tulio de Micheli, Roberto Gómez Bolaños, Raúl Araiza, Juan Antonio de la Riva, Julián Pastor o René Cardona jr. Como toda la producción televisiva de la compañía, tampoco la cinematográfica tiene el menor valor cultural. Sin excepción se trata de productos comerciales de consumo fácil y rápidamente desechables" (Carro, 1995, Pág.3).

Siguiendo las declaraciones del presidente de TELEvisa, hechas en diciembre de 1994, podemos aproximarnos un poco al pensamiento de la empresa. De acuerdo a esas declaraciones, **entretenimiento es todo lo que no es cultura y sirve para "llevar alegría y diversión sana, satisfacción interna a la gente y sacarla de su triste realidad y de su futuro difícil"**.

El director independiente Ariel Zúñiga comentó que el principal problema del cine mexicano es haber entrado a una lógica de mercado y eso se debe -como afirma Jorge Ayala Blanco- a que el cine hecho por la iniciativa privada tenga una censura financiera y no se aborden proyectos que puedan ser recuperados inmediatamente y que los proyectos que se aborden sean hechos de la peor manera, si no todos, sí la gran mayoría. Un caso excepcional y aislado es *Rojo Amanecer*, de Jorge Fons, que desgraciadamente los productores privados no han tomado en cuenta para hacer otro tipo de cine.

2.3 LA PARTICIPACIÓN DEL ESTADO

Actualmente la participación del Estado en materia de cine, se rige por la Ley Federal de Cinematografía, que entró en vigor a partir del primero de enero de 1993.

Dicha Ley en su artículo 60 dice: La Secretaría de Educación Pública a través del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes tendrá las atribuciones siguientes:

I.- Fomentar y promover la producción, distribución y exhibición de películas de alta calidad e interés nacional y la producción experimental tanto en el país como en el extranjero, así como la realización de eventos promocionales, concursos y la entrega de reconocimientos en numerario y diplomas.

II.- Fortalecer, estimular y promover por medio de las actividades de cinematografía la identidad y cultura nacionales, considerando el carácter plural de la sociedad mexicana y el respeto irrestricto a la libre expresión y la creatividad artística del quehacer cinematográfico.

III.- Coordinar la producción del sector público.

IV.- Coordinar las actividades del Instituto Mexicano de Cinematografía.

Así pues, el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), es la entidad federal dependiente del Consejo Nacional para la cultura y las Artes encargado de encausar esfuerzos para promover el desarrollo del Cine Mexicano.

En un boletín el Instituto informa: IMCINE suma su esfuerzo al de cineastas, productores e instituciones del país y del extranjero, a fin de llevar a cabo productos cinematográficos de calidad. Desde su establecimiento en 1993 ha coproducido más de 70 películas de largometraje, muchas de ellas se encuentran entre las más sobresalientes hechas en México y han merecido diversos reconocimientos en

festivales internacionales, así como la aceptación del público en taquilla. Esto ha permitido a IMCINE conformar un notable acervo filmico que estimula el mejor conocimiento del nuevo Cine Mexicano.

Al trazarse una política de incentivos a la labor creativa de profesionales jóvenes y talentosos, IMCINE estimula especialmente a las nuevas generaciones de cineastas colaborando a su ingreso al mundo cinematográfico al coproducir sus primeras películas.

El instituto ha diseñado fórmulas innovadoras que permiten compartir riesgos y oportunidades con productores externos como asociaciones en que IMCINE proporciona financiamiento hasta del 60% de los costos de producción de una película.

Para promover la exhibición de las películas en que ha participado IMCINE, ofrece la distribución de estas producciones, que coloca en salas de cine, circuitos de centros educativos y culturales. De esta manera el Instituto alienta el conocimiento del nuevo cine entre los mexicanos, fortaleciendo los lazos entre el cine y el patrimonio cultural de la nación.

El Instituto diseñó un mecanismo llamado CINEMA MÉXICO a través del cual se coordinan los esfuerzos y la participación de los productores mexicanos en los festivales y mercados del extranjero.

El IMCINE cuenta con un centro de capacitación cinematográfica donde hay una producción promedio de 40 cortometrajes al año, además de varias películas de mediano y largometraje.

Enterémonos que piensan algunos especialistas de esta materia, acerca de esta participación del Estado en materia de cine.

Andrés de Luna comentó que IMCINE se ha convertido en un cuello de botella en cuanto a la producción del cine mexicano debido a la cantidad de dificultades para poder filmar y exhibir las películas y que el Estado debe dejar el cine en manos de la iniciativa privada.

Por su parte, Alfonso Arau dice que el cine requiere de una ley cinematográfica que asegure la actividad de los productores independientes y que prohíba al Estado producir cine, porque por un lado malacostumbra a directores consentidos que están subsidiados y por otra parte crea una competencia desleal a los productores y directores independientes, y por ello es necesaria una ley en donde el Estado apoye y promueva la producción independiente.

Juan Mora se refirió a que IMCINE ha ayudado bastante en la exhibición y distribución del cine mexicano reciente, por lo menos al interior del país y el apoyo a su difusión en el extranjero.

El director Juan Antonio de la Riva, también aporta su punto de vista al decir que el Estado, como productor "es alguien que fomenta el cine como una forma de expresión, cosa que no ocurre con la iniciativa privada, la cual ve únicamente el comercio. Y en lo que se refiere a la recuperación económica, el cine es industria, es negocio, pero también es un arte, es una forma de expresión y que como tal, en nuestro país el único que lo ve así es el Estado". (Correa, 1992, Pág.11)

¿Qué dice el hasta hace poco, director de IMCINE al respecto?

"En cuanto al debatido tema de si el Estado debe producir cine o no, mi opinión es que debe tomar las decisiones de producción en un cien por ciento, de hecho esta ha sido una de las políticas cinematográficas de la actual administración. IMCINE participa como un socio y comparte riesgos con el productor privado, las vicisitudes de la distribución y exhibición, pero sin intervenir en la etapa creativa" (Durán, 1992, Pág.48).

Jorge Ayala Blanco, al referirse al IMCINE dijo que este no es, un mecenas del cine, que le parece bien que ahora se esté apoyando en un determinado número de proyectos y lo que habría que revisar sería los criterios y el tipo de proyectos que se están apoyando. En cuanto a los criterios el mismo Durán Loera responde " Existe un consejo consultivo integrado por gente de cine, fotógrafos, directores y productores, de esta manera, la selección de las películas que se producen no depende exclusivamente del criterio de un administrador, sino que es compartido con personas expertas en la materia; en este sentido, el Fondo de Fomento a la Calidad cinematográfica ha desempeñado una importante labor de colaboración con los cineastas. Este fondo con

base a la calidad del proyecto presentado otorga recursos a los cineastas bajo la forma de un préstamo. En el momento en que éste es devuelto el cineasta recobra en su totalidad los derechos de su obra". (Durán, 1992, Pág.49)

En cuanto al tipo de proyectos que apoya IMCINE Gustavo García dice "De las veintitantas películas amparadas por el gobierno, en este sexenio, en la administración de Ignacio Durán al frente de IMCINE, ninguna ha sido un golpe real en la taquilla; los dos fenómenos masivos, *Rojo Amanecer* y *La Tarea*, son productos de los particulares Valentín Trujillo y Manuel Barbachano Ponce, algunas películas como *Retorno a Aztlán*, *Pueblo de Madera*, *Danzón*, *La Mujer de Benjamín*, si no recuperaron la inversión, tampoco fueron fracasos estrepitosos, porque se les sostuvo artificialmente en cartelera ante sala vacía y porque su costo original fue bajo" (García, 1991, Pág.6).

Refiriéndose a ese mismo tipo de proyectos Antonio de la Riva Comento: "*Danzón*, *Cabeza de Vaca*, *La mujer de Benjamín* son proyectos que encontraron cause adecuado a través de IMCINE y gracias a ese apoyo se pudieron realizar". (Correa, 1992, Pág.11)

2.4. LA CRITICA Y LAS MEJORES PRODUCCIONES

Partiendo de los elementos formales, así como de los distintos foros en que han participado y su significado para el cine nacional, las películas nacionales producidas durante lo que va de la década, la mayor parte de la crítica coincide en señalarlas como las mejores producciones.

Rojo amanecer, dirigida por Jorge Fons y producida por Valentín Trujillo y Héctor Bonilla, presenta un departamento en el edificio Chihuahua de Tlatelolco que contiene en su interior un microcosmos representativo de la sociedad mexicana en 1968. En el interior de la familia que habita este departamento existe un encono generacional reflejo del que en el exterior está a punto de estallar en un baño de sangre ese día 2 de octubre de 1968.

Cabeza de Vaca es el primer largometraje de Nicolás Echeverría y es una coproducción en la que participaron IMCINE, Producciones Iguana, Cooperativa José Revueltas y Televisión Española, así como Rafael Cruz, Bertha Navarro, Jorge Sánchez y Julio Solórzano y se basa en el diario de uno de los primeros exploradores españoles del continente americano: Alvar Nuñez Cabeza de Vaca, quien en compañía de Pánfilo Narvaez, excursiona desde la Florida hasta la ciudad que ahora conocemos como Culiacán, en un arduo viaje que comprende de 1528 a 1536. Esta expedición integrada por quinientos hombres termina con solo cuatro sobrevivientes. La pesadilla y el agobio marcan el contacto entre dos culturas y de este modo el propio Cabeza de Vaca llega a cuestionar los valores de su propia cultura hispana y atraviesa un profundo conflicto existencial.

Esta película participó en el Festival de Berlín y la Revista DICINE le otorgó el premio a la mejor película de 1991.

Como Agua para chocolate Cinta dirigida por Alfonso Arau y coproducida por IMCINE, incluye episodios fantásticos en escenas ambientadas de tal manera que son parte integral de la narración y que ayuda a acercarla al espectador y mostrarla como algo que forma parte de un mito, de una historia en la que participan verdades al igual que alucinaciones, fantasía y recuerdos.

Sólo con tu Pareja, dirigida por Alfonso Cuarón y producida también por IMCINE representa un salto cualitativo del cine mexicano, tanto en la forma como en el contenido, ya que el director nunca se coloca del lado del sociologismo cinematográfico pronunciando un discurso sobre la clase que domina. Simplemente se ubica más allá de esos marcos de referencia.

Ángel de Fuego, dirigida por Dana Rotberg, cuenta la historia de un circo miserable de las afueras de la ciudad de México, donde Alma, una adolescente de quince años escupe fuego en un trapecio. lleva en el vientre el fruto de sus amores con su propio padre Renato, viejo payaso enfermo al que ella adora. Renato muere y la gente del circo trata de convencerla de deshacerse del fruto prohibido y maldecido, pero ella prefiere deambular por las calles echando fuego. Su oportunidad llega cuando encuentra a un grupo de titiriteros ambulantes encabezado por la predicadora Refugio y formado por su hijo Sacramento y un niño llamado Noé.

Principio y Fin de Arturo Ripstein y coproducida por IMCINE y "Alameda Films", recibió en San Juan de Puerto Rico el premio al mejor largometraje de ficción. Es una cinta donde se muestra como la vida de la familia Botero sufre un cambio radical al morir el padre. tras el entierro, Doña Ignacia - la madre - para enfrentar la pobreza que les atenaza decide jugarse el destino de sus tres hijos mayores a la única carta que cree ganadora: Gabriel el favorecido, hijo menor es el elegido. Por él y para él, la madre condena a "Guama" - el mayor - a una existencia de prostíbulos y drogas; a Mireya, fea y mala estudiante, la ata a una máquina de coser y la hunde en la degradación y la falta de perspectivas, a Nicolás le corta las alas de creación, obligándolo a abandonar su vocación de escritor para hundirlo en un puestillo burocrático.

El Callejón de los Milagros de Jorge Fons, cinta producida por CLASA y Alameda Films recibió la mención especial por sus cualidades narrativas excepcionales y se adjudicó en España la estatuilla de la mejor película extranjera. ***El callejón de los milagros***, es una galería de personajes y situaciones muy verosímiles, y la trama da cuenta de una decena de historias paralelas la de "Don Ru", la de su cajero "Guicho", la de "Doña Cata" y la de Alma, personajes jactanciosos que enfrentan sus propios grandes conflictos con esperanza, aunque el desenlace de muchas de las historias parezca negar tal posibilidad e implique que difícilmente los "Callejones" podrán

escapar a su miseria, su desencanto, y a la inercia que los arrastra hacia sus destinos inevitables.

Y finalmente, *Dos Crímenes*, una adaptación de Jorge Ibarguengoitia, dirigida por Roberto Sneider, en cuya producción También participó IMCINE, Cinematográfica Cuevoano Films", Hugo Rodríguez y Ana Roth. Es una obra formalmente bien hecha.

En cuanto a recursos cinematográficos se maneja con decoro y no corrió con mayor suerte que otras adaptaciones de cuentos y novelas.

1996 aun no concluye y todavía no tenemos el recuento final, pero si podemos adelantar que *El Anzuelo*, de Ernesto Rimoch y *Profundo Carmesi*, de Arturo Ripstein se empezaron a perfilar dentro de lo mejor de este año.

Como podemos ver de acuerdo a la selección anterior, la participación del Estado en cuanto a producción cinematográfica a través de IMCINE, ha sido más trascendente que el papel que ha desempeñado como distribuidora a través del mismo Instituto, ya que si revisamos nuevamente los cuadros de "Las películas más taquilleras" de estos años, nos daremos cuenta que dicho Instituto aparece siempre en los últimos lugares con sus producciones. Incluso en ocasiones ha tenido que recurrir a otras distribuidoras para la exhibición de sus películas, como en el caso de *Como Agua para Chocolate* que distribuida por VIDEOCINE en 1992, ocupó el segundo lugar entre las películas mas taquilleras.

Como ya se dijo al principio, toda esta selección está incluida en lo que se ha dado en llamar "Nuevo cine", es decir en un cine que cuenta con cierto sector del público que vuelve los ojos hacia estas nuevas formas de realizaciones , ya que son congruentes con lo que ese público vive y tiene que ver con lo que le interesa, con su realidad.

Aunque por su parte el director Alfonso Rosas Priego, señala que no hay un nuevo cine, que lo que se está haciendo es simplemente una renovación generacional válida y necesaria. Es cine mexicano y nada más.

2.5 PERSPECTIVAS

Seguramente habrá tantos proyectos y perspectivas como directores y productores haya en nuestro país.

Para darnos una idea veamos lo que dice el director Sergio Olovitch:

"El cine va a tener un cambio cualitativo muy importante. Probablemente en los siguientes años se hagan menos películas, pero serán mejores y de más alcance nacional e internacional. Eso es muy importante, una buena cinematografía no se mide por el número de películas que se realicen, sino por el buen cine que se haga" (Correa, 1992, Pág.10).

Lo que se puede asegurar es que en México se seguirá haciendo cine ¿ qué con qué características?, seguramente los directores y productores particulares interesados por ver crecer sus ganancias, seguirán explotando las fórmulas y recursos ya conocidos. Pero seguramente continuarán existiendo,- por otra parte -, los interesados en hacer o intentar hacer del cine, lo que realmente debería de ser una manifestación artística.

Dice Carlos Monsivais, que lo único que se puede esperar que se haga entre las normas más flexibles, más amplias y al mismo tiempo más críticas, es hacer o fomentar el mejor cine posible.

Y a nosotros como simples espectadores nos corresponde ser testigos del acontecer cinematográfico nacional, para convertirnos en juez y parte del mismo.

CAPITULO III
DISEÑO DE SERIE RADIOFÓNICA

Diseño de Serie Radiofónica

I. Propuesta (nombre)

TIEMPO DE CINE

II. Justificación

2.1. Nombre

Se da este nombre (TIEMPO DE CINE) porque se abordará el tema del cine mexicano ubicado en los diferentes tiempos (etapas) por las que ha transitado.

2.2. Serie

Se propone una serie de corte cinematográfico debido a que es notoria la escasez de programas en materia de cine que partan de una investigación seria y profunda.

III. Objetivos

3.1. General

Informar al radioescucha sobre los acontecimientos más relevantes que en materia de producción cinematográfica se han realizado en México en diferentes etapas.

3.2. Específicos

3.2.1. Dar a conocer, de acuerdo a su trascendencia, las mejores producciones de cada época del cine mexicano.

3.2.2. Informar cuál ha sido la participación del Estado en la realización del cine mexicano en sus diferentes etapas.

3.2.3. Hacer llegar hasta el público radioescucha las opiniones de los críticos y de otras personalidades inmersas en el medio cinematográfico.

3.2.4. Destacar la participación de los principales protagonistas dramáticos, del cine en México.

3.2.5. Informar sobre los diversos géneros que ha abordado el cine mexicano en distintos periodos.

IV Antecedentes

4.1. Temática

Los programas en materia cinematográfica son escasos en la radio capitalina y los dos existentes no abordan en exclusiva el cine mexicano si no el cine a nivel internacional.

4.2. Serie

Los dos programas de los que tengo conocimiento son "Localidades Agotadas" transmitido por Radio Educación y "Cinergis" transmitido en las estaciones del Instituto Mexicano de la Radio (IMER).

V. Temporalidad

5.1. Periodicidad (c/cuando)

Cada programa se transmitirá semanalmente. Semanal porque considero que es un intervalo de tiempo adecuado para la investigación bibliográfica y hemerográfica, así como para el contacto de entrevistados en caso necesario (el día será determinado por la emisora).

5.2. Duración 30 minutos

Cada programa se tendrá una duración de 30 minutos, debido a que todas las series de esta emisora tienen esa duración pues con ello pretenden no aburrir, ni saturar de información al público radioescucha, además de que considero que usado creativamente es un tiempo adecuado y suficiente.

5.3. Horario de Transmisión

Se transmitirá de 22 a 22:30 debido a que hay grandes posibilidades de que el público al que va dirigido, en cualquier parte que se encuentre, este acompañado de la radio.

5.4. Permanencia de la Serie

Esta serie tendrá una permanencia de 40 programas ya que ha sido planeada para conmemorar los cien años del cine en México.

VI. Modalidad de Producción

Este programa será mixto y grabado

VII. Género Radiofónico

Reportaje:

Para este programa se utilizará el reportaje por ser el género periodístico más completo y que permite una investigación más profunda.

VIII. Público Meta (estudio del receptor)

8.1. Edad

Este programa estará dirigido a un público de mayor 18 años, porque a partir de esta edad se empieza a definir las preferencias estéticas, así como un incremento de la puesta en práctica de la intelectualidad.

8.2. Sexo

La transmisión estará dirigida a Mujeres y Hombres, porque el cine como manifestación artística es inherente a todo ser humano sin importar su sexo.

8.3. Nivel Socio-Económico-Cultural

Esta serie está dirigida a la clase media ya que es en este nivel donde la gente se interesa por el cine más allá de un puro objeto de diversión o entretenimiento.

8.4. Ocupación

Estudiantes y profesionistas, así como a todas las personas involucradas en el quehacer cinematográfico.

IX. Estructura

La serie TIEMPO DE CINE constará de una sola sección y será de forma cronológica, basada, en su mayor parte, en investigación documental, recurriendo, cuando sea necesario, fragmentos de entrevistas, comentarios y conferencias de especialistas en materia de cine mexicano.

- Rúbrica
- Información
- Entrevista
- Rúbrica (Salida)

XI. Programa

Programa último: LA DÉCADA PRESENTE

Temática: Se dará a conocer la participación, que en materia cinematográfica, han tenido dentro del período de 1990 a 1996 los productores particulares (TELEVICINE), el Estado (IMCINE), los directores así como la crítica.

Programa 1. CUANDO EL CINE LLEGO A MÉXICO

Temática: Orígenes del Cine en México

Programa 2. EL CINE DE LA REVOLUCIÓN Y LAS PRIMERAS REALIZACIONES DRAMÁTICAS.

Temática: Se abordará el tema del cine documental y el cine de ficción o argumento.

Programa 3. EL CINE SONORO EN MÉXICO

Temática: Inicio del cine sonoro y las principales producciones con sonido en México.

Programa 4. LA ÉPOCA DE ORO

Temática: Para este programa de la época de oro se dará a conocer el contexto social que dio origen a esta etapa del cine en México así como las principales producciones y directores del periodo comprendido de 1941 a 1945.

XII. Recursos Humanos

12.1. Creativos

Productor

Conductor

Guionista

Musicalizador

12.2. Técnicos

Operador

Efectista

Musicalizador

XII. Requerimientos materiales

13.1. Equipo electrónico

Dos grabadoras

Una tornamesa

Dos C.D.

Dos micrófonos

Una mezcladora

Decks

13.2. Materiales (papelería)

Hojas

Cinta de carrete abierto

Cassettes

Plumas

Libretas

Libros

Revistas

Sound Track de la Películas

Copias

CAPITULO IV

CONCLUSIONES

CONCLUSIONES

No se puede ocultar que actualmente México enfrenta una crisis económica de las muchas por las que ha pasado a lo largo de su historia. Esta crisis afecta a todos los sectores, por ello, el cine no es la excepción. Ante esto, la gente del ámbito cinematográfico sabe que algo tiene que hacer, al igual que en los sesenta, en los presentes años existen productores y directores dispuestos a invertir su capital y su trabajo en aras de una recuperación y enriquecimiento inmediato, realizando filmes con fórmulas de éxito comercial ya conocidas.

Sin embargo, por otro lado existe otro grupo de gentes dispuestas a seguir creando y conservar un cine más elaborado como alternativa. Esto no es fácil si nos remitimos a la crisis económica antes mencionada. Por ello, ahora, el Estado a través de IMCINE, ha tenido que aliarse, en materia de cine, a los productores particulares con pretensiones de un cine más elaborado. Esta alianza se ha dado, sobre todo en el terreno de la producción y la realización aunque algunas veces también se ha dado en el terreno de la distribución (Como en el caso de "*Como Agua para Chocolate*" que al ser distribuida por TELEVICINE en 1992 ocupó el segundo lugar dentro de las películas más taquilleras).

En el período de Luis Echeverría era indudable la importancia de la participación del Estado en cuanto a la creación cinematográfica, en cambio, en lo que va de la presente década se cuestiona bastante sobre la participación oficial a través de IMCINE. Y existen una gran cantidad de opiniones encontradas en cuanto a la existencia de este Instituto. La inutilidad de su existencia se escucha, sobre todo, en boca de los directores independientes. Sin embargo, la necesidad de su existencia se manifiesta, como es obvio, a través de aquellos que se han visto favorecidos por el apoyo del citado Instituto.

Para darse cuenta, ante una situación de crisis, de la necesidad de coproducción del Estado, podemos decir que lo ha hecho con: *Alameda Films*, *Arau Film Internacional*, *Cuevano Films* entre otros. Y que esas coproducciones son las que han dado representatividad al Cine Mexicano en lo que va de 1990 a 1996. Es necesario, aquí,

recordar filmes como *Principio y Fin*, *El Callejón de los Milagros*, *Ángel de Fuego*, *Como Agua par Chocolate* y *Sólo con tu Pareja*. Estos filmes son, pues, representativos de esta época, al igual que en su tiempo y de acuerdo a las circunstancias lo fueron: *Allá en el Rancho Grande*, *Salón México*, *Canoa* etc.

Todo parece indicar que a pesar de sus constantes alti-bajos el Cine Mexicano se aferra a existir. Y es de dudarse que desaparezca, mientras sigan existiendo personas dispuestas a la aventura de arriesgar su capital, su tiempo y su trabajo en busca de una alternativa dentro de este llamado Séptimo Arte. Y como manifestación artística si algún día deja de existir, por cortos o largos períodos de tiempo, ahí estarán aquellos que han asumido esta actividad como una empresa comercial para seguir aumentando su riqueza.

FUENTES DE CONSULTA

BIBLIOGRAFÍA

Acosta, Paola

La Apertura Cinematográfica

Universidad Autónoma de Puebla

1988, 204 pp.

De los Reyes, Aurelio

Los Orígenes del Cine Mexicano

Lecturas Mexicanas No. 61

SEP, 1984, 248 pp.

Galindo, Alejandro

El Cine Mexicano

Edamex, 1985, 154 pp.

Galindo, Alejandro

Verdad y Mentira del Cine Mexicano

Colección Libro de Bolsillo

Serie Testimonios, 1981, 210 pp.

García Aguilar, Eduardo

García Márquez: La Tentación Cinematográfica

UNAM

García Riera, Emilio

Historia del Cine Mexicano

SEP. Foro 2000, 1986, 356 pp.

García Riera, Emilio

Historia Documental del Cine Mexicano

Tomo II 1941/1944

Ediciones ERA, 1970, 324 pp.

García Riera, Emilio
Historia Documental del Cine Mexicano
Tomo III 1945/1948
Ediciones ERA, 1971, 368 pp.

García Riera, Emilio
Historia Documental del Cine Mexicano
Tomo VII 1958/1960
Ediciones ERA, 1975, 499 pp.

García Riera, Emilio
Historia Documental del Cine Mexicano
Tomo VIII 1961/1963
Ediciones ERA, 1976, 475 pp.

García Riera, Emilio
Historia Documental del Cine Mexicano
Volumen No. 15 1970/1971
Universidad de Guadalajara, 1994, 345 pp.

García Riera, Emilio
Historia Documental del Cine Mexicano
Volumen No. 16 1972/1973
Universidad de Guadalajara, 1994, 276 pp.

García Riera, Emilio
Historia Documental del Cine Mexicano
Volumen No. 17 1974/1976
Universidad de Guadalajara, 1994, 337 pp.

José Agustín
Tragicomedia de México I
Editorial Planeta, 1990

Reyes de la Maza, Luis

El Cine Sonoro en México

UNAM, 1973, 269 pp.

Sánchez, Francisco

Crónica Antisolemne del Cine Mexicano

Divulgación Universidad Veracruzana

México, 1989, 221 pp.

HEMEROGRAFÍA

Brennan, Juan Arturo
Soy Libre y Traigo El Pelo Suelto
Revista DICINE No.44
Marzo, 1992, pp. 20-21

Carro, Nelson
Cine, Cultura, Crítica, Crisis
Revista DICINE No.47
Septiembre, 1992, pp. 10-11

Carro, Nelson
Cine Mexicano de los Ochenta ante el Cadáver
de un Difunto
Revista Dicine No.33
Junio, 1985, pp. 2-7

Carro, Nelson
1988 Un Año de Cine
Revista Dicine No.29
Julio, 1989, pp. 4-7

Carro, Nelson
1989 Un Año de Cine
Revista Dicine No.44
Marzo, 1992, pp. 2-3

Carro, Nelson
Un Año de Cine 1991
Revista Dicine No.45
Mayo, 1992, pp. 8-9

Carro, Nelson
1992 Un Año de Cine
Revista Dicine No. 50
Marzo, 1993, pp. 3-5

Carro, Nelson

1992 Un Año de Cine (Segunda Parte)

Revista Dicine No.51

Mayo, 1993, pp. 2-3

Carro, Nelson

1993 Un Año de Cine

Revista Dicine No.55, 1994, pp. 4-7

Carro, Nelson

1994 Un Año de Cine

Revista Dicine No.60/61

Enero-Febrero, 1995, pp. 4-7

Carro, Nelson

1995 Un Año de Cine

Revista Dicine No.66

Mayo-Junio, 1996, pp. 4-7

Carro, Nelson

Muchas Películas, Ninguna Calidad

Revista Dicine No.62

Mayo-Junio 1995, pp. 2-3

Colectivo Alejandro Galindo

El Cine Mexicano y sus Crisis (Primera Parte)

Revista Dicine No.19

Mayo-Junio, 1987, pp. 12-13

Colectivo Alejandro Galindo

El Cine Mexicano y sus Crisis (Segunda Parte)

Revista Dicine No.20

Julio-Agosto, 1987, pp. 12-15

Colectivo Alejandro Galindo
El Cine Mexicano y Sus Crisis (Tercera Parte)
Revista Dicine No.21
Septiembre-Octubre, 1987, pp. 16-18

Correa, Alejandro
Un Mercado sin Público
Revista Nitrato de Plata No.9
Enero-Febrero 1992, pp. 10-11

De Luna, Andrés
La Continuidad Ideológica en los Documentales de la Revolución Mexicana
Revista Filmoteca de la UNAM
Noviembre, 1979, pp. 48-55

Durán, Ignacio
El Cine Mexicano y sus Perspectivas
Revista Intermedios No.4
Octubre, 1992, pp. 46-51

Florence, Toussaint
México 90 Primera Biental de Video
Revista Dicine No.37
Noviembre, 1990, pp. 8-9

García Riera, Emilio
Cine Mexicano: Situación Actual y Perspectivas
Revista Dicine No.12
Junio, 1985, pp. 3-4

Joaquín Uriel
Sergio Olhovich no Pierde Esperanza
La Jornada Semanal No.32
21 Enero, 1990, pp. 38-40

López Aranda, Susana
Cine Mexicano Actual
Revista Intermedios No.3
Agosto, 1992

López Aranda, Susana
VIII Muestra de Cine Mexicano en Guadalajara
Revista Dicine No.52
Julio, 1993, pp. 5-7

López Aranda, Susana
Problemas del Cine Mexicano (Una Mesa Redonda)
Revista Dicine No.6
Mayo-Junio, 1984, pp. 3-4

López Aranda, Susana
Problemas del Cine Mexicano
Revista Dicine No.7
Julio-Agosto, 1984, pp. 3-5

López, Luis Enrique
Cine y Video
Periódico Reforma
25 de Enero 1996, (Cultura, Pág. 10C)

Medina de la Serna, Rafael
1987 Poco Público Menos Cine
Revista Dicine No.24
Marzo-Abril, 1988, pp. 6-9

Prior, Jorge
El Cine Transparente
Revista Casa del Tiempo Vol.4 No.42
Julio, 1984, pp. 9-11

Revista Somos
Especial 100 Años de Cine Mexicano
1994, 96 pp.

Rubio, Rosell Carlos
Está Grave El Cine Mexicano: Jorge Fonns
Periódico Reforma
28 de Enero, 1996

III Concurso de Cine Experimental
Revista Dicine No.17, 1986, pp. 5-6

Torre, Gerardo de la
Silencio, Cámara...
Revista Memoria de Papel No.9
Marzo, 1994, pp. 42-74

Vargas, Hugo
El Cine mexicano, La Eterna Crisis y La Nueva Generación
La Jornada Semanal No.87
10 de Febrero, 1995

ESTA TESIS NO DEBE
SALIR DE LA BIBLIOTECA

VIDEOGRAFÍA

ÁNGEL DE FUEGO

Director: Dana Rotberg/ Guión: Omar A. Rodrigo y Dana Rotberg/ Música: Ariel Guzik y Ana Ruiz/ Producción: León Constantinery, Dana Rotberg, Producciones Metrópolis, IMCINE, Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica/ Distribución: IMCINE/ Actores: Evangelina Sosa, Lilia Aragón, Roberto Sosa, Alejandro Parosí, Salvador Sánchez, Mercedes Pascual, Gina Moret.

CABEZA DE VACA

Director: Nicolás Echeverría/ Guión: Nicolás Echeverría y Guillermo Sheridan/ Música: Mario Lavista/ Producción: Rafael Cruz, Bertha Navarro, Jorge Sánchez, Julio Solórzano, IMCINE, Producciones Iguana, Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica, Cooperativa José Revueltas, Televisión Española/ Distribución: IMCINE/ Actores: Juan Diego, Carlos Castañón, Daniel Jiménez Cacho, Gerardo Vollareal, Roberto Sosa/ Distribución: IMCINE/ Duración: 107 Minutos/ México 1990.

COMO AGUA PARA CHOCOLATE

Director: Alfonso Arau/ Guión: Laura Esquivel/ Fotografía: Emmanuel Lubezki/ Música: Leo Brower/ Producción: Alfonso Arau, Arau Films Internacional, IMCINE, Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica, Cinevista Inc., Gobierno del Estado de Coahuila/ Actores: Lumi Cavazos, Marco Leonardi, Regina Torne, Mario Iván Martínez, Ada Carrasco, Yareli Arizmendi, Claudette Maille, Pilar Aranda/ Distribución: VIDEOCINE/ Duración: 120 Minutos.

DOS CRÍMENES

Director: Roberto Sneider/ Guión: Roberto Sneider basado en la novela de Jorge Ibaranguoitia/ Fotografía: Carlos Marcovich/ Música: Arturo Márquez/ Producción: Hugo Rodríguez y Ana Roth, IMCINE, Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica, Cuevano Films/ Actores: Damián Alcázar, José Carlos Ruiz, Dolores Heredia, Leticia Huijara, Margarita Isabel, Pedro Armendáris, David Clennon, René Pereira, Jesús Ochoa/ Distribución: VIDEOCINE/ Duración: 95 Minutos/ México 1993.

EL CALLEJÓN DE LOS MILAGROS

Director: Jorge Fons/ Guión: Vicente Leñero, Sobre la Novela El Callejón de los Milagros de Naguib Mahfuz/ Fotografía: Carlos Marcovich/ Música: Lucía Alvarez/ Producción: Alfredo Ripstein Jr., Alameda Films, IMCINE, Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica, Universidad de Guadalajara/ Actores: Ernesto Gómez Cruz, María Rojo, Salma Hayek, Bruno Bichir, Delia Casanova, Daniel Jiménez Cacho, Claudio Obregón, Luis Felipe Tovar, Tiare Scanda, Margarita Sanz, Juan Manuel Bernal/ Distribución: IMCINE/ Duración: 140 Minutos/ México 1994.

PRINCIPIO Y FIN

Director: Arturo Ripstein/ Guión: Paz Alicia Garcíadiego, basado en la novela homónima de Naguib Mahfuz/ Fotografía: Claudio Rocha/ Música: Lucía Alvarez/ Producción: Alfredo Ripstein Jr., IMCINE, Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica/ Actores: Ernesto Laguardia, Julieta Egorrola, Lucía Muñoz, Bruno Bichir, Alberto Estrella, Ernesto Yáñez, Blanca Guerra, Verónica Merchant, Julián Pastor, Alonso Echánove, Luis Felipe Tovar/ Distribución: UIP/ Duración: 188 Minutos/ México 1993.

ROJO AMANECER

Director: Jorge Fons/ Guión: Xavier Robles y Guadalupe Ortega/ Fotografía: Miguel Garzón/ Música: Karen y Eduardo Roel/ Producción: Valentín Trujillo y Héctor Bonilla, Cinematográfica Sol/ Actores: María Rojo, Héctor Bonilla, Bruno Bichir, Demián Bichir, Jorge Fegan, Ademar Arau, Eduardo Palomo, Carlos Cardán, Martha Aura/ Distribución: Películas Nacionales/ Duración: 96 Minutos/ México 1989.

SÓLO CON TU PAREJA

Director: Alfonso Cuarón/ Producción: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, IMCINE/ Actores: Daniel Jiménez Cacho, Claudia Ramírez, Isabel Benet, Luis de Icaza, Astrid Hadad, Dobrina Liubomirova/

ANEXO

DATOS TÉCNICOS

Nombre Programa: Tiempo de Cine
Emisión: La Década Presente
Fecha de Grabación: 26 de Octubre
Duración: 38 Minutos
Productor: Martha Echevarría Juárez
Guionista: Martha Echevarría Juárez
Musicalizador: Martha Echevarría y Mario Alberto Pérez
Operador: Ernesto Cano

PARTICIPANTES

Locutor 1: Marcos Collazo
Locutor 2: Martha Echevarría
Locutor 3: Jorge Guzmán

RECURSOS FONOGRAFICOS

Discos:

CD. "El Callejón de los Milagros"
Track 1 "Antojos Instrumental"
CD. "El Callejón de los Milagros"
Track 7 "Tema de Despedida"
CD. "La Canción Popular en el Cine Mexicano"
Track 14 "Amorcito Corazón"
CD. "15 Éxitos de Enrique Guzmán"
Track 11 "Oye"
CD. "Zapatos Viejos"
Track 15 "Pelo Suelto"
LP. "Época de Oro Trio los Panchos"
Lado 1 Track 4 "Contigo"

Cassetes:

Cassete 1: Tema musical de la película "Cabeza de Vaca" audio tomado del film del mismo nombre.

Cassete de Inserts:

Insert 1: Audio de película "Como Agua para Chocolate" 25"
Insert 2: Comentario de Ariel Zuñiga director de cine 30"
Insert 3: Comentario de Ariel Zuñiga director de cine 12"
Insert 4: Audio de película "Rojo Amanecer" 47"
Insert 5: Audio de película "Como Agua para Chocolate" 22"
Insert 6: Audio de película "Sólo con tu Pareja" 17"
Insert 7: Audio de película "El Callejón de los Milagros" 26"
Insert 8: Audio de película "Dos Crímenes" 40"

1 **OP. ENTRA RUBRICA.**

2

3 **LOCUTOR**

4

Checa tu reloj , ajusta tu tiempo.

5

**Es la hora de meternos en la pista de celuloide para
juntos realizar éste viaje**

6

7

Radio Lumière

8

Presenta:

9

" Tiempo de Cine "

10

**Un recorrido por el cine mexicano a cien años de
su existencia.**

11

12 **OP. ENTRA MÚSICA, SUBE Y BAJA A FONDO**

13

14 **LOCUTOR 1**

15

**Que lástima que todo lo que empieza algún día
tenga que terminar.**

16

17 **LOCUTOR 2**

18

**Así es mi querido MARCOS . Es una ley natural y
tiempo de cine no es la excepción.**

19

20 **LOCUTOR 1**

21

**Efectivamente amigos radioescuchas después de que
con motivo de los cien años del cine en México,
juntos fuimos cómplices de un viaje a través de las
diferentes etapas por las que ha pasado nuestro cine,
hoy concluimos este viaje aterrizando en los años
más recientes. Por eso hemos titulado a éste último
programa:**

22

23

24

25

26

27

28

"La Década Presente"

1 **OP. ENTRA MÚSICA , SUBE Y BAJA A FONDO**

2 _____

3 **LOCUTOR 2**

4 ¿Qué hay de las nuevas producciones?

5 **LOCUTOR 1**

6 ¿Cuál ha sido el papel de los productores
7 particulares?

8 **LOCUTOR 2**

9 ¿ Y el Estado?, ¿ Cómo ha participado?

10 **LOCUTOR 1**

11 ¿Qué dice la crítica?

12 **LOCUTOR 2**

13 ¿Cuáles son las mejores producciones?

14 **LOCUTOR 1**

15 De esto nos enteraremos en el presente programa.

16 **OP. MÚSICA (LOS PANCHOS) SUBE, BAJA Y DESAPARECE**

17 _____

18 **LOCUTOR 2**

19 Ciertamente a partir de los años treinta el cine
20 nacional dio muestras de su poder y se convirtió en
21 una gran empresa comercial, industria que se
22 manifestó ya en la llamada
23 "Época de oro " del cine mexicano.

24 **OP. ENTRA MÚSICA CD 'LA CANCIÓN POPULAR EN EL CINE MEXICANO'**
25 **TRACK 14 SUBE Y BAJA A FONDO**

26 _____

27

28

1 **LOCUTOR 1**

2 ¡ Claro ! ¿ Quién no recuerda o ha visto todavía
3 por televisión , películas como "Nosotros los
4 pobres" , "Doña Bárbara" o " Soy puro mexicano" ,
5 donde Pedro Infante ,María Félix y Jorge Negrete
6 dejaron huella de un cine representativo de una
7 época, películas que tuvieron éxito comercial no sólo
8 en México sino también en otros mercados
9 latinoamericanos, principalmente en Colombia.

10 **OP. ENTRA MÚSICA (DE LOS AÑOS 60)**

11 **SUBE Y BAJA A FONDO**

12 _____
13 **LOCUTOR 2**

14 Pero se puede decir que la verdadera ambición
15 monetaria en nuestro cine empezó a gestarse en
16 la década de los sesenta , cuando con el pretexto de
17 los altos costos de producción, la mayoría de los
18 realizadores de cine buscaba recuperar su inversión
19 así como obtener la mayor ganancia en el menor tiempo
20 posible. Es así como originó la explotación de los "ídolos
21 juveniles" del momento.

22 **OP. ENTRA MÚSICA CD. ENRIQUE GUZMÁN TRACK 11**

23 **ENTRA Y BAJA A FONDO**
24 _____
25
26
27
28

1 **LOCUTOR 1**

2 El modelo de este cine lo podemos encontrar en "Mi
3 vida es una canción" donde participaron Angélica
4 María y Enrique Guzmán. Otros ejemplos son "Twist",
5 "Locura de juventud" y "A ritmo de twist".

6 **OP. PUENTE MUSICAL (MÚSICA DE TWIST) ENTRA ,BAJA Y DESAPARECE**

7
8 **LOCUTOR 2**

9 Independientemente de los intentos, logros y
10 fracasos por mantener el cine como una expresión
11 artística, lo que predomina es el carácter meramente
12 comercial . Hablar de las producciones cinematográficas
13 de esta década es hablar de fórmulas ya conocidas
14 por experimentadas para obtener éxito comercial.

15 **LOCUTOR 1**

16 Para darnos una idea más clara del tipo de cine que
17 en los últimos cinco años se ve en México
18 mencionaremos los tres primeros lugares de cada año,
19 basados en el cuadro de "Las películas más taquilleras
20 en el país", que publica la revista "DICINE".

21 **OP. ENTRA MÚSICA CD. 'ZAPATOS VIEJOS' TRACK 15 ENTRA Y BAJA A FONDO**

22
23 **LOCUTOR 2**

24 En 1990 el primer lugar lo obtuvo " La risa en
25 vacaciones", el segundo correspondió a "Dios se lo
26 pague" y el tercer lugar a "La camioneta gris" .

27
28

1 **LOCUTOR 1**

2 **Las tres películas más taquilleras en 1991 fueron:**
3 **"Pelo suelto", "Verano peligroso " y "La risa en**
4 **vacaciones 2".**

5 **LOCUTOR 2**

6 **1992 "La risa en vacaciones 3", "Como agua para**
7 **chocolate "y "Octagón y Atlantis".**

8 **OP. ENTRA MUSICA CD. 'EL CALLEJÓN DE LOS MILAGROS ' TRACK 1**
9 **ENTRA Y BAJA A FONDO**

10

11 **LOCUTOR 1**

12 **"Se equivocó la cigüeña", "Zapatos viejos" y**
13 **" ¿ Dónde quedó la bolita?". corresponden a 1993.**

14 **LOCUTOR 2**

15 **Los tres primeros lugares de 1994 fueron: "La risa en**
16 **vacaciones 4", "Juana la cubana" y**
17 **"Fresa y chocolate".**

18 **LOCUTOR 1**

19 **En 1995 "La risa en vacaciones", "El callejón de los**
20 **milagros "y "Sin remitente".**

21 **LOCUTOR 2**

22 **El crítico de cine Jorge Ayala Blanco ,al**
23 **referirse a las producciones de 1993 dijo:**

24
25
26
27
28

1 **LOCUTOR 3**

2 "Las películas más taquilleras en 1993 fueron
3 "Zapatos viejos" y "Se equivocó la cigüeña", el
4 problema es que ni Gloria Trevi ni la "India" María son
5 estrellas de cine, sino de televisión, el público va
6 al cine como una prolongación de ésta".

7 **OP. ENTRA MÚSICA CD. 'ZAPATOS VIEJOS' TRACK 15 SUBE Y BAJA A FONDO**

8
9 **LOCUTOR 1**

10 El mismo cuadro de las películas más taquilleras nos
11 permite ver que a excepción de "La camioneta gris "
12 de 1990 el resto de las películas dentro de los tres
13 primeros lugares de cada año han sido distribuidas
14 por VIDEOCINE, empresa filial de TELEVISIA.
15 Esta distribuidora ocupa el primer lugar desde que una
16 serie de problemas económicos llevaron al cierre en
17 1990 de "Películas Nacionales", distribuidora que se
18 había mantenido a la cabeza.

19 **LOCUTOR 2**

20 Es importante mencionar esto porque el hecho de que
21 tal o cual filme se encuentre en cierto lugar de la
22 lista de películas nacionales , no habla de su
23 calidad, sino más bien de qué compañía se está
24 encargando de su distribución. "Dime quien te
25 distribuye y te diré que lugar ocupas en la lista de
26 producciones del cine nacional".
27
28

1 **OP. INSERT 1 (AUDIO DE PELÍCULA, 'COMO AGUA PARA CHOCOLATE'**
2 **25")**
3

4 **LOCUTOR 1**

5 Como ejemplo de esto último, podemos mencionar los
6 casos de " Como agua para chocolate" y "Sólo con tu
7 pareja", dos producciones de IMCINE pero
8 distribuidas por VIDEOCINE, que alcanzaron el
9 segundo y quinto lugar respectivamente dentro de la
10 lista de películas más taquilleras de 1992 y que
11 además fueron consideradas por la crítica como
12 dentro de lo mejor de ese mismo año.

13 **LOCUTOR 2**

14 El número de estrenos nacionales pasó de 74 en 1990
15 a 41 en 1995, pero el cine mexicano continúa
16 manteniendo su acostumbrado segundo lugar dentro del
17 total de estrenos en el país, siempre con Estados
18 Unidos a la cabeza .
19 Una declaración de Ignacio Durán
20 Loera , exdirector del Instituto Mexicano de
21 Cinematografía aparecida en el periódico "El Día" ,el
22 31 de mayo de 1994 dice:
23
24
25
26
27
28

1 LOCUTOR 3

2 " En el campo de la producción cinematográfica se ha
3 logrado comprobar que hay una enorme capacidad de
4 talento en nuestros cineastas y que las películas
5 han logrado muchas veces con viento en contra, -debido
6 a los problemas de distribución y exhibición- que el
7 cine mexicano sea popular otra vez entre los
8 mexicanos".

9 LOCUTOR 2

10 Refiriéndose a ese problema de la exhibición el
11 director Jorge Fons en el periódico "El Nacional" del
12 25 de julio del mismo año comentó:

13 LOCUTOR 3

14 "Tenemos muchas películas terminadas desde hace
15 tiempo pero no se pueden comercializar porque no hay
16 salas, ya que las principales , las medianas y las
17 peores están en manos de la exhibición de material
18 extranjero".

19 LOCUTOR 2

20 Por su parte, en conferencia el director
21 independiente Ariel Zuñiga manifestó:

22 OP. INSERT 2 (ARIEL ZUÑIGA , DIRECTOR DE CINE 30")

23

24 "Yo creo de todas maneras ... como es la única pues no".

25 OP. CORTINA MUSICAL SUBE Y BAJA A FONDO

26

27

28

1 **LOCUTOR 1**

2 **El antecedente más reciente de los productores**
3 **particulares lo podemos ubicar en el sexenio de López**
4 **Portillo cuando el Estado arremetió contra el cine**
5 **de apariencia cultural o crítica; el cine de autor**
6 **que había sido fomentado por Luis Echeverría.**
7 **A partir de entonces dichos productores particulares**
8 **sólo se ocupaban de hacer películas complacientes,**
9 **fabricadas al vapor con presupuestos ínfimos y por**
10 **esa razón capaces de lograr la recuperación en los**
11 **limitados mercados nacionales.**

12 **LOCUTOR 2**

13 **Por ese entonces al tomar posesión como director de**
14 **la "Compañía nacional cinematográfica" el realizador**
15 **Benito Alazraki comentó:**

16 **LOCUTOR 3**

17 **"Es necesario hacer un buen cine a bajo costo, pero**
18 **sobre todo de buen gusto y que no ofenda a nadie".**

19 **LOCUTOR 1**

20 **En este contexto aparece TELEVICINE, compañía**
21 **filial de TELEvisa, en cuyas manos se depositaba**
22 **la tarea de hacer buen cine, a bajo costo, de buen**
23 **gusto e inofensivo.**

24 **OP. ENTRA MÚSICA (CHESPIRITO) SUBE Y BAJA A FONDO**

25
26
27
28

1 LOCUTOR 2

2 Y esto no era difícil, bastaba con trasladar a la
3 pantalla grande los personajes de la televisión. Por
4 eso a nadie sorprendió que la primera película de la
5 nueva empresa fuera "El chanfle" de Enrique Segoviano
6 que conjuntaba a uno de los personajes más exitosos
7 de la compañía "Chespirito", con una historia
8 ambientada en un medio donde TELEvisa también tenía
9 intereses económicos; "El mundo del fútbol"

10 LOCUTOR 1

11 TELEVICINE ha logrado crear un estilo curiosamente
12 impersonal, marcado por una visión no siempre certera
13 de lo comercial, por ejemplo; afectada económicamente
14 por el paulatino cambio en los gustos del espectador,
15 la empresa ha decidido llamar a directores que han
16 logrado labrar un prestigio, dejar en libertad a los
17 creadores , abrirse a ideas diferentes y a la
18 expresión personal.

19 OP. ENTRA MÚSICA ('SALÓN MÉXICO') SUBE Y BAJA A FONDO

20
21 LOCUTOR 2

22 Así en sus más recientes producciones podemos ver
23 películas como "Salón México" de José Luis Agraz y
24 " Entre Villa y una mujer desnuda", de Sabina Berman
25 e Isabel Tardan junto a otras de la "India" María y
26 "La risa en vacaciones".

27 OP. ENTRA MÚSICA SUBE Y BAJA A FONDO

28

1 **LOCUTOR 1**

2 **Al respecto el crítico de cine Nelson Carro, dice que**
3 **ninguno de los directores que han circulado por**
4 **TELEVICINE han conseguido modificar en lo más**
5 **mínimo el sello de la empresa.**

6 **LOCUTOR 3**

7 **"..Las películas no tienen ningún interés, las firme**
8 **Tulio de Micheli, Roberto Gómez Bolaños, Raúl Araiza,**
9 **Juan Antonio de la Rival , Juliana Pastor o René**
10 **Cardona jr. Como toda la producción televisiva de la**
11 **compañía, tampoco la cinematográfica tiene el menor**
12 **valor cultural. Sin excepción se trata de productos**
13 **comerciales de consumo fácil y rápidamente**
14 **desechables".**

15 **LOCUTOR 1**

16 **Siguiendo parte de las declaraciones del presidente**
17 **de "TELEVISA", hechas en diciembre de 1994 ,podemos**
18 **aproximarnos un poco al pensamiento de la empresa.**
19 **De acuerdo a esas declaraciones, entretenimiento es**
20 **todo lo que no es cultura y sirve para "llevar**
21 **alegría y diversión sana , satisfacción interna a la**
22 **gente y sacarla de su triste realidad y de su futuro**
23 **difícil".**

24 **LOCUTOR 2**

25 **Cabe aquí escuchar otro comentario de Ariel Zuñiga:**
26
27
28

12 DE 27

1 **OP. INSERT 3 (ARIEL ZUÑIGA, DIRECTOR DE CINE, 12")**

2
3 **"Resulta para muchos denigrante tambien**
4 **necesitamos irnos al divertir al cine".**

5 **LOCUTOR 1**

6 **El mismo director Ariel Zuñiga comentó que el**
7 **principal problema del cine mexicano es haber entrado**
8 **a una lógica de mercado y a eso se debe, -como**
9 **afirma Jorge Ayala Blanco- que el cine hecho por**
10 **la iniciativa privada tenga una censura financiera**
11 **y no se aborden proyectos que no puedan ser**
12 **recuperados inmediatamente y que los proyectos que**
13 **se aborden sean hechos de la peor manera, si no**
14 **todos , si la gran mayoría.**

15 **LOCUTOR 2**

16 **Un caso excepcional y aislado es "Rojo amanecer" de**
17 **Jorge Fons, que desgraciadamente los productores**
18 **privados no han tomado en cuenta para hacer otro tipo**
19 **de cine.**

20 **OP. ENTRA TEMA INSTITUCIONAL Y QUEDA DE FONDO**

21
22 **LOCUTOR 1**

23 **Actualmente la participación del Estado en materia de**
24 **cine, se rige por la "Ley Federal de Cinematografía"**
25 **que entró en vigor a partir del primero de enero de**
26 **1993 .**

27

28

1 **LOCUTOR 2**

2 Dicha ley en su artículo 60 dice," La Secretaría de
3 Educación Pública " a través del "Consejo Nacional
4 para la Cultura y las Artes" tendrá las atribuciones
5 siguientes:

6 **LOCUTOR 1**

7 "I.- Fomentar y promover la producción, distribución y
8 exhibición de películas de alta calidad e interés
9 nacional y la producción experimental tanto en el
10 país como en el extranjero, así como la realización
11 de eventos promocionales, concursos y la entrega de
12 reconocimientos en numerario y diplomas".

13 **LOCUTOR 2**

14 "II.- Fortalecer, estimular y promover por medio de
15 las actividades de cinematografía la identidad y
16 cultura nacionales, considerando el carácter plural
17 de la sociedad mexicana y el respeto irrestricto a
18 libre expresión y creatividad artística del quehacer
19 cinematográfico".

20 **LOCUTOR 1**

21 "III.- Coordinar la producción del sector público".

22 **LOCUTOR 2**

23 "Coordinar las actividades del "Instituto Mexicano de
24 Cinematografía".

25 **OP. ENTRA MÚSICA (CAMBIA TEMA) QUEDA DE FONDO**

26
27
28

1 LOCUTOR 1

2 Asi pues, el "Instituto Mexicano de Cinematografía
3 (IMCINE)", es la entidad federal dependiente del
4 "Consejo Nacional para la Cultura y las Artes"
5 encargado de encauzar esfuerzos para promover
6 el desarrollo del cine mexicano.
7

8 OP. PUENTE MUSICAL SUBE Y BAJA A FONDO

9

10 LOCUTOR 2

11 Desde su establecimiento en 1993 ha coproducido más
12 de 70 películas de largometraje, muchas de ellas se
13 encuentran entre las más sobresalientes hechas en
14 México y han merecido diversos reconocimientos en
15 festivales internacionales, así como la aceptación
16 del público en taquilla. Esto ha permitido a IMCINE
17 conformar un notable acervo filmico que estimula el
18 mejor conocimiento del nuevo cine mexicano.

19 LOCUTOR 1

20 El Instituto ha diseñado fórmulas innovadoras que
21 permiten compartir riesgos y oportunidades con
22 productores externos como asociaciones en que IMCINE
23 proporciona financiamiento hasta del 60% de los
24 costos de producción de una película.
25
26
27
28

15 DE 27

1 **LOCUTOR 2**

2 Para promover la exhibición de las películas en que
3 ha participado IMCINE, ofrece la distribución de
4 estas producciones, que coloca en salas de cine,
5 circuitos de centros educativos y culturales. De
6 ésta manera el Instituto alienta el conocimiento del
7 nuevo cine entre los mexicanos.

8 **LOCUTOR 1**

9 El Instituto diseñó un mecanismo llamado "CINEMA
10 MÉXICO" a través del cual se coordinan los esfuerzos
11 y la participación de los productores mexicanos en
12 los festivales y mercados del extranjero.

13 **LOCUTOR 2**

14 El IMCINE cuenta con un centro de capacitación
15 cinematográfica donde hay una producción promedio de
16 40 cortometrajes al año, además de varias películas
17 de mediano y largometraje.

18 **OP. PUENTE MUSICAL SUBE Y BAJA A FONDO**

19
20 **LOCUTOR 1**

21 Enterémonos que piensan algunos especialistas en la
22 materia, acerca de esta participación del Estado en
23 materia de cine.

24 **OP. PUENTE MUSICAL SUBE Y BAJA A FONDO**
25
26
27
28

1 **LOCUTOR 2**

2 El crítico de cine Andrés de Luna ha opinado que
3 **IMCINE** se ha convertido en un cuello de botella en
4 cuanto a la producción del cine mexicano debido a la
5 cantidad de dificultades para poder filmar y exhibir
6 las películas y que el Estado debe dejar el cine en
7 manos de la iniciativa privada.

8 **LOCUTOR 1**

9 Por su parte Alfonso Arau dice que el cine requiere
10 de una ley cinematográfica que asegure la actividad
11 de los productores independientes y que prohíba al
12 Estado producir cine, porque por un lado
13 malacostumbra a directores consentidos que están
14 subsidiados y por otra parte crea una competencia
15 desleal a los productores y directores independientes,
16 y por ello es necesaria una ley en donde el Estado
17 apoye y promueva la producción independiente.

18 **LOCUTOR 2**

19 El director Juan Antonio de la Riva, también aporta
20 su punto de vista al decir que el Estado, como
21 productor es alguien que fomenta el cine como una
22 forma de expresión, cosa que no ocurre con la
23 iniciativa privada, la cual ve únicamente el comercio.
24 Y en lo que se refiere a la recuperación económica,
25 el cine es industria, es negocio, pero también es un
26 arte, es una forma de expresión y que como tal, en
27 nuestro país el único que lo ve así es el Estado.
28

1 **OP. ENTRA PUENTE MUSICAL SUBE Y BAJA A FONDO**

2
3 **LOCUTOR 1**

4 ¿ Qué dice Ignacio Durán Loera, el hasta hace poco
5 director de IMCINE al respecto?
6

7
8 **LOCUTOR 3**

9 "En cuanto al debatido tema de si el Estado debe
10 producir cine o no , mi opinión es que no debe tomar
11 las decisiones de producción en un cien por ciento,
12 de hecho ,ésta ha sido una de las políticas
13 cinematográficas de la actual administración. IMCINE
14 participa como socio y comparte riesgos con el
15 productor privado, las vicisitudes de la distribución
16 y exhibición, pero sin interferir en la etapa
17 creativa".

18 **LOCUTOR 2**

19 Jorge Ayala Blanco , al referirse a IMCINE, dijo que
20 éste ya no es un mecenas del cine, que le parece bien
21 que ahora se esté apoyando en un determinado numero
22 de proyectos y que lo que habría que revisar sería
23 los criterios y el tipo de proyectos que se están
24 apoyando. En cuanto a los criterios el mismo Durán
25 Loera responde.
26
27
28

1 LOCUTOR 3

2 " Existe un consejo consultivo integrado por gente de
3 cine , fotógrafos, directores y productores, de esta
4 manera , la selección de las películas que se
5 producen no depende exclusivamente del criterio de
6 un administrador público, sino que es compartido con
7 personas expertas en la materia ".

8 **OP. PUENTE MUSICAL SUBE Y BAJA A FONDO**

9

10 LOCUTOR 2

11 En cuanto al tipo de proyectos que apoya IMCINE
12 Gustavo García nos dice:

13 LOCUTOR 3

14 " De las veintitantas películas amparadas por gobierno,
15 en este sexenio, en la administración de Ignacio
16 Durán al frente de IMCINE, ninguna ha sido un golpe
17 real en la taquilla; los dos fenómenos masivos, "Rojo
18 amanecer" y "La tarea "son productos de los
19 particulares Valentín Trujillo y Manuel Barbachano
20 Ponce, algunas películas como "Retorno a Aztlán ",
21 "Pueblo de madera", "Danzón", "La mujer de Benjamín",
22 si no recuperaron la inversión, tampoco fueron
23 fracasos estrepitosos, porque se les sostuvo
24 artificialmente en cartelera ante sala vacía y porque
25 su costo original fue bajo ".

26
27
28

1 **OP. ENTRA MÚSICA SUBE , BAJA Y DESAPARECE**

2
3 **LOCUTOR 2**

4 Partiendo de la calidad de los elementos formales,
5 así como de los distintos foros en que han
6 participado y su significado para el cine nacional,
7 las películas nacionales producidas durante ésta
8 década, la mayor parte de crítica coincide en
9 señalarlas como las mejores producciones.

10 **OP. INSERT 4 (AUDIO DE PELICULA , 'ROJO AMANECER ',47")**

11
12 **LOCUTOR 1**

13 "Rojo amanecer" , dirigida por Jorge Fons y producida
14 por Valentín Trujillo y Hector Bonilla, presenta un
15 departamento en el edificio Chihuahua de Tlatelolco
16 que contiene en su interior un microcosmos
17 representativo de la sociedad mexicana en 1968.
18 En el interior de la familia que habita este
19 departamento existe un encono generacional, reflejo
20 del que en el exterior está a punto de estallar
21 en un baño de sangre ese día 2 de octubre de 1968.

22 **OP. ENTRA MÚSICA (AUDIO DE PELICULA "CABEZA DE VACA")**

23 **SUBE Y BAJA A FONDO**
24
25
26
27
28

1 **LOCUTOR 2**

2 "Cabeza de Vaca" es el primer largometraje de Nicolas
3 Echeverría y es una coproducción en la que
4 participaron IMCINE, "Producciones Iguana",
5 "Cooperativa José Revueltas" y "Televisión española",
6 y se basa en el diario de uno de los
7 primeros exploradores españoles del continente
8 americano: Alvar Nuñez Cabeza de Vaca, quien en
9 compañía de Pánfilo Narváez, excursiona desde la
10 florida hasta la ciudad que ahora conocemos como
11 Culiacán, en un arduo viaje que comprende de
12 1528 a 1536. Esta expedición integrada por quinientos
13 hombres termina con sólo cuatro sobrevivientes.
14 Esta película participó en el "Festival de Berlín" y
15 la revista "DICINE" le otorgó el premio a la mejor
16 cinta de 1991.

17 **OP. INSERT 5 (AUDIO DE PELICULA, 'COMO AGUA PARA CHOCOLATE' ,22")**

18

19 **LOCUTOR 1**

20 "Como agua para chocolate", cinta dirigida por Alfonso
21 Arau y coproducida por IMCINE, incluye episodios
22 fantásticos en escenas ambientadas de tal manera que
23 son parte integral de la narración y que ayuda a
24 acercarla al espectador y mostraria como algo que
25 forma parte de un mito, de una historia en la que
26 participan verdades al igual que alucinaciones,
27 fantasías y recuerdos.

28

1 OP. INSERT 6 (AUDIO DE PELICULA, 'SOLO CON TU PAREJA',17")

2
3 **LOCUTOR 2**

4 "Solo con tu pareja", dirigida por Alfonso Cuarón y
5 producida también por IMCINE representa un salto
6 cualitativo del cine mexicano, tanto en la forma
7 como en el contenido, ya que el director nunca se
8 coloca del lado del sociologismo cinematográfico
9 pronunciando un discurso sobre la clase que domina.
10 Simplemente se ubica más allá de esos marcos de
11 referencia.

12 **OP. PUENTE MUSICAL SUBE Y BAJA A FONDO**

13
14 **LOCUTOR 1**

15 "Principio y Fin" de Arturo Ripstein y coproducida
16 por IMCINE y "Alameda films", recibió en San Juan de
17 Puerto Rico el premio al mejor largometraje de
18 ficción.

19 Es una cinta donde se muestra como la vida de
20 la familia Botero sufre un cambio radical al morir el
21 padre. Tras el entierro y para enfrentar la pobreza que
22 les atenaza Doña Ignacia decide jugarse el destino de
23 sus tres hijos mayores a la única carta que cree
24 ganadora; Gabriel el favorecido hijo menor es el elegido.

25
26
27
28

1 **LOCUTOR 2**

2 Por él y para él, la madre
3 condena a "Guama" - el mayor- a una existencia de
4 prostibulos y drogas; a Mireya , fea y mala
5 estudiante, la ata a una máquina de coser y la hunde
6 en la degradación y la falta de perspectivas, a
7 Nicolas le corta las alas de creación, obligándolo a
8 abandonar su vocación de escritor para hundirlo en un
9 puestillo burocrático.

10 **OP. INSERT 7 (AUDIO DE PELÍCULA, ' EL CALLEJÓN DE LOS MILAGROS', 26")**

11
12 **LOCUTOR 1**

13 "El callejón de los milagros" de Jorge Fons, cinta
14 producida por CLASA y "Alameda films", recibió la
15 mención especial por sus cualidades narrativas
16 excepcionales y se adjudicó en España la estatuilla
17 de la mejor película extranjera. "El callejón de los
18 milagros", es una galería de personajes y situaciones
19 muy verosímiles, y la trama da cuenta de una decena
20 de historias paralelas: la de "Don Ru", la de su
21 cajero "Guicho", la de "Doña cata", y la de Alma,
22 personajes jacarandosos que enfrentan sus propios
23 grandes conflictos con esperanza, aunque el desenlace
24 de muchas de las historias parezca negar tal
25 posibilidad e implique que difícilmente los
26 "callejoneros" podrán escapar a su miseria, su
27 desencanto, y a la inercia que los arrastra hacia sus
28 destinos inevitables.

1 **OP. INSERT 8 (AUDIO DE PELÍCULA, ' DOS CRIMENES'.40")**
2

3 **LOCUTOR 2**

4 Y finalmente, "Dos crímenes", una adaptación de una
5 obra de Jorge Ibarguengoitia, dirigida por Roberto
6 Sneider, en cuya producción también participó IMCINE,
7 "Cinematográfica Cuévano films", Hugo Rodríguez y Ana
8 Roth. Es una obra formalmente bien hecha.
9 En cuanto a recursos cinematográficos se maneja con
10 decoro y no corrió con mayor suerte que otras
11 adaptaciones de cuentos y novelas.

12 **OP. ENTRA MÚSICA (TEMA INSTITUCIONAL) SUBE Y BAJA A FONDO**
13

14 **LOCUTOR 2**

15 ¿ Y que podemos decir de lo más reciente?

16 **LOCUTOR 1**

17 Bueno 1996 aun no concluye y todavía no tenemos el
18 recuento final , pero si podemos adelantar que
19 "El anzuelo" de Ernesto Rimoch y "Profundo carmesí"
20 de Arturo Ripstein se empezaron a perfilar como lo
21 mejor dentro de este año.

22 **OP. ENTRA MÚSICA SUBE Y BAJA A FONDO**
23

24
25
26
27
28

1 **LOCUTOR 2**

2 Como podemos ver de acuerdo a la selección anterior,
3 la participación del Estado en cuanto a producción
4 cinematográfica a través de IMCINE, ha sido más
5 trascendente que el papel que ha desempeñado como
6 distribuidora a través del mismo Instituto, ya que
7 si revisamos nuevamente los cuadros de "Las películas
8 más taquilleras" de estos años, nos daremos cuenta
9 que dicho instituto aparece siempre en los últimos
10 lugares con sus producciones. Incluso en ocasiones ha
11 tenido que recurrir a otras distribuidoras para la
12 exhibición de sus películas, como en el caso de
13 " Como agua para chocolate" que distribuida por
14 VIDEOCINE en 1992, ocupó el segundo lugar entre las
15 películas más taquilleras.

16 **LOCUTOR 1**

17 Cabe también mencionar que toda esta selección, está
18 incluida en lo que se ha dado en llamar "Nuevo cine",
19 es decir en un cine que cuenta con cierto sector del
20 público que vuelve los ojos hacia éstas nuevas formas
21 de realizaciones , ya que son congruentes con lo que
22 ese público vive y tienen que ver con lo que le
23 interesa, con su realidad.

24 **LOCUTOR 2**

25 Aunque por su parte el director Alfonso Rosas Priego,
26 señala que no hay un nuevo cine, que lo que se está
27 haciendo es simplemente una renovación generacional
28 válida y necesaria. Es cine mexicano y nada más.

1
2
3
4
5
6
7
8
9
10
11
12
13
14
15
16
17
18
19
20
21
22
23
24
25
26
27
28

OP. ENTRA MÚSICA SUBE Y BAJA A FONDO

LOCUTOR 1

Y nosotros nos preguntamos ¿Cuál es el futuro del cine mexicano?

LOCUTOR 2

Seguramente habrá tantos proyectos y perspectivas como directores y productores haya en nuestro país.

LOCUTOR 1

Para darnos una idea veamos lo que dice el director Sergio Olovitch:

LOCUTOR 3

"El cine va a tener un cambio cualitativo muy importante. Probablemente en los siguientes años se hagan menos películas, pero serán mejores y de más alcance nacional e internacional. Eso es muy importante, una buena cinematografía no se mide por el número de películas que se realicen, sino por el buen cine que se haga".

OP. ENTRA MÚSICA SUBE Y BAJA A FONDO

1 LOCUTOR 2

2 Lo que podemos asegurar es que en México se seguirá
3 haciendo cine ¿ Qué con qué características?,
4 seguramente los directores y productores particulares
5 interesados por ver crecer sus ganancias, seguirán
6 explotando las fórmulas y recursos ya conocidos.
7 Pero seguramente continuaran existiendo,- por otra
8 parte-, los interesados en hacer o intentar hacer
9 cine, lo que realmente es o debería de ser una
10 manifestación artística.

11 LOCUTOR 1

12 Yo agregaría lo que dice Carlos Monsivais, que lo
13 único que se puede esperar que se haga entre las
14 normas más flexibles, más amplias y al mismo tiempo
15 más críticas, es hacer o fomentar el mejor cine
16 posible.

17 LOCUTOR 2

18 Y a nosotros como simples espectadores nos corresponde
19 ser testigos del acontecer cinematográfico nacional,
20 para convertirnos en juez y parte del mismo,
21 ¿ No crees?

22 LOCUTOR 1

23 Pues yo creo que es una cuestión personal.
24 A través del recorrido que hicimos en esta serie,
25 cada quien habrá hecho su propia selección de las
26 películas mexicanas que merecen seguirse viendo, así
27 como de aquellas que más bien deberían guardarse en
28 el archivo de lo que no debió hacerse.

1 OP. ENTRA MÚSICA SUBE Y BAJA A FONDO

2

3 LOCUTOR 2

4 Bueno queridos radioescuchas, como ya anunciamos al
5 principio, este fue el último programa de:
6 "Tiempo de Cine".
7 y nos despedimos sus amigos:

8 LOCUTOR 1

9 MARTHA ECHEVARRÍA Y MARCOS COLLAZO
10 Quienes esperamos encontrarnos por aquí dentro de
11 otros cien años para juntos emprender un nuevo
12 viaje dentro de :
13 "Tiempo de cine".

14 OP. MÚSICA SUBE, BAJA Y DESAPARECE

15

16

17 OP. ENTRA CIERRE RÚBRICA

18

19 LOCUTOR

20 Checa tu reloj ,ajusta tu tiempo; el viaje ha
21 concluido.
22 Radio Lumière
23 Presentó
24 "Tiempo de cine"

25 LOCUTOR

26 "Un recorrido por el cine mexicano a sus cien años de
27 existencia".

28 OP. ENTRA MÚSICA Y REMATA