



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

**Del oficio a la profesionalización
una trayectoria editorial (1978–2009)**

**INFORME DE EXPERIENCIA PROFESIONAL
QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE LICENCIADO EN
CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN
PRESENTA**

RODOLFO ARTURO PELÁEZ POLO

DIRECTOR DE TESIS

Dr. Juan Felipe Leal y Fernández



México, 2010



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

A mi padre José Peláez, *post-mortem*;

a mi madre Silvia Salaices en plena vida

a mis hermanos todos:

Silvia Alejandra, José Felipe, Ana Míriam

A Miguel Bustos García

y a Ignacio Salazar

A Gabriela García Jurado

A Alfredo Joskowicz, Mitl Valdez y Armando Casas

a Manuel Rodríguez, Carlos Mendoza,

Mario Alberto Jiménez y Cristina Salinas

Agradezco a quienes me han guiado en el mundo de las palabras, los libros y las imágenes en movimiento; a quienes me apoyaron en su fusión y se mantienen solidarios a este proyecto editorial.

A mis profesores de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, especialmente a Fernando Macotela, sólido formador y cordial provocador, que me ayudó a conjuntar mi pasión por la letra impresa y las imágenes en movimiento .

A Susana Ceballos, a mis compañeros y amigos de la Facultad: Silvia Arce, Jeremías Ramírez, Guillermo Cuevas, Teresa Margolles y Héctor Carrillo, de Comunicación, y a Raciél Trejo y Francisco Javier Jiménez, de Políticas.

A mis compañeros laborales de la Cineteca Nacional a Rafael Aviña, Gabriela Esteva y Mario Aguiñaga, y del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, especialmente a mis colaboradores de *Estudios Cinematográficos*, Cristina Salinas, Miguel Bustos, Gabriela García Jurado, Dante Barrera, Leticia García Urriza, Mario Alberto Jiménez y Miguel Pérez. A mi colaboradora en la Coordinación Editorial de la Escuela Nacional de Artes Plásticas Ofelia Ayuso. Así como a mis colaboradores externos Silvia Peláez, Laura González y Alma Delia Hernández.

A miembros fundadores del Comité Editorial del CUEC y de *Estudios Cinematográficos*: Alfredo Joskowicz, Mítl Valdez, Jorge Ayala Blanco y Juan Mora, así como a los profesores Manuel Rodríguez (*post-mortem*), Armando Casas, Carlos Mendoza, Toni Kuhn y Reyes Bercini. A mi asesor de este trabajo, el Dr. Juan Felipe Leal y Fernández.

A la Universidad Nacional Autónoma de México en lo que representa de espíritu forjador de conocimientos.

Índice

Introducción, 6

Capítulo 1. Los antecedentes del editor, 10

Preámbulo: Trazos previos antes de pisar una editorial, 10

Diagramación y formación: la entrada al mundo editorial, 11

Una *Crítica* muy crítica, 15

Capítulo 2. La formación universitaria de un editor en ciernes, 19

Un asomo al periodismo deportivo, 20

Del regreso al turno vespertino en el tronco común, 21

Del cuarto al sexto semestres, 24

El armado de las materias optativas, 26

Capítulo 3. El CESU de la UNAM y la Cineteca Nacional, 31

Trabajar para la Universidad Nacional, 31

Cineteca Nacional y la primera experiencia de editar cine, 32

Un trabajo emergente para el INEHRM y una campaña política, 37

Capítulo 4. Mi ingreso al CUEC y la profesionalización del trabajo editorial, 39

Contexto general de la nueva administración del Centro, 39

La nueva propuesta editorial del CUEC, 40

La estructuración del Departamento de Publicaciones, 42

Los primeros libros, 42

Esculpir el tiempo de Andrey Tarkovski, 43

Impresos de difusión y servicio social, 47

Primeros pasos en la distribución, 48

Editar una revista industrial antes que una universitaria, 50

Instrumentación del Comité Editorial del CUEC, 53

Contar con una plaza de técnico-académico, **56**

Fundación de Editarte, **56**

Conclusión de *Montaje cinematográfico*, **57**

Capítulo 5. La producción editorial del CUEC 1994-2009, 59

La aparición de la primera publicación periódica del CUEC, **59**

Los primeros números de *Estudios Cinematográficos*, **60**

Consolidación de la publicación periódica, **66**

El parteaguas de la huelga de 1999: mantener el proyecto desde una sede alterna, **71**

Volver a editar libros: *El ojo con memoria* y *Cartelera cinematográfica 1920-1929*, **73**

Mi regreso a Cineteca Nacional, **75**

El trabajo editorial del CUEC tras el regreso de la huelga, **78**

Reestructuración del Departamento de Publicaciones y alcances del Comité, **81**

Los Cuadernos de *Estudios Cinematográficos* y el cambio de estafeta, **82**

Un número bisagra, **83**

Asumir la plena coordinación editorial, **84**

El proyecto *Cartelera cinematográfica digital 1920-1989*, **90**

Plan editorial 2008-2010: incremento en libros, **91**

Servicios editoriales para el Imcine y el Canal 6 de Julio, **94**

Editarte: recuento mínimo, **95**

La fundación de la Coordinación Editorial de la ENAP, **95**

Conclusiones, 100

Bibliografía, 103

Anexo 1. La biblioteca del editor, 112

Anexo 2. Catálogo gráfico editorial Rodolfo Peláez: 1978-2010, 115

Introducción

Si definimos editor como a la persona encargada de la producción editorial, tanto a nivel de contenidos y conceptos, como de la manufactura misma del producto publicado, podemos ver que, al menos en México, no existe una oferta educativa que, de manera integral, cubra la formación en todos los aspectos que esta profesión conlleva. La mayoría de quienes nos dedicamos a esta labor hemos conciliado las herramientas que nos ofreció nuestra preparación académica con la propia experiencia profesional, anexando a nuestro currículum cursos y diplomados especializados en diversas áreas y según las propias necesidades de la labor particular que vamos desempeñando.

Esto es así, inevitablemente, por la variada y compleja cantidad de actividades, preceptos jurídicos y mecanismos administrativos tanto internos —de la propia casa editorial de que se trate— como en relación con actores que inciden en la difusión, distribución y comercialización de los productos editoriales. De manera que si bien sería imposible para un editor especializarse en todos y cada uno de los pliegues del proceso editorial, es necesario conozca la mayor cantidad de ellos para poder contribuir en la toma de decisiones en cada una de sus fases.

Esta ausencia de un programa académico integral que forme a los editores, los obliga, por un lado, a mantener una actitud permanente de aprendizaje y, por otro, a conformar equipos de trabajo, según las distintas competencias que reclama el proceso editorial. Este mecanismo, llamémosle, de actualización constante dependerá de los instrumentos formales con los que cada uno fue acercándose a la publicación de libros y revistas y a la propia experiencia que va acumulando en su propio desarrollo. Digamos que buena parte de los conocimientos que requiere un editor están diseminados en múltiples campos de conocimiento e integrados a distintos planes de estudio como pueden ser los de Letras, Diseño Gráfico, Derecho, Administración y, desde luego, Ciencias de la Comunicación y Periodismo.

En mi caso particular, la experiencia editorial previa a mis estudios a nivel licenciatura inclinaron, en gran medida, mi decisión a cursar Ciencias de la Comunicación, donde fortalecí muchas de las competencias necesarias para mi desarrollo futuro como editor, amén de que dos de mis relaciones académicas profesor-alumno derivaran en futuras relaciones laborales. La segunda de ellas de enorme importancia, pues me permitió ingresar a la edición de publicaciones

cinematográficas en la Cineteca Nacional, desde donde salté al Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), ya plenamente como editor en jefe. Este periplo de más de treinta años en el ámbito editorial es lo que conforma este informe.

Me parece que dar testimonio de una experiencia profesional, considerando tanto los aspectos prácticos en el campo laboral como los antecedentes académicos formativos, puede resultar un estímulo para quienes consideren abrazar la producción editorial para su desarrollo profesional, especialmente para aquellos que, como es mi caso, egresaron o se encuentran estudiando Ciencias de la Comunicación.

Este testimonio inicia así con la preparación técnica, en diversos aspectos del proceso editorial, a partir de que entré a Bruguera Mexicana de Ediciones, en 1978, así como con un proyecto independiente de una revista de análisis político y otras colaboraciones durante mis años de estudiante. Cruciales fueron también mis estudios en la licenciatura en Ciencias de la Comunicación, donde adquirí conocimientos en aspectos sociales, en comunicación y cinematografía, además de propiciar una visión interdisciplinaria y ofrecer herramientas metodológicas para la resolución de problemas. Particularmente, las asignaturas sobre periodismo, información y medios, literaturas, semiótica y otras sobre el lenguaje, además de las que tenían por objeto de estudio al cine, como Sociología del Cine Mexicano, Evolución del Lenguaje Fílmico, Cine Documental, Realización Cinematográfica, entre otras.

Cuando llegué al Centro Universitario de Estudios Cinematográficos en 1989, tras once años en el ámbito editorial, di un viraje fundamental al pasar de colaborador a responsable de cada uno de los procesos editoriales necesarios en el CUEC: creación de contenidos, conformación de equipos de trabajo, fundación de un Comité Editorial, definición del marco jurídico autoral y patrimonial de las ediciones, administración de recursos, etcétera. A partir de entonces se inició una transformación de los mecanismos e instrumentos editoriales de la dependencia, cuya producción se realizaba en mimeógrafo y sin vigilancia sobre los derechos autorales, entre otros problemas, al ofrecer los soportes jurídicos, los mecanismos de distribución y, sustancialmente, lo que en el medio denominamos cuidado editorial.

Así, al ingresar al CUEC tuve como uno de los principales retos, la reorganización del departamento, la incursión en los derechos internacionales de edición con *Esculpir el tiempo*, de Andrey Tarkovski, primero, y luego de *Montaje cinematográfico: arte de movimiento*, de Rafael C.

Sánchez; así como del cuidado editorial de los libros de académicos del Centro entonces en curso. Hasta llegar en 1994 a la creación de *Estudios Cinematográficos: revista de actualización técnica y académica del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos* que representa un parteaguas, tanto en mi propio desarrollo, como en la historia del Centro, pues es la primera ocasión que el CUEC contaría con un órgano de difusión, análisis y reflexiones cinematográficos.

Los 32 números editados hasta ahora, a quince años de su fundación, fueron acompañados de muchos otros títulos de libros, a través de compra de derechos internacionales y, durante los últimos años, también de la autoría de profesores del CUEC. Destaca, asimismo, el primer proyecto avalado por el Programa de Apoyo a Proyectos Institucionales para el Mejoramiento de la Enseñanza (PAPIME) de la Dirección General de Asuntos del Personal Académico de la UNAM, con el proyecto «Consolidación del Programa Editorial para la Docencia», que permitió la creación de la colección Cuadernos de *Estudios Cinematográficos*, cuyos contenidos estaban contruidos con los materiales de los números ya agotados de la revista.

En cuanto a los proyectos externos que dan cuenta de mi profesionalización editorial, se encuentran los trabajos realizados bajo mi propio sello Editarte, y mi participación en la creación de la Coordinación Editorial en la Escuela Nacional de Artes Plásticas en 2006.

Este trabajo está estructurado en cinco capítulos y una conclusión, en el primero establezco mis propios antecedentes como editor: los primeros pasos formativos y la entrada al mundo editorial, destacando cada uno de los oficios que fui desempeñando. En un segundo capítulo desgloso los aspectos fundamentales de mi formación como estudiante de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, la relevancia de muchas de las materias cursadas y su impacto en mi quehacer profesional y mis intereses académicos e intelectuales. En el tercer capítulo sintetizo mi ingreso laboral a la Universidad Nacional y mi integración a la Cineteca Nacional, entre otras colaboraciones.

Un cuarto capítulo se centra en los esfuerzos por profesionalizar el Departamento de Publicaciones del CUEC y cubre mis primeros cinco años en la Dependencia, la definición de una nueva propuesta editorial que incluyera la creación del Comité Editorial, la obtención de derechos de autor, así como los impresos y carteles de difusión, la inclusión del servicio social, así como la creación de las plazas adecuadas para estas tareas. Manteniendo en todo momento un seguimiento cronológico, incluyo en este capítulo dos momentos de especial importancia en mi trayecto: la

edición de *Observador Internacional*, revista comercial de carácter político, y la creación de mi propio sello, Editarte, que si bien no he podido consolidar como una editorial independiente en forma, me ha permitido participar en diversos proyectos.

En el quinto capítulo se aborda mi desarrollo editorial a partir de aparición de *Estudios Cinematográficos: Revista de actualización técnica y académica del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos* de la UNAM en 1994, hasta los últimos libros editados en 2009, tanto en el propio CUEC como para el Imcine y la Escuela Nacional de Artes Pláticas. Este capítulo cubre desde los primeros números de *Estudios* realizados bajo la administración de Alfredo Joskowicz, director fundador de la publicación; los cambios del Comité Editorial; el parteaguas de la huelga en la Universidad en 1999; mi regreso a Cineteca Nacional durante 2000; los números editados durante el segundo periodo de Mitl Valdez. Los últimos apartados cubren el periodo que va del ingreso de Armando Casas a la dirección del Centro en 2004 y hasta el primer trimestre de 2010.

Un recuento de esta naturaleza obliga a una revisión de muchos procesos personales y laborales, así como sobre el marco jurídico y la estructura académico administrativa, de manera particular del CUEC, donde he tenido mi punto central en el desempeño de mi trabajo editorial por más de veinte años. Todo lo cual se ve consolidado en los productos editoriales en los que he participado, razón por la que esta tesina termina con un el Apéndice 2. Catálogo editorial personal: 1978-2010. Previo a este apéndice he incluido una Bibliografía, de todas las obras citadas, y el Apéndice 1. La biblioteca del editor, que incluye la bibliografía básica de consulta cotidiana sobre aspectos de la propia edición y el desarrollo de las publicaciones.

Capítulo 1. Los antecedentes del editor

Preámbulo: trazos previos antes de pisar una editorial

En retrospectiva, uno puede llegar a encontrar en episodios de nuestra infancia y adolescencia las afinidades, intereses o gustos personales o familiares, la semilla de lo que terminamos por convertirnos. En tal sentido, creo que este interés por el español, el dibujo, y el hecho de ver cine constantemente, marcaron mi futuro como editor. Además, también, el encuentro con la ciudad de México.

Al terminar la secundaria me trasladé con mi familia al Distrito Federal, donde trabajaba mi padre desde años atrás —yendo y viniendo todos los días—, y mis hermanos mayores se habían trasladado para estudiar. El cambio de ciudad significaría, también, despedirnos de esas tardes en una sala oscura en mi natal Cuernavaca, donde gracias al empleo de mi abuela paterna en la Compañía Operadora de Teatros, se nos permitía acceder a toda la familia, de manera gratuita, a las tres salas cinematográficas de esa compañía (actividad que hacíamos con tal constancia, que nuestra economía familiar no lo hubiera permitido). En el Teatro Ocampo era común asistir a programas dobles y hasta triples por género; en el Teatro Morelos acudíamos a matinés y a estrenos internacionales, en tanto que el cine mexicano lo veíamos en el Cine Alameda, con comedias nacionales, películas de luchadores y reposiciones de las todavía vigentes comedias rancheras. Un cine que disfrutamos en pantalla grande, lo que hoy resulta casi ya imposible.

En el verano de 1977 nos instalamos en la colonia Álamos, cuya principal avenida: Xola, representada por una palmera en la línea 2 del Metro, *ícono* de su largo camellón —de 5 de Febrero a Avenida Coyoacán— que estaba colmado de esas plantas; digamos, ahora, que ese ícono se ha convertido en el *símbolo* de una antigua traza de la ciudad que terminó con la construcción de los ejes viales. El de Xola, el Eje 4 Sur, se distingue ahora por ser la segunda avenida, después de Insurgentes, con Metrobús, cuyo ícono de la primera estación de esta avenida es, también, una palmera.

Recién desempacado, realicé el examen de ingreso al bachillerato de la Universidad Nacional. Me asignaron al Colegio de Ciencias y Humanidades Sur. Al terminar el primer año, durante el verano de 1978, un anuncio en la sección Aviso Oportuno de *El Universal* ofrecía la posibilidad de aplicar mi “habilidad” en el dibujo y de contribuir a la economía familiar: «Empresa líder en el

ramo editorial solicita dibujantes. Sueldo según aptitudes. Presentarse con currículum e identificación en Popocatépetl 421, int. 3. Cerca Plaza Universidad».

Diagramación y formación: la entrada al mundo editorial en 1978

Desde luego, no contaba con currículum alguno, y la breve carpeta de copias de dibujos no decía gran cosa respecto a mis aptitudes. Con todo —timidez incluida—, mi decisión era tocar puertas. Con suerte conseguiría ser aprendiz en un taller editorial. Iniciaba octubre, me dieron cita a las cinco de la tarde. Caminé hacia el poniente desde Plaza Universidad sobre Popocatépetl, el futuro Eje 8 Sur tenía en su camellón enormes encinos, deshojados ya por el otoño.

Sobre la avenida cruzaban los camiones llamados “Delfines” y los trolebuses de antaño. El número indicado tenía un olor característico a azúcar derretida, perteneciente a fábricas al inicio de la nave. Un letrero indicaba que había llegado a puerto: Editorial Bruguera Mexicana. Cruzé el largo zaguán, a medio pasillo una pequeña puerta me llevó a un primer piso. Me recibió un alto y delgadísimo hombre de cabello largo y rubio, con enorme olor a tabaco oscuro y con grave acento en su manera de hablar, era catalán y su nombre Jordi Ginés. A pesar de notarse sorprendido por mi juventud, amablemente me explicó que él era el encargado de traer a México las historietas *Mortadelo y Filemón*, y *Los Cuates Zipi y Zape*, del prestigiado historietista F. Ibáñez; que se trataba de adaptar el formato oficio y atiborrado de viñetas utilizado en Europa, al formato impuesto por Editorial Novaro en el mercado mexicano: tamaño carta y con amplias viñetas por página. Revisó los ejercicios que llevaba y preguntó por mis estudios y el horario que podría trabajar para ellos. Mi entusiasmo lo convenció, aunque tenía que hablar previamente con mi padre y cumplir 16 años; por lo demás, aplicó el sueldo a “según aptitudes”: contrato por honorarios, tres horas diarias con un sueldo de quince pesos por hora, lo que daba un promedio de 450 pesos por quincena. Días después habló con mi padre —quien me insistió que no era necesario que trabajara, pero que, si quería hacerlo, estaba bien—. Así, a pocos días de cumplir años (el 10 de octubre) tramité mi alta ante la Secretaría de Hacienda e ingresé al mundo editorial el 16 de octubre de 1978.

El éxito de estas historietas, en Barcelona primero, y luego en toda España, llevaba varias décadas. Teníamos que armar un enorme stock adaptado antes de salir al público. Con mi contratación se dio por completado el equipo para desarrollar los originales mecánicos para

imprensa: una secretaria, una formadora que trabajaba en aquellas composers IBM —máquinas de escribir con la particularidad técnica de ofrecer distintas justificaciones—, dos diseñadoras y yo, como aprendiz. El equipo lo complementaría poco después un corrector de estilo que adaptaría el español de la península al utilizado en México. Había, desde luego, un equipo de producción previo: un director general de origen madrileño; un gerente mexicano de origen catalán, y un asistente de producción, además de un equipo administrativo, de bodegas y distribución, que trabajaban en el ala derecha de la planta. Pronto pude darme cuenta de la rivalidad creada entre el gerente y el encargado del proyecto (los catalanes, por un lado, y el director madrileño, por el otro) que parecía reproducir la rivalidad existente en España entre editoriales madrileñas y barcelonesas. Mientras las diseñadoras tenían restiradores profesionales, su regla universal y un juego de estilógrafos, pinceles y tinta, mi restirador era una tabla inclinada de pino montada en un escritorio secretarial; mi primer trabajo, foliar las páginas apoyado de escuadras, diúrex y un cúter. Luego me dieron la tarea de cortar las páginas de fina cartulina y tirar la línea con el estilógrafo el marco de las viñetas. Poco a poco fui aprendiendo las otras tareas del proceso: cortar con tijera los originales importados de España, separando a los personajes; pegarlos con cemento al interior de cada viñeta; trazar los globos de los diálogos, calculados sobre la tipografía formada en la compóser sobre papel couché; pegar posteriormente dichos diálogos; completar el dibujo en los espacios en blanco que iba dejando la separación realizada, primero en lápiz y luego en tinta, utilizando los distintos grosores que nos permitían los estilógrafos (preferentemente Steadtler, los Rotting se tapan con mayor facilidad); al final, el entintado de las manchas negras, a pincel, que habían perdido su intensidad original en el fotocopiado.

Este aprendizaje lo pude aplicar cuando les solicité a las diseñadoras me permitieran desarrollar páginas completas. Al principio yo apoyaba su trabajo dentro del horario asignado de tres horas diarias vespertinas, quince semanales y sesenta mensuales, lo que me permitía alcanzar un sueldo de entre 700 y 950 pesos al mes; en tanto, ellas trabajan por honorarios, pero a destajo, y lograban realizar hasta 110 páginas al mes —cada revista tenía 32 páginas—: esto es, lograban un sueldo de entre ocho y doce mil pesos. Su generosidad consistió, amén de su amistad y de enseñarme un par de trucos en el manejo del pincel, en dejarme realizar páginas completas, aunque sólo me pagaban la mitad de cada una: ciertamente, cada quien según sus aptitudes.

Tras meses en Bruguera, en abril o mayo de 1979 teníamos un stock de originales mecánicos de alrededor de treinta ejemplares por título. El proyecto era catorcenal, es decir un promedio de cuatro números al mes entre ambos títulos. Se preparaba la campaña para salir al mercado. Así, se dio un giro a la producción. Se detuvo la realización de originales interiores, y se iniciaron las pruebas de forros y se preparó el coloreo de todos los originales hechos hasta entonces. Para ello se forró, cada hoja, con fino papel albanene Guarro, y con lápices Prismacolor íbamos coloreando cada una. Entonces, justo antes de iniciar la comercialización, la empresa hizo su primera evaluación financiera respecto al proyecto: medir los costos de publicidad y las exigencias de la Unión de Voceadores, quienes, liderados por el diputado priista Enrique Gómez Corchado —a su vez de enorme peso en la oficina de Gobernación dedicada a la autorización y certificación de revistas ilustradas—, solicitaban batas y estímulos económicos para que los voceadores exhibieran la revista, amén de contar con mejores datos sobre la competencia. La empresa entonces determinó que en un sistema a destajo el costo de las diseñadoras resultaría demasiado elevado si se les asignaba el coloreo de las páginas. Así me confiaron esa tarea, pues mi horario sería suficiente. Las dos compañeras vieron mermados sus ingresos, ya que les redujeron las páginas originales y el coloreo; a cambio, realizaron las primeras portadas.

Antes de este cambió en el proceso de formación de las historietas, es necesario mencionar la incorporación, a fines de 1978, del corrector designado en la adaptación del lenguaje ibérico al mexicano: Álvaro Leyva. Hombre de aspecto un tanto anacrónico a sus 34 años: barba de candado, traje de tres piezas, cadena de reloj en el bolsillo; alto y robusto, sus achicados ojos detrás de los anteojos, además de nacies entradas de calvicie sobre su corto e hirsuto cabello negro, describían a un gran lector. Al principio tuvimos poco trato, pero mis afanes de lecturas, el avance en mi segundo año en el CCH, y ese primer reconocimiento en mi primer fin de año como trabajador “profesional”, nos acercaron.

Bruguera ofrecía a sus trabajadores, a precios irrisorios, el saldo de su producción editorial — mexicana y española—, hecho que permitió iniciar la creación de mi propia biblioteca. Libros de bolsillo de literatura latinoamericana y europea fueron fundamentales, y la más mínima referencia me llevaba a adquirirlos: los primeros libros de Alfaguara distribuidos por ellos —Günter Grass, Rubem Fonseca, Italo Calvino—, la colección Club Bruguera —segunda en los puestos de

periódicos mexicanos, después de Salvat—, Narradores de Hoy —con los cuentos completos de Borges—, entre libros clásicos y de muchos otros temas.

Al inicio de 1979, solicité a Jordi Ginés, en Bruguera, un aumento de sueldo: lo aceptaron. Me ofrecieron veinte pesos por hora. Me pareció injusto, pero Ginés argumentó que significaba el 33% de mi salario original. Acepté. Aún tenía mucho por aprender. En febrero Ginés regresó a Barcelona. Al parecer todo iba sobre ruedas. Para cuando me asignaron el coloreo de páginas, yo procuraba salir cuanto antes del CCH para llegar a Bruguera y conversar con quien resultó ser mi primer maestro amigo en las minucias del lenguaje y la literatura. Me aplicaba al coloreo y a seguir aprendiendo y leyendo cuanto podía. Álvaro Leyva me incitaba a conocer la obra de Octavio Paz, Roland Barthes, Italo Calvino, y me enseñaba el marcaje en la corrección de estilo, los usos del lenguaje, la apreciación de algunas figuras poéticas, amén de extensas pláticas de su novela en ciernes, sobre la Generación del 27, la depresión y “el malestar de la cultura”. El trato laboral con personas mayores que yo, la exigencia, digamos, intelectual y diletante de nuevas lecturas, me alejaba de mi generación.

Para el verano del 79 la proyección financiera del proyecto de las historietas, con tan sólo cuatro meses en el mercado, llevó a la administración de Bruguera a una plena crisis administrativa: prescindieron de las diseñadoras y me aceptaron (al menos, en principio por las vacaciones), de tiempo completo, con un sueldo cercano a los ocho mil pesos —por vez primera un salario según mis funciones y las capacidades hasta entonces demostradas. A pesar de que regresé a mis estudios en el CCH, no sólo me mantuvieron con salario completo a cambio de tres a cinco horas diarias, sino que me hicieron responsable de todo el proceso de pre prensa: coordinaba a un arquitecto de carrera trunca, y realizaba el proceso de armado, diagramación, formación y coloreo de ambos títulos: *Mortadelo y Filemón* y *Los Cuates Zipi Zape*. Tenía un oficio: la formación y diagramado, el hábito de la lectura y una incipiente, pero importante, preparación sobre el marcado de textos para la formación y corrección de estilo. Se trataba de un legado de enorme generosidad para mi futuro.

Se acercaba el tiempo de decidir sobre la futura licenciatura, y mis intereses académicos, el peso de las lecturas y del propio trabajo, inclinaban mi vocación hacia las ciencias humanas y la literatura, no sin una crisis de orientación, para cuya resolución fueron importantes las sugerencias de mi profesora de Estética, Blanca Figueroa, quien sugirió estudiara Comunicación; si mi

intención era, tal como se lo expresé, fundar un boletín literario en el CCH, recomendó que mejor buscara a un amigo suyo, tan sólo dos generaciones arriba de la mía, que estaba por levantar una revista. Así lo hice.

Durante el último año de CCH Álvaro Leyva —tras una crisis emocional— abandonó Bruguera, y la propia crisis de la empresa la obligó a contratarnos por honorarios, ahora trabajaba en casa. Con la ayuda de mi madre y mi hermana menor —además de una primera colaboradora—, realizaba los originales desde su diagramado, formación y entintado, hasta su coloreo para impresión por separación a color. De octubre de 1978 a diciembre de 1980 colaboré en cerca de 120 ejemplares por cada uno de los títulos de las dos historietas que realizábamos.

Sin duda, el aprendizaje en un taller editorial fue fundamental para tomar como propio el mundo de las publicaciones y buscar, en todo momento, mantener el desempeño laboral a la par que continuaba con mis estudios. También, sin duda, pagué mi primera cuota en el oficio, pues de haber ingresado con 1.5 dioptrías de miopía, salí con tres de Editorial Bruguera, y la miopía iría en permanente aumento.

Una Crítica muy crítica

Atendí la propuesta de mi profesora y busqué a Juan Leyva para ver cómo podría contribuir en una revista en ciernes, que él y su grupo pretendían. La reunión tuvo lugar frente a la antigua y original Librería Gandhi, en un lugar muy recurrido por universitarios. Distintas edades: yo rozaba los dieciocho, Juan se acercaba a los veintiuno, y dos amigos más se instalaban a la mesa: Óscar Oliva y Alfonso Martínez; el primero, un poeta a punto de titularse en Literatura Hispánica; el segundo, un periodista, matemático de formación con algunos años en Notimex, rozaba los 36, había estado en el movimiento estudiantil del 68, con una muy encomiable —al menos para nosotros en ese entonces— estancia de por lo menos tres meses en Lecumberri, decía haber coincidido ahí con José Revueltas, y era quien parecía tener más clara la propuesta de la revista a realizar. Las afinidades fueron prontas, pero también efímeras: Oliva desistió casi el mismo día, pues el proyecto pintaba tener más tintes políticos que literarios, así que se separó y pronto armó, junto con Vicente Quirarte, la revista de poesía *Sin Embargo*.

Alfonso Martínez tenía hecha la publicación en su cabeza, vista a la distancia: me parece un espacio para los penúltimos resabios de marxismo académico vividos con vocación de crítica social,

histórica, periodística, etcétera: *La Crítica de la Crítica Crítica*, subtítulo de la *Sagrada familia* de Karl Marx, era el título de la revista que proponía. En ella todo se aceptaba, siempre y cuando fuera políticamente afín a dicha ideología, la cual en realidad nunca fue definida con claridad. A Juan Leyva le pareció poco serio el proyecto —tenía razón— y claudicó. Para mí en cambio resultaba apropiado para practicar mis oficios editoriales y aprender. El equipo de producción éramos Alfonso Martínez y yo, el Consejo de Redacción fue conformado por un grupo de amigos periodistas e investigadores: Javier Guerrero, Carlos González, Antonio Palacios y Margarita Castañón. Tardamos un año en realizar el primer número. En la presentación se leía: «Nos proponemos realizar la crítica radical de todo lo existente. / Debemos actuar sobre nuestros contemporáneos. / Nuestras críticas tendrán las luchas reales como contenido. / La tendencia de nuestra Revista es una sola: *Autoexplicación* de nuestra época sobre sus luchas y aspiraciones».

Mientras la preparábamos habían ocurrido varias cosas más. Bruguera había abandonado su intención de realizar historietas y cualquier otro proyecto de producir en México, para mantenerse como importador y distribuidor de sus libros españoles: iniciaba la consolidación editorial en España, que habría de cambiar, en pocos años, la imagen de las librerías de la ciudad de México. En tanto, el propio Alfonso me había conseguido una plaza de reportero en la incipiente —y de breve existencia— *Gaceta Deportiva de la UNAM*, donde luego de un año colaboré en la sección «Literatura y Deporte», creada por el propio Alfonso, y donde publicamos breves cuentos sobre boxeo —Albert Camus, Julio Cortázar, Jack London—, ciclismo —Julio Torri—, lucha grecorromana —Juan Carlos Onetti— tenis —Witold Gombrowicz— fútbol —Mario Benedetti y Julio Cortázar—.

Además de los ya mencionados, completaban nuestro directorio Sergio Balcázar y Mario González, fotógrafos de *El Herald* y de *Gaceta Deportiva*, quienes nos reproducían cuantas imágenes incorporábamos en el armado del número. Con fecha de octubre de 1981, el primer número salió en plasta negra con calado en blanco; al frente, sólo el cabezal del título, cuyo subtítulo, enorme, era «México en el mundo y el mundo en México»; al centro un grabado erótico de Pablo Picasso de la serie *El pintor y su modelo*; debajo: «Picasso por Rafael Alberti», que aludía al poema de Alberti que reproducíamos en las páginas centrales. Los forros en couché de rotativa, los interiores impresos sobre papel revolución.

Las 32 páginas pueden ser mejor descritas por su contenido: un resumen biográfico de Karl Marx, de su nacimiento a la aparición de *El capital*, tan sólo una columna de tipografía, ilustrada con una foto de una composición callejera: un cartel de Farrah Fawcett como “Ángel de Charlie”, encima de otro cartel del propio Marx; un texto de Milagros Huerta, «La prensa ante el 68»; un miniensayo de Alfonso Martínez sobre las Caritas Sonrientes del Tajín; un reportaje, «El Salvador hoy»; un texto del antropólogo Javier Guerrero, «Louis Althusser y el pesimismo histórico»; la reproducción del Plan de Tuxtepec de Porfirio Díaz, en el que desconoce al gobierno de Sebastián Lerdo de Tejada y hace un llamado a elecciones libres; el poema de Alberti y otro dibujo erótico de Picasso; otro breve ensayo de Martínez, «Marx y Nerval en relación con *El desdichado*»; una crítica literaria sobre la novela de Luis Martín-Santos, escrita por María Guadalupe López; el cuento infantil «Un tesoro para dos monitos» de José Antonio Zambrano, con ilustraciones de mi padre; «Lennon y la historia», homenaje de Gerardo Carrillo a un año de la muerte del músico, y la reproducción de una partitura para guitarra de Ernesto García de León.

Este eclecticismo era acompañado de publicidades que nunca se cobraron: en la página 32 una de El Salón del Retrato, en la tercera de forros la del INBA, que promovía la exposición de Vicente Rojo en el Museo de Arte Moderno, y en la cuarta de forros otra, de *Gaceta UNAM*. El proceso de producción editorial era, por decir lo menos, errante.

Los siguientes números de *La Crítica de la Crítica Crítica* mantuvieron el tono ecléctico y disperso, siempre con forros vestidos de cuadros eróticos: en el número 2-3 (esa tramposa salida de números dobles cuando no se puede cubrir la periodicidad) una obra de Francisco Toledo; en el 4, una de Visnú encima de un caballo formado por tres coitos; en el 5, un dibujo de Jean Dubuffet; en el 6, otro dibujo de K. Appel, y en la última sexta entrega, el número 7, un dibujo de André Masson.

Durante todo este tiempo, de octubre de 1981 a diciembre de 1982, fue de importancia central el apoyo de Gerardo Arreola en el diseño de los contenidos —posteriormente jefe de Redacción de *La Jornada*—, de algunos miembros de la ChTK, Agencia Checoslovaca de Noticias, así como de la coordinación del poeta Manuel Blanco. En cuanto a los intentos de distribución, hay que señalar que logramos entrar a la esfera que ofrecía entonces el Fondo de Cultura Económica —gracias al apoyo de Adolfo Castañón y Manuel Blanco—, y a los puestos de periódicos en CU, monopolizados por *El Gordo*, un reconocido personaje de los pasillos

universitarios. Ya en el quinto número se intentó dar la distribución a la Unión de Voceadores, pero entonces, so pretexto de que no teníamos todos los registros, el mismo Gómez Corchado que había presionado a Bruguera años antes, nos decomisó una centena de ejemplares de los números 1 al 6 con el pretexto de que reproducíamos obra pornográfica. Así que nuestra última página del último número cerraba con una denuncia:

A sólo unos meses del término de su mandato y a unos días de haberse celebrado el “Día de la Libertad de Prensa” en compañía de los representantes de los medios de comunicación —reunión en la que el Presidente de México, Lic. José López Portillo, anunció el retiro de la publicidad oficial a las revistas que se editan en el país, medida que pone en graves dificultades económicas a todas las publicaciones ya que, hasta ahora, la gran mayoría existe gracias a la publicidad oficial, más que por la venta— un atentado a la libre expresión de las ideas y a la libertad de prensa consagrados en la Constitución se da en México: Los cinco primeros números de la revista *La Crítica de la Crítica Crítica* fueron incautados por el dirigente de la Unión de Voceadores, y diputado priista, Gómez Corchado, aduciendo que las cinco portadas contienen “diseños pornográficos” y por ello no fueron distribuidas a los kioscos para su venta al público.

Estoy seguro de que hoy redactaría esta nota de manera distinta, o la corregiría según el caso, y debería uno revalorar el entreguiones tras la actual Reforma Electoral, que pone en discusión la relación de los medios con la política gubernamental. Así como por el hecho de que ahora ponderaría el sentido de independencia que, creo, debe tener un medio, con o sin publicidad oficial, de manera que su solvencia y permanencia deberá sostenerse, en lo posible, gracias a sus propios contenidos y a una correcta administración de sus recursos.

Capítulo 2. La formación universitaria de un editor en ciernes

La determinación final de cruzar Ciencias de la Comunicación como mi primera opción universitaria, se debió, en gran medida, al hecho de que me ofrecía la posibilidad de incursionar en el aprendizaje de los medios de comunicación desde el periodismo y la creación de contenidos. Al revisar su plan de estudios me pareció que podría fortalecerme en áreas sustantivas y que me resultaban especialmente atractivas: historia mundial contemporánea, historia de México, economía política y metodología, como sustento del llamado tronco común y, posteriormente, en las áreas de comunicación y periodismo, para mi eventual desarrollo profesional dentro de los medios. El haber tenido mis primeras participaciones en una revista de historietas y, posteriormente, en una revista independiente de carácter político, así como en los oficios editoriales que ello significaba, me inclinaban, desde luego, hacia las publicaciones periódicas en particular, aunque desde luego aún no tenía del todo decidido dedicarme únicamente al desarrollo editorial.

Mis otras opciones me resultaron menos sólidas para lo que yo estaba buscando, si bien por razones diferentes. Diseño Gráfico, que se ofrecía en la Escuela Nacional de Artes Plásticas (ENAP) me hubiera ofrecido la posibilidad de especializar mis avances en la diagramación, formación gráfica e ilustración, con una amplitud de posibilidades técnicas; pero me hubiera alejado de mi interés—o al menos de la lectura— en la literatura latinoamericana y universal, la Historia de México y los textos teóricos. En tanto, Literatura Latinoamericana, que se ofrecía en la Facultad de Filosofía y Letras, me habría de limitar a uno sólo de mis intereses, aunque quizá su currícula tampoco me satisficieran completamente, pues si bien estaban el estudio superior del español y la literatura contemporánea, también habría que revisar antigua literatura española o colonial que no me despertaban mayor curiosidad. Además de alejarme de la discusión de los problemas sociales. Suposición relativamente errónea cuando uno valora la riqueza y complejidad de cada una de las facultades universitarias.

El otro punto sustantivo en esta decisión fue sin duda el ejercicio de la escritura, la discusión de los problemas en cualesquiera de los objetos de estudio de las diversas materias, lo cual, como egresado del Colegio de Ciencias y Humanidades suponía una consecuencia natural debido a la constante participación, lecturas y discusión en grupo que definían los procesos de enseñanza

aprendizaje en ese sistema de bachillerato. Así, al ingresar a la licenciatura, se me asignó el turno vespertino, pero aún realizaba tareas para Bruguera Mexicana y me convenía asistir por la mañana; aceptaron mi cambio. Sin embargo, la mayor exigencia de la Facultad y del horario inicial, a las siete de la mañana, me cobraron mi primer revés: mi incapacidad para reordenarme, concluyeron en una cantidad de ausencias en Economía Política, la cual habría de cubrir años después, al igual que otras materias que por distintas razones no pude completar. Sin duda el primer semestre tiene como requisitos, para muchos, la adaptación, la búsqueda de reconocimiento e integración y, para el caso de quienes trabajábamos y estudiábamos, la reorganización de horarios y deberes.

Al igual que con Economía Política I, me fue imposible cubrir Formación Social Mexicana I en el horario de 7:00 a.m., presentándola en un primer extraordinario y, sometiendo a prueba, uno de los mayores ejercicios que uno tiene en el CCH y en las primeras lecturas universitarias: la capacidad de comprensión y de síntesis. El examen extraordinario consistió en el reporte de importantes libros, además de amplios: *Los grandes problemas nacionales*, de Andrés Molina Enríquez, y el primer volumen de *La guerra secreta en México*, de Friedrich Katz (ambos publicados por Era). La lectura completa de ambas obras y respectivos reportes, me permitieron cubrir la asignatura.

Un asomo al periodismo deportivo

Al terminar el primer semestre se dieron también por concluidas mis actividades en Bruguera Mexicana. Yo necesitaba continuar trabajando, la economía familiar andaba a salto de mata y cualquier participación ayudaba a mantenernos sin dejar de estudiar. Durante las vacaciones intersemestrales continúe con Alfonso Martínez Zúñiga preparando el número 1 de *La Crítica de la Crítica Crítica*. Al término de las vacaciones Alfonso me recomienda en la Dirección General de Actividades Cinematográficas, donde entonces se realizaba la *Gaceta Deportiva* —ahora podría parecer, y quizás lo era, un exceso de recursos al darle un espacio exclusivo para la autocelebración y reconocimiento de los deportistas universitarios—. Actualmente el espacio deportivo de la Universidad es cubierto en la *Gaceta UNAM* en sus dos o tres últimas páginas de cada edición. Sin duda un difícil enfrentamiento con las primicias periodísticas. Como reportero redactor me sentía más cómodo buscando textos para la sección «Literatura y Deporte», o bien redactando pequeñas notas y corrigiendo los textos de los compañeros, que directamente levantando la nota

periodística y entrevistando a nuestros protagonistas deportivos. Sin una clase básica de periodismo, salvo la lectura y convivencia con los periodistas que participan en *La Crítica de la Crítica...*, era muy difícil completar una nota satisfactoria. Digamos que logré sobrevivir, durante el breve tiempo en que participé en la publicación, gracias a la solidaridad del equipo de trabajo. Años después, luego de haber cursado las distintas asignaturas de géneros periodísticos pude, sin duda, enfrentarme con mejor fortuna a la redacción y edición de editoriales, entrevistas, artículos y demás textos que he tenido la ocasión de preparar para las diversas publicaciones en las que he colaborado.

De regreso al turno vespertino en el tronco común

Durante este primer periodo laboral en la UNAM me veo obligado a inscribirme en el turno vespertino. Mi entusiasmo se vio inyectado de nuevas fuerzas. Tenía trabajo por la mañana y en segundo semestre uno escogía a sus profesores y armaba sus horarios; justamente, frente a esas listas de horarios uno iba iniciando sus primeras amistades con las personas con las que conformaría cada quien los equipos de estudio. Así, al menos tres de los profesores resultaron especiales en ese segundo semestre: Héctor Subirats, Óscar Martiarena y Enrique Ruiz García.

Con el primero uno sentía que se trataba de un desilusionado del marxismo que cuestionaba que esta corriente fuera propuesta como la resolución “única” de los problemas: algunos en el grupo tenían cierta participación política en marchas o grupos diversos, sobre la Revolución Nicaragüense y otros tópicos latinoamericanos; dos compañeras eran, justamente, exiliadas argentinas para quienes la represión en su país era la posibilidad de un verdadero cambio revolucionario y, por tanto, la Revolución Mexicana resultaba un movimiento fallido sin verdaderas modificaciones para el país; muchos otros éramos egresados del CCH con o sin participación política —como era mi caso—. En fin, este recuento procede de la propia definición que el profesor Subirats hacía de nuestra generación, razón por la cual, él proponía entrar a la comprensión de los fenómenos de la realidad política y social desde otras perspectivas: la discusión teórica de la actualidad pero teniendo como base lecturas tales como *La metamorfosis*, de Franz Kafka; *El Aleph*, de Jorge Luis Borges; *Los cantos de Maldoror*, del Conde de Lautrémont; *Historia del ojo* y *Madame Eduarda*, de George Bataille, entre otros.

Con Óscar Martiarena sucedía algo similar: las teorías social, positivista, conductista, marxista, eran discutidas a partir de autores como Charles Fourier, y sus propuesta de falansterios en el siglo XIX —antecedentes de las comunas hippies de los años sesenta—; *El origen de la tragedia*, de Friedrich Nietzsche, o *El malestar en la cultura*, de Sigmund Freud, hasta *Vigilar y castigar*, de Michel Foucault, y *El manifiesto surrealista*, de André Breton; entre otros. Sus digresiones siempre propiciatorias al diálogo con los alumnos y su franca camaradería lo convertían en alguien respetado y querido por la generación.

Fue en estas dos asignaturas donde conocí a los compañeros que terminarían siendo no sólo miembros de un mismo equipo en muchas futuras materias, sino verdaderos amigos por muchos años y, en algunos casos, con quienes tuve la posibilidad de compartir esfuerzos profesionales editoriales. Entre estos entrañables amigos y compañeros se encontraban Silvia Arce, Jeremías Ramírez, Teresa Margolles, Héctor Camarillo, Raúl García, Guillermo Cuevas.

La tercera importantísima clase para mí, en ese segundo semestre, era la de Enrique Ruiz García, a quien había tenido ocasión de conocer por mi amigo Juan Leyva —que ahora trabajaba con el secretario personal del profesor, Julio Figueroa—. Juan me había pues recomendado sobremanera al profesor Ruiz García, cuyas clases siempre me parecieron, una a una, conferencias magistrales. Con un formato un tanto tradicional si se compara con los otros dos profesores señalados, pues dificultaba la participación en clase y la calificación la sustentaba con notas y resúmenes de sus artículos que publicaba bajo el seudónimo de Juan María Alponete en el periódico *Uno Más Uno*. (El nombre de este diario, por cierto, se transcribe equivocadamente la mayoría de las veces, como una sola palabra, no distinguiendo que en la publicación se hace la diferenciación de las palabras al poner en bold, “más” y dejar en regular “uno”: unomásuno. Este transcribir el diseño tipográfico en títulos de publicaciones periódicas, o el de poner los nombres propios de empresas y marcas escritas en lenguas distintas al español en caracteres cursivos — como General Motors, por ejemplo, lo que resultaría igual que poner William Shakespeare en cursivas—, es un error más constante de lo que uno podría creer.)

Entre otras conferencias dictadas por Enrique Ruiz García recuerdo aquellas sobre la China de la Revolución Cultural, la instauración de la IV República Francesa, entre otros muchos temas posteriores a la Segunda Guerra Mundial. Justamente, a una de sus clases llegué con el primer número de *La Crítica de la Crítica Crítica* bajo el brazo. Lo que propició que Raciél Trejo,

estudiante de Ciencias Políticas se me acercara para integrarme a proyectos editoriales que, si bien no llegaron a realizarse, sí me acercaron a compañeros de esa carrera.

Para el semestre 1982-1 tendría entre mis profesores a Carlos Gallegos en Metodología II. Sin duda, uno de los más importantes en mi formación. Primero porque mantenía el diálogo con cada uno de sus alumnos y una exigencia proporcional al compromiso y alcances intelectuales que cada uno de nosotros mostraba. Segundo porque regresábamos a lecturas, reportes y discusiones no sólo un tanto más tradicionales, sino más concretas para expresar el tema a discutir. Si la decepción intelectual que el marxismo podría estar imprimiendo en Subirats y Martiarena, que nos llevarían a lecturas, digamos, más eclécticas, en Carlos Gallegos, quizá unos ocho años mayor que ellos, se trataba de una discusión seria sobre método y epistemología marxista. Entre otros autores Michel Lowy, K. Nair, compilados en *Sobre el método marxista*, editado por Grijalbo, y Henri Lefevre y su *Lógica formal, lógica dialéctica*. Junto al análisis de los textos teníamos que entrar de lleno a los asuntos de la agenda pública, en ese tiempo, entre otros problemas, la huelga de una parte del transporte de la ciudad de México —aquel sector sindicalizado que agrupaba a los llamados “Delfines” y “Ballenas”—; entonces teníamos en verdad que aplicar la dialéctica como el análisis de un problema por todas sus aristas y la valoración de sus interdependencias, consecuencias lógicas y el inevitable relativismo en las conclusiones. Gallegos advertía del peligro que en el análisis nos cegara la ideología y nuestros compromisos o ideales políticos, pues ello podría llevarnos a perder la postura dialéctica necesaria para argumentar a favor de un punto de vista o, mejor aún, de acercarnos al conocimiento de los procesos y eventos sociales. Parte de esos riesgos, insistía, eran inevitables por la juventud y los eventos que como generación nos había tocado: «son hijos de la Revolución Nicaragüense», solía decir; aludiendo a su irrupción en 1978 —cuando mi generación iniciaba el bachillerato— y al hecho de que aún se mantenía en proceso en esos años. Recuerdo entonces que le señalé, dentro de uno de mis reportes de lectura, que esto no podía aplicarse de manera automática, a reserva de perder nuestro propio sentido crítico. En mi caso, mi desconfianza hacia la izquierda o las revoluciones latinoamericanas como algo que de manera “natural” deberíamos aprobar, me venía por un lado de lecturas como *El pozo* (1939) y *Para esta noche* (1942), de Juan Carlos Onetti, llenos del escepticismo de la posguerra y las democracias y militarismos latinoamericanos y, por otro lado, a mi personal valoración de la Revolución Mexicana, mi distancia a lo políticamente correcto y al hecho de no sustentar en

creencias cualquier tipo de conclusión. A partir de entonces, la generosidad de Carlos Gallegos se incrementó, al ofrecerme un estímulo intelectual en muchas de nuestras pláticas y participaciones en clase. Pocos años más tarde habría de buscarlo para mostrarle mis primeros proyectos de tesis y algunos textos literarios.

Del cuarto al sexto semestres

Entrar de lleno a la carrera de Ciencias de la Comunicación con el cuarto semestre, mis anteriores dudas vocacionales reaparecieron. El trabajo en la revista y mi acercamiento con compañeros de Ciencias Políticas y el estudio del Estado mexicano, me llevaban en esa dirección. Asimismo, la irregularidad general de mis estudios me incitaban a tomar una decisión más determinante: abandonar la carrera e irme a Filosofía y Letras. Nada de eso ocurrió. Cursé las materias que mis horarios y compromisos me permitían. Acumulando en unos semestres más asignaturas y en otros cubriéndolas con exámenes. En todo caso, fuera en el semestre que correspondía o posteriormente, resultaron de especial importancia las asignaturas relacionadas con el lenguaje y con las estructuras de los medios: Introducción a la Lingüística, Lenguaje y Sociedad, Sociología de la Comunicación Colectiva, Teoría de los Medios de Comunicación Colectiva, Técnicas de Información por Radio y Televisión y Técnicas de Información por Cine. Todas ellas correspondientes a los semestres entre el cuarto y sexto.

Sin duda también fueron muy importantes las asignaturas que incluían a los géneros periodísticos: Informativos (cuarto semestre), Interpretativos (quinto) y de Opinión (sexto); además de las asesorías que nos permitiera tener la sobrepoblación estudiantil, era importante conocer la propia sistematización que sobre el oficio periodístico nos extendían los profesores como parte de su clase. En ese sentido, contar con las clases del emblemático profesor Fernando Benítez fue un verdadero privilegio. Sus crónicas laborales fundidas con el espíritu profesional en un tono de brillante ironía y generosa sabiduría, resultaron una consolidación en mi intención de continuar cultivándome en el trabajo profesional así como en la posible sistematización que se requeriría para la preparación del contenido.

Ingresé al quinto semestre en octubre de 1982 con un primer revés laboral, *Gaceta Deportiva* cerraba sus puertas en mayo de ese año —ya tan sólo trabajaba como *free lance* en la sección «Literatura y Deporte»—, y por primera vez me encontraba desempleado desde 1978. Un par de

intentos infructuosos por conseguir trabajo me permitieron concentrarme en mis estudios aprobando materias y presentando exámenes extraordinarios.

El siguiente semestre pude resolver, temporalmente, mi situación económica al cubrir un interinato como corrector de estilo en el Instituto Nacional de Bellas Artes entre enero y marzo de 1983. No sólo tendría el enorme estímulo de trabajar en el Palacio de Bellas Artes y compartir el trabajo editorial sobre la programación, en cada una de las disciplinas del Instituto Nacional de Bellas Artes, con mis compañeros de mi generación: Silvia Arce, Virginia Bautista, Raúl García y Leticia Picazo, además de conocer a un viejo corrector, Antonio, lleno de experiencias y disímolas aventuras, entre otras las de ser novillero, quien llegaba puntual a las nueve de la mañana, colorado el rostro y dispuestas en su mesa cinco cajetillas de cigarrillos Benson's —o Marlboro, cuando apuraba la economía—, una o dos para los “gorrones”, antes de poner su experiencia de muchos años a cuidar los textos.

Mi situación laboral era incierta y la economía familiar no era muy estable. Juan Leyva me convocó entonces para trabajar con nuestro maestro Enrique Ruiz García, quien había asumido la dirección de *Sucesos para Todos*, revista mensual propiedad desde décadas atrás del empresario Gustavo Alatraste. Juan me propuso como corrector de galeras. Conocí y trabajé con linotipo —un complejo sistema decimonónico que funcionaba con la fabricación en plomo de las líneas tipográficas a partir de matrices de cada uno de los signos lingüísticos— y que no fue desplazado sino hasta muy entrados los años setenta del siglo XX por las llamadas “fotocomponedoras”, que trabajaban con un sistema óptico digital. Colaboré en *Sucesos* de abril a julio de 1983.

Es importante señalar que en mi trayectoria laboral —entonces todavía incipiente— había encontrado muchos compañeros de las carreras de Literatura Latinoamericana o Española e, incluso, de Letras Clásicas, que nos veían a los comunicólogos como intrusos en el ámbito del cuidado editorial y la corrección de estilo. Sin duda, para muchos de nosotros, la ausencia del estudio del latín y del griego, al menos de sus epistemologías, parecía ponernos en desventaja; el conocimiento filológico del español ofrece invaluable herramientas en el cuidado del idioma en el ámbito editorial. Sin embargo, no son las gramáticas superiores o el conocimiento epistemológico, las únicas maneras de ir profesionalizando la participación editorial de un comunicólogo. Por un lado, teníamos el ejercicio constante de escribir, no sólo en las asignaturas que tenían que ver con los medios impresos, sino también para los medios electrónicos; por otro lado, justamente, las

materias que tenían que ver con el lenguaje nos daban múltiples referentes teóricos para entender los procesos lingüísticos con los que uno se enfrenta cotidianamente al trabajar con obras para su publicación. Digamos que a falta de filología, contábamos con lingüística general y semiótica.

De estas materias, la primera fue Introducción a la Lingüística en cuarto semestre, con María Eugenia Chellet, resultó una verdadera base para mi trabajo y mis intereses intelectuales. Primero la lectura del *Curso de lingüística general*, de Ferdinand de Saussure: la comprensión del signo lingüístico como significado y significante; la diferencia conceptual entre sincronía y diacronía; el de lengua y lenguaje que revelaba a cada idioma, o lengua, como una estructura viva, en constante transformación. A partir de ello, siguieron el análisis de autores tan importantes como Émile Benveniste, Roland Jakobson o Pierre Giraud. Estos últimos serían mi entrada al estructuralismo, lo cual era estimulado por la profesora, quien trataba de introducirnos en la estructura del lenguaje como susceptible de ser aplicado a otros sistemas —no sólo la lengua— sino, particularmente, al cine y las expresiones no verbales.

El armado de las materias optativas

Lo investigado en esta Introducción a la Lingüística sería profundizado con Semiología, en séptimo semestre, bajo el profesorado de Rocío Amador, donde el análisis sobre los lenguajes sería enriquecido con la lectura de Charles S. Peirce, quien había llamado a su cuerpo teórico sobre el lenguaje, semiótica. La diferencia con Saussure podríamos simplificarlo en el hecho de que mientras éste definía al signo lingüístico bajo una serie de conceptos duales, inseparables; Peirce, por su parte, lo hacía en una serie de triadas conceptuales, la primera: el signo, el objeto y el intérprete (o interpretante), la cual nos recordaba los principios teóricos generales de la propia comunicación, en el sentido de que el signo ocupa el lugar de algo —el objeto— dirigido a un tercero, el intérprete; la segunda de las importantes triadas es aquella que refiere la tipología general del propio signo en ícono, índice y símbolo. El apoyo bibliográfico para entender estos amplísimos presupuestos teóricos eran completados con Umberto Eco, especialmente su *Tratado de semiótica general*, Louis Hjelmslev, Tzvetan Todorov y Roland Barthes. Así como aquellos intentos por extender el estudio semiótico al cine con la lectura de ensayos de Pier Paolo Pasolini —que años más tarde tendría el privilegio de editar— o de Christian Metz.

Personalmente, como parte de las asignaturas optativas con los últimos semestres, completé mis intereses en el estudio del lenguaje con las materias de Literatura y Sociedad, tomadas con la profesora y escritora chilena Eliana Albala, en las que regresé a la literatura latinoamericana, anterior al llamado “boom” latinoamericano, con autores como Miguel Ángel Asturias, Gabriela Mistral, Eusebio Rivera o Rosario Castellanos; de nuevo a autores más contemporáneos como Octavio Paz o Gabriel García Márquez; la última materia tomada bajo este membrete, la IV, abocada literatura contemporánea universal: *El sonido y la furia*, de William Faulkner, cuentos de Edgar Allan Poe y de Ernesto Cortázar. Lo cual, en mi caso, me reintroducía a éstos y muchos autores más.

La otra gran vertiente clave en mi desarrollo académico y profesional lo constituyeron sin duda los estudios en cinematografía. Desde Técnicas de Información por Cine, con Javier Arévalo, en sexto semestre; hasta las optativas Cine Documental, con Carlos Vega; Evolución del Lenguaje Audiovisual, también con Javier Arévalo; Sociología del Cine Mexicano y Evolución del Lenguaje Fílmico, con Fernando Macotela, así como el taller de Realización Cinematográfica, con Juan Antonio de la Riva.

De alguna manera, en estas clases y talleres últimos uno aplicaba las herramientas que las materias de géneros periodísticos, metodología y demás asignaturas teóricas y prácticas sobre los medios de comunicación nos iban proporcionando, pues los reportes de lectura, prácticas o talleres eran más exigentes en cuanto a redacción, investigaciones complementarias y creatividad.

Tal fue el caso, primero de Sociología del Cine, que impartía Fernando Macotela para octavo semestre pero que tuve la oportunidad de adelantar en sexto —y con ello también conocer a una generación en Comunicación arriba de la mía—. En esta asignatura la investigación sobre los orígenes artísticos, documentales e industriales de la cinematografía, con particular énfasis de lo que pasaba en Estados Unidos, Francia y México, fueron especialmente valiosos. La revisión de la cinematografía, tanto como un aparato ideológico de Estado, que repliega en sus historias la propaganda política social, digamos, idiosincráticas, especialmente hablando de la industria hollywoodense, pero que también es expresión cultural de los pueblos. Así, se trataba de un constante análisis histórico que revisaba mecanismos de producción, como la creación de los grandes estudios, el *star system* y la formación de prominentes directores. Asimismo, en cuanto a México se analizaba en clase la relación entre cine y Revolución Mexicana, los sistemas de

producción nacional, los problemas de distribución, sindicalismo y censura a través de un periodo histórico que cubría desde los orígenes del cine en el país hasta la entrada de esa segunda o “verdadera” época de oro, representada por el cine “independiente” del echeverrismo, en los setentas.

Terminé ese semestre con gran entusiasmo, no sólo porque había aprobado más materias que en la mayoría de mis periodos anteriores, sino especialmente por ese reencuentro con la cinematografía. Esto se vio reforzado, cuando al entrar a séptimo —junto con mis compañeros de generación— me inscribí en Evolución de Lenguaje Fílmico, de nuevo con Fernando Macotela. Ahora, revisaríamos el desarrollo del lenguaje tanto por el avance tecnológico como por las estructuras narrativas, dramáticas y visuales que el cine iba incluyendo como parte de su permanente transformación. Para cubrir con los créditos deberíamos reseñar varias de las películas que el circuito cultural de la Muestra Internacional de Cine, exhibía en las sedes alternas de la Cineteca Nacional —Cine Regis, Internacional, Pedro Armendáriz—, de la cual, el propio Fernando Macotela sería su director desde diciembre de 1982, designación dada luego del incendio de la sede original de la Cineteca, en marzo de ese año, en el sexenio que concluía.

Esa muestra resultó emblemática en cuanto a la consolidación de mi gusto por el cine, con películas como *Cristo se detuvo en Éboli* (1978), de Francesco Rossi; *El sur* (1983), de Víctor Erice; *En la ciudad blanca* (1983), de Alain Tanner; *Zelig* (1983), de Woody Allen; *Danton* (1982), de Andrzej Wajda; *La balada de Gregorio Cortez* (1982), de Robert M. Young, y las mexicanas *Nocaut* (1984), de José Luis García Agraz; *El diablo y la dama* (1983), de Ariel Zúñiga; *Motel* (1983), de Luis Mandoki. No había desperdicio.

Recibí con beneplácito mi calificación de esta materia junto con la de octavo —Sociología del Cine—. En ambas el profesor Macotela había ponderado el sentido de investigación, redacción y valoraciones personales, lo que fructificó en que posteriormente me invitara a colaborar con él en la Cineteca Nacional.

En octavo semestre destacarían también Cine Documental, y especialmente Realización Cinematográfica, con Juan Antonio de la Riva, donde realicé un cortometraje de tres minutos. La efervescencia por el cine era compartida por varios de mis compañeros. En ese último año Teresa Margolles trabajaba para la Universidad Latinoamericana, así que integramos, junto con Guillermo Cuevas, un cineclub con el acervo de la Filmoteca de la UNAM, fundamental para

todos los cinecluberos, pues además de copias en 16mm de películas de Chaplin, Eisenstein, entre otros, nos facilitaban el proyector. Con ellos participé en al menos cuatro funciones.

A pesar de los logros académicos y del fortalecimiento en mis vocaciones: letras y cine, seguía siendo importante regresar a la vida laboral estable. En julio de 1984 tuve noticias de una plaza de corrector para el Centro de Estudios sobre la Universidad. Finalmente, después de muchos meses inciertos, ingresaba a la UNAM en agosto de ese año.

Mi periodo de licenciatura terminó ese año con enormes preocupaciones, muchas materias enviadas a extraordinario e incertidumbre económica. Sin embargo, mi experiencia editorial me permitía ingresar, por segunda vez, a la UNAM. A la vez, el soporte que me ofrecieron los excelentes profesores de la licenciatura, estimuló mi desarrollo intelectual y me dio la posibilidad de fortalecerme como editor. Otras asignaturas las iría cubriendo en el cada vez más reducido espacio que me dejaba mi compromiso laboral.

Tras la evaluación de estos años como estudiante de licenciatura de Ciencias de la Comunicación, en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, no puedo sino, a manera de conclusión de este capítulo, extender el agradecimiento por los conocimientos ofrecidos y revalorar la enorme relación que nuestra carrera tiene para los estudiosos en cinematografía y, personalmente, las bases que ofrece a los editores. Mucho de esta ponderación se debe al carácter multidisciplinario de la propia carrera, tal como lo señalaría Guillermo Arriaga, en la conferencia ofrecida por el 23 de junio de 2005 dentro del simposio Diálogos en Torno a la Excepción Cultural, dictada en la Sala José Revueltas del Centro Cultural Universitario, y que fuera publicada en el número 29 de *Estudios Cinematográficos*, «El cine ante la globalización: la excepción cultural», el reconocido guionista hacía una apología al eclecticismo humanista y renacentista de la carrera de Ciencias de la Comunicación, ante la pregunta expresa de Armando Casas sobre «¿qué papel jugarían las escuelas de cine, o las escuelas en general de comunicación, en la formación de buenos trabajos de guión, de guionistas profesionales?»:

Tengo 25 años dando clases y siempre he creído que la educación sí es una herramienta real de cambio. Pero no es tanto por lo que dice el maestro sino por el espacio de diálogo que se abre con personas que tienen intereses en común. [...] Ahora: siempre ha habido esta queja de la enseñanza de la comunicación y del cine que dice: «Es que ¡tenemos que llevar más técnica!» Siempre es la

queja: necesitamos que nos den más técnica. No es cierto: lo que necesita un cineasta es contenido, fundamentalmente, y una reflexión estética, porque toda reflexión estética tiene una consecuencia ética. Creo que éste es el mejor consejo que quizás pueda dar yo a alguien que esté en el cine: trabaja para la gente que tenga tu mismo gusto. [...] Sí creo en la educación, sí creo en que se puede estudiar cine en las aulas. Yo en lo personal estudié Comunicación porque me parece la última carrera renacentista: en este mundo de especialización una carrera que lleva filosofía, psicología, matemáticas, cocina y folclor se me hace mucho más interesante que cualquier especialización.¹

Sin duda, el comentario del guionista y profesor sintetiza en mucho lo que creo que ofrece la licenciatura de Ciencias de la Comunicación para un editor. Creo también, que la libertad que ofrecía la carrera en nuestra Facultad de Ciencias Políticas, en el sentido de que cada estudiante podía armar sus dos últimos semestres, nos permite construir una apuesta de vida, intelectual y profesional, con herramientas para un accionar responsable, creativo y de alta participación en campos diversos que los medios y estructuras de comunicación e información ofrecen para los egresados en Ciencias de la Comunicación.

Al terminar el periodo de mi generación, 1981-1984, se ampliaron mis compromisos laborales, lo cual complicó la conclusión de mis obligaciones académicas; sin embargo, al mismo tiempo, mis compromisos laborales, que inicié justamente en 1984, no hubieran sido posibles de no contar con el soporte de la formación académica que obtuve como estudiante —y que lo seguiría haciendo—, pues consolidaron mis perspectivas y capacidades profesionales, tanto en los estudios cinematográficos, como en la revisión de textos para su publicación y el cuidado editorial.

¹ «Guillermo Arriaga: “Luchar por la excepción cultural con las reglas que tenemos”», entrevista de Armando Casas, en *Estudios Cinematográficos*, núm. 29: «El cine ante la globalización: la excepción cultural», febrero-abril 2006, pp. 40-41.

Capítulo 3. El CESU de la UNAM y la Cineteca Nacional

Trabajar para la Universidad Nacional

Si bien ya había laborado para la UNAM durante el periodo de *Gaceta Deportiva*, mi entrada definitiva tuvo lugar en agosto de 1984. Una plaza administrativa se encontraba vacante en el Centro de Estudios Sobre la Universidad (CESU): corrector. A pesar de las exigencias formativas y el trato directo con el desarrollo de las investigaciones y análisis universitarios para su publicación, la plaza pertenecía al catálogo del Sindicato de Trabajadores de la UNAM. El CESU tenía pocos años de haberse formado, pero para entonces el trabajo de procesos técnicos sobre los fondos de archivo de la propia Universidad, ofrecía muchos frutos, además de la constante entrega de investigaciones sobre la historia de la institución, y los problemas de la educación media superior y superior. Por entonces la producción editorial del Centro se sustentaba en la edición de catálogos de los fondos hemerográficos y documentales.

El equipo editorial lo componían una secretaria, dos correctores: Luis Carlos González y Miguel Bustos García, una tipógrafa que trabajaba en una fotocomponedora, una diseñadora por honorarios y, desde luego, el jefe del Departamento, Ignacio Marván, quien despachaba desde un restirador, diagramando y diseñando los catálogos en procesos.

Estos catálogos eran el punto medular de lo que entonces ahí se editaba, y sus características denotaban algunos de los problemas constantes en las ediciones institucionales: formato incompatible con los tamaños del papel, utilización de papel couché de alto gramaje a pesar de que se trataba de fichas catalográficas, tirajes desmedidos para el tipo de investigación, todo lo cual incidía en costos excesivos sin visos de recuperación financiera ni trazas de una distribución más allá de los muros del propio Centro.

En todo caso, yo me sentía nervioso, creía que era mejor un trabajo en Filmoteca, donde Raciél Trejo era delegado sindical, y poder dedicarme yo mismo a la catalogación, revisión de materiales, realización de filmografías, que exponer mis todavía diletantes conocimientos sobre la corrección editorial. Finalmente, tras breve entrevista, Marván convocó a Miguel Bustos y le pidió me hiciera un examen. Ocho cuartillas leídas en dos largas horas. Al final se las di a Miguel, quien dijo posteriormente a Marván: «Marca muy raro, pero creo que sabe leer». Estaba de nuevo en la Universidad.

Miguel Bustos pronto se convirtió en mi profesor del oficio de corrector, pues, a diferencia de mis anteriores experiencias, el trabajo permanente en la corrección ortotipográfica y de planas de los catálogos, a la que se sumaba la llamada corrección de estilo, aplicada a los trabajos originales de investigación, me obligaban a una mayor concentración y una aplicación precisa de los conocimientos hasta entonces adquiridos. Además de confrontar cotidianamente mis dudas sobre el lenguaje y cómo resolverlas, Miguel Bustos fue un asesor sobre literatura, filosofía e Historia de México. Me acercó a poetas mexicanos, como Gorostiza, Pellicer, Novo, López Velarde, Villaurrutia, Nandino; así como a la lectura de Dostoievski, Tolstoy, Stendhal, entre muchos otros autores.

Otra de sus generosas contribuciones fue ponerme al día en el desarrollo de lo que había sido la Imprenta Universitaria en los últimos años, bajo la dirección del poeta Jesús Arellano, el primero en escribir un manual de corrección y entrega de originales para la UNAM. Miguel Bustos se mantendría cercano a mí en futuros proyectos editoriales.

En el CESU aproveché algunos derechos sindicales y tomé el permiso correspondiente a la realización del servicio social por un año. Entonces fortalecí mi relación con mi otro lugar de trabajo en el que crecí como editor: Cineteca Nacional.

Cineteca Nacional y la primera experiencia de editar cine

Fernando Macotela tomó la Dirección de Cinematografía en la Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía, dependiente de la Secretaría de Gobernación, en 1982 (léase Cineteca Nacional), como parte del gabinete ampliado del gobierno de Miguel de la Madrid (1982-1988). Para entonces ya había dirigido el Festival Internacional Cervantino, ocupado cargos en Relaciones Exteriores, dirigido la productora de cine estatal Conacine Dos.

La Cineteca Nacional se encontraba levantándose de sus despojos luego de su incendio el 26 de marzo de 1982, achacado en gran parte a la negligencia y despotismo con que administraba el cine Margarita López Portillo, hermana del entonces presidente. No se tiene aún el recuento preciso de los daños ocasionados por la tragedia, cuánto material fílmico resultó irrecuperable, cuánta investigación se perdió.

Cuando nuestra generación terminó octavo, yo acababa de ser aceptado en el CESU. Fue entonces que en septiembre de 1984, Fernando Macotela me invitó a integrarme a Cineteca

Nacional como investigador, lo cual no dejó de ser sorprendente. No fue sin embargo en esa área en donde me integré inicialmente. La Dirección de Cinematografía estaba dividida en dos subdirecciones, la de Cineteca Nacional, que comprendía el Acervo, la Biblioteca, los Departamentos de Investigación y de Programación y Publicaciones y, desde luego, las propias salas para la exhibición, primero los cines comerciales que dieron cobijo a la programación de Cineteca, y después las cuatro salas de la Plaza de los Compositores, nueva sede de la Cineteca; y la Subdirección de Supervisión, dedicada a clasificar las películas de acuerdo con la edad del público potencial —en la cual años atrás se aplicaba la censura cinematográfica, y de cuyo estigma no ha podido desligarse, lo cual puede llevar a suponer, con razón, que mi primer trabajo en esta institución fue de censor— y de otorgar los permisos correspondientes para la exhibición. Todas las películas exhibidas en México pasaban por esa supervisión.

Fue en esa Subdirección, a cargo de Raúl Ortiz Urquidi, donde había una plaza vacante que me fue asignada. La tarea de supervisión la llevaba a cabo un Departamento a cargo de Susana López Aranda, quien era la jefa inmediata de todos y cada uno de los supervisores, divididos en tres turnos y conformados en equipos de cinco a siete personas, para desahogar la revisión de todas las películas para las cuales los distribuidores solicitaban permiso de exhibición.

La sede de la Dirección y de la Subdirección de Supervisión estaba en una casona de la colonia Roma, en la esquina de Guanajuato y Orizaba, que contaba en su sótano con un área de moviolas para la revisión técnica de las películas, mesas con máquinas de escribir (donde se elaboraban los reportes de clasificación), en lo que vendría a ser el salón de recepción y, además de oficinas levantadas en los diversos salones y cuartos, una sala de proyección, en donde inicié mi tarea como supervisor en el turno vespertino, lo que me permitía avanzar en mis estudios y concurrir a mi trabajo en la Universidad por las mañanas.

El informe de clasificación consistía en transcribir los créditos principales de pantalla: título original, título en español, compañías y países productores; se hacía también una sinopsis de la película, y se describían las escenas —acompañadas de número de rollo y minuto de exhibición— que daban argumento a la recomendación, por parte de cada uno de los supervisores, de la clasificación. Aparte de describir las escenas específicas que sustentaran nuestra recomendación, se especificaba el rollo y el minuto de su aparición y, finalmente, la duración total del film. Las clasificaciones que se podían imponer a una película eran: AA: para público infantil; A: para todo

público; B: para adolescentes y adultos; C: para adultos; y D: para funciones de medianoche. Y el tipo de escenas para definir la clasificación eran: sexuales, violentas, la complejidad temática, y aquellas con referencias discriminatorias hacia nuestro país o sus símbolos.

Desde sus clases de Sociología del Cine Mexicano, Fernando Macotela nos hablaba de la historia de la censura en México y de su compromiso por no ejercerla durante su administración, señalando que lo único que debería hacerse era clasificar las películas de acuerdo con las edades o madurez de su público potencial.

Al ingresar a Supervisión fui en verdad muy afortunado, pues me tocó revisar las películas que serían parte de la Muestra Internacional de ese año. Al iniciar 1985 recordé que la invitación inicial de Fernando Macotela había sido integrarme al cuerpo de investigadores de Cineteca Nacional, por lo que solicité mi cambio de área, aun cuando ya había aprendido a desarrollar mi trabajo de supervisión con eficiencia. El Departamento de Investigación ya estaba instalado en la Plaza de los Compositores. Se me ofreció iniciar en la Iconoteca, el acervo de fotografías, muchas de ellas *stills*, de carteles y de fotomontajes de las películas. Se trataba de recuperar el patrimonio gráfico perdido en el incendio, para lo cual se convocó a productores, distribuidores y amigos de la institución, a hacer grandes donaciones. Mi trabajo consistía en identificar y clasificar estos materiales.

En cierto sentido entrar a la Iconoteca favoreció mis intereses, pues me permitió regresar al Centro de Estudios Sobre la Universidad, tras el término de mi periodo de un año para realizar el servicio social. Esto dio como resultado una época de mucho trabajo: de 8:30 a 15:00 horas en el CESU, y de 17:00 a 21:00 horas en Cineteca. Antes de regresar a la Universidad cubrí en la Iconoteca el turno matutino, durante el cual sostuve una buena amistad con Jaime Roberto Jiménez Cara, adjunto de Emilio García Riera y quien había ingresado en la institución para ayudar en la edición de *Filmografía de cine mexicano, 1906-1940*, coordinada por el propio García Riera. El Área de Publicaciones era muy pequeña y se encontraba saturada con el *Programa Mensual de la Cineteca*, así que Jiménez Cara me propuso para la corrección de pruebas finas de la *Filmografía*, lo cual hicimos conjuntamente y, con ello, participé en por vez primera en una publicación sobre cinematografía.

El encargado de Publicaciones me propuso hacer la corrección de estilo del segundo libro de la serie Monografías, autoría de Gabriel Ramírez: *Lupe Vélez: La mexicana que escupía fuego*. Así,

tenía una jornada laboral de diez horas y media diarias con tres responsabilidades: corregir en el CESU, revisar pendientes de catalogación en la Iconoteca y corregir el libro de Gabriel Ramírez. El primer título de la serie fue *Fernando de Fuentes (1894-1958)*, firmado por Emilio García Riera y publicado en noviembre de 1984. Mientras entregaba mis avances de la corrección del libro sobre la actriz mexicana, Plácido Pérez Cué, el encargado del área de Publicaciones, me extendió la invitación de integrarme a su equipo, lo cual hice en febrero de 1986.

El Departamento de Programación y Publicaciones era comandado por Mario Aguiñaga, quien se apoyaba, en el área de programación, en Leonardo García Tsao, asistido, a su vez, por Rafael Aviña; y en publicaciones, en Pérez Cué. Además de integrarme al proceso de corrección y producción del *Programa Mensual*, me encargaría de la corrección de los libros en puerta: terminar la revisión de *Lupe Vélez...*, que había iniciado en Iconoteca y fue editado en marzo de 1986; después vendrían *Crónica del cine mudo mexicano* y *Cine chicano*, mi primera colaboración en un simposio convertido en libro. En 1987 se me encomendó editar el libro de Eduardo de la Vega Alfaro, durante algún tiempo colaborador de Investigación de la Cineteca, el tercer número de la colección Monografías: *Alberto Gout (1907-1966)*.

El libro de Eduardo de la Vega me obligó a una revisión seria de la *Historia documental del cine mexicano*, esa propuesta enciclopédica de Emilio García Riera en la que encontraba un problema de acumulación hemerográfica que no siempre era filtrada por el análisis y la confrontación con otras fuentes. Sin dejar de valorar sus alcances y aportaciones para futuras investigaciones, me parece que esta propuesta iniciada por García Riera marcó la investigación que entonces realizaba Cineteca Nacional y que después él mismo desarrollaría en el Centro de Investigación y Enseñanza Cinematográfica (CIEC) de la Universidad de Guadalajara. La segunda edición de la *Historia documental*, subsana parcialmente este aspecto al reducir muchas de las referencias de la primera edición.

En ese sentido, para mí resultó más interesante el libro de Gabriel Ramírez sobre la actriz mexicana en Hollywood, pues en él el historiador absorbe la información de todas sus fuentes para después verterlas en una crónica mucho más fluida y atractiva. Tanto éste, como el libro de De la Vega, requirieron de un gran cuidado, en especial en la verificación de nombres y el levantamiento de sus índices alfabéticos.

La tarea en Cineteca era cotidiana y en crecimiento. Además del *Programa Mensual*, y de los libros arriba mencionados, colaboré en la *Memoria de la Cineteca Nacional, 1985, 1986, 1987 y 1988*. Este incremento en el trabajo me llevó a tomar la decisión de renunciar en marzo de 1987 a mi trabajo en el CESU.

Fernando Macotela había invitado a integrarnos a la nueva Cineteca Nacional a quienes habíamos destacado en sus clases; además de mi caso, fueron invitados Lucio López Laux —supervisor—, Javier Cortés —secretario particular de la Dirección—, Gerardo Salcedo —investigador y posterior programador—. La última invitación por este procedimiento se dio a mediados de 1986, aunque el alumno convocado no aceptó el trabajo, recomendó ampliamente a su compañera, Gabriela Esteva, quien fue asignada a Publicaciones a pesar de la oposición del encargado del área, lo que me permitió prepararla como asistente editorial. Asimismo, propuse que la formación del programa se realizara en la propia oficina, con lo que el cuidado editorial podría mejorar, y así se hizo. Colocamos un restirador y convoqué a un formador que había conocido en el CESU. Al finalizar 1988, con el ingreso de un nuevo Gobierno Federal, el de Carlos Salinas de Gortari (1988-1994) terminaba la administración de Fernando Macotela.

En noviembre de ese 1988 Plácido Pérez Cué anunció su decisión de no continuar en Cineteca, razón por la cual preparé un proyecto editorial para la consideración de la próxima administración. Finalmente me sentía preparado para pasar a la toma de decisiones. Los primeros días de diciembre se iniciaron los nombramientos respectivos: Mercedes Certucha sustituía en la Dirección a Fernando Macotela, y Héctor Palacios a Luz Fernández de Alba en la Subdirección de Cineteca. Entre los colaboradores de Mercedes Certucha llegaban dos compañeros de Ciencias Políticas. A través de ellos hice llegar mi proyecto a la Dirección. Luego de algunas diferencias, fui finalmente asignado como jefe del Área, gracias a los auspicios de Mario Aguiñaga y Gabriela Esteva. Héctor Palacios me lo notificó tras revisar mi proyecto.

Los bríos iniciales de 1989 pronto se vieron modificados, Gabriela Esteva encontró un mejor trabajo en la Universidad Nacional, y Mario Aguiñaga era sustituido por Mateo Pliego. A dos meses en el cargo, las diferencias empezaron a ser insostenibles. En marzo me asignaron a un asistente, Edén Ferrer, quien tuvo la decencia de avisarme que iba tras mi puesto y la generosidad de presentarme al poeta Alí Chumacero. Mateo Pliego había regresado de Alemania con un libro bajo el brazo: *Sacrificio*, de Andrey Tarkovski, capítulo publicado por separado, con muchas

fotografías, del amplio libro del realizador ruso: *Esculpir el tiempo*. Era una propuesta que se integraba plenamente al proyecto presentado por mí, donde señalaba la pertinencia de publicar traducciones de investigaciones y ensayos de realizadores internacionales. Además, en la Muestra de 1988 se había exhibido esa película, la última de Tarkovski. Insistí en la búsqueda de los derechos de autor y en publicar el libro completo. Prevalció la idea de Mateo Pliego, de traducir únicamente *Sacrificio*, en un pequeño libro, sin derechos de autor ni registro legal de ningún tipo, con el cual se inició una nueva época de la colección Cuadernos de la Cineteca. Esta decisión, aunada al hecho de que la designación del proveedor de la impresión era por lo menos sospechosa, me llevó a tomar la decisión de renunciar a la Cineteca en junio de 1989.

La solidaridad entre los miembros del viejo equipo de la Cineteca fue inmediata: Leonardo García Tsao me propuso como corrector en una revista de programación televisiva por satélite, pero lo alejado de la empresa y el bajo sueldo no me permitieron integrarme. Mario Aguiñaga me propuso acompañarlo a la Dirección General de RTC, pero no era un trabajo editorial, por lo que no acepté. Finalmente, en julio, el propio Aguiñaga me propuso ir al Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la UNAM, donde estaban buscando un editor.

Un trabajo emergente para el INEHRM y una campaña política

Durante mi periodo en Cineteca Nacional, tuvo otras dos colaboraciones: la primera se dio para el Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana (INEHRM, ahora de las Revoluciones de México), desde donde se llevarían a cabo los festejos del 175 Aniversario de la Independencia Nacional y 75 Aniversario de la Revolución Mexicana, a cargo del doctor Javier Garcíadiego, quien había sido secretario académico del CESU y contemplaba un ambicioso programa editorial. Esto ocurrió cuando en agosto de 1985, fecha en la que fuimos convocados, a través de Miguel Bustos, para desarrollar el libro de efemérides de la Independencia, Roberto del Callejo, Silvia Peláez, mis compañeros de Facultad Silvia Arce y Raúl García, y yo. Al poco, el 19 de septiembre, ocurrió el terremoto en la ciudad de México y, de un día para otro, nos convertimos en el equipo editorial de la emergencia, pues además de las tareas ya asignadas ahora teníamos que editar los discursos del presidente de la República sobre protección civil y los partes del terremoto, en tan sólo 40 horas. A ese ritmo era difícil sobrevivir. Trabajé para el INEHRM hasta diciembre.

La otra colaboración se dio durante las campañas para las elecciones de 1988, celebradas entre marzo y junio. Mi compañero de Ciencias Políticas, Raciél Trejo, me invitó a colaborar en la campaña de Roberto González Alcalá para la I Asamblea de Representantes del Distrito Federal. Hicimos todo el trabajo requerido de promoción, discursos, mantas, aunque sabíamos que iba por un distrito priista de la Delegación Venustiano Carranza —él era de la Miguel Hidalgo, ya desde entonces panista—, y como compañero de una candidata a diputada con mucho arraigo en la zona. Su padre, el empresario Roberto González Barrera —entre cuyas empresas se encontraban Gruma, Maseca, a las que posteriormente se sumaría Banorte—, se había asegurado así de que su hijo tuviera más posibilidades de ingresar a la política.

Capítulo 4. Mi ingreso al CUEC y la profesionalización del trabajo editorial

Alfredo Joskowicz había iniciado su primer periodo como director del CUEC en febrero de 1989. Para cuando yo llegué fui entrevistado por Mitr Valdez, secretario académico, quien tras conocer mi currículum y mi disposición universitaria, me comentó el interés en fortalecer el Departamento de Publicaciones con dos consignas fundamentales: crear una publicación periódica —boletín o revista— y editar libros sobre estética cinematográfica, especialmente si eran autoría de los propios cineastas, como, por ejemplo, el libro de Tarkovski. Había yo llegado al lugar adecuado.

Contexto general de la nueva administración del Centro

A mi ingreso al Centro Universitario de Estudios Cinematográficos en junio de 1989, dos cartas fueron puestas en la mesa. Por un lado, la coincidencia de confianzas y trayectorias: yo venía de desarrollar un proyecto editorial en Cineteca Nacional, que no pudo concretarse con la nueva administración, pero ello me otorgó la recomendación de Mario Aguiñaga —a su vez egresado del Centro— para entrar al CUEC; la otra carta fue la propia coincidencia de intereses generales, no claramente entonces expresados, consistentes en un proyecto de especialización y profesionalización, tanto de la enseñanza-aprendizaje de la escuela en su conjunto, como del Departamento de Publicaciones en particular.

En febrero de 1989 Alfredo Joskowicz asumió la dirección de la escuela, siendo apenas el cuarto director del Centro y luego de cumplirse 25 años de existencia de la misma. Tal como él lo ha sintetizado, el proceso de enseñanza-aprendizaje estuvo marcado, en un principio, por el ámbito del análisis y la crítica, de la historia y la divulgación cinematográficas, hasta su reconocimiento como Centro de Extensión en 1970. Ese año se pasó a una segunda etapa, donde la comunidad estudiantil presionó para que se diera un mayor apoyo a la enseñanza práctica y técnica del cine —a lo que colaboró las películas hasta entonces realizadas, entre las que destaca *El grito*, de Leobardo López Aretche— y se instrumentaron los talleres de realización. Lo que tendría

importantes cambios en el plan de estudios al darle mayor peso a la enseñanza de la realización cinematográfica en cada una de sus diversas áreas.²

Con su designación en 1989, Alfredo Joskowicz tuvo la oportunidad de aplicar la sistematización académica, sobre lo cual había trabajado, primero como secretario académico de Manuel González Casanova y luego como director del Centro de Capacitación Cinematográfica de 1977 a 1982. Para ello dio un peso fundamental a los cuerpos colegiados, de manera que las decisiones no sólo fueran compartidas, sino que atendieran al espíritu jurídico de la Universidad. Su equipo de trabajo fue conformado por los profesores Mitl Valdez Salazar, secretario académico, y Manuel López Monroy, secretario técnico, pronto sustituido por José Rovirosa.

La nueva propuesta editorial del CUEC

En correspondencia al impulso editorial de la Universidad, las dependencias cinematográficas mostraron este mismo interés desde su fundación. Así, desde los sesentas se creó una amplia colección Cuadernos de Cine, especialmente con textos de divulgación e historia cinematográficas; posteriormente, tras dejar Manuel González Casanova la dirección del Centro, y al tomar mayor peso la enseñanza práctica de la cinematografía, se requirió contar con textos de apoyo a la docencia. Para esto se creó la colección Materiales de Uso Interno, conformada por reproducciones en mimeógrafo de libros ya editados en español —generalmente traducidos del inglés—, sin ningún convenio sobre sus derechos de autor. Este problema no se tuvo en las colecciones anteriores, pues estaban integradas por textos originales solicitados por la Universidad a autores nacionales, muchos de ellos profesores del propio Centro.

Los Materiales de Uso Interno eran justificados en esta omisión jurídica, porque se trataba sólo de una distribución interna y se pretextaba falta de recursos económicos; sin embargo, los tirajes eran de mil ejemplares y pronto se convirtieron, ante la escasez de literatura especializada en librerías, en una referencia para todos los estudiantes de cine y comunicación. Se trataba, pues, de ediciones “piratas”, conocidas como “corsarios”, lo cual no deja de ser una pena histórica para la Universidad Nacional (se llegó incluso a realizar en mimeógrafo la *Poética* de Aristóteles, a partir

² Véase su texto «Algunas reflexiones sobre el área de realización», en *La docencia y el fenómeno filmico: Memoria de los XXV años del CUEC, 1963-1988*, pp. 41-47.

de la versión editada por Aguilar, cuando la UNAM había realizado la suya propia). Cuando les parecía que algún título merecía una mejor factura, se recurría a la Filmoteca o a la Dirección de Difusión Cultural para que se encargaran de la edición, como fue el caso, por ejemplo, del libro conmemorativo *La docencia del fenómeno filmico* y de *Las carteleras cinematográficas*.

Entonces el Departamento de Publicaciones imprimía en mimeógrafo, labor que realizaba personal administrativo de base con plazas de multicopistas; así, se contaba con dos multicopistas, un técnico-dibujante y una secretaria, amén del puesto de jefe de área, cuyo encargado había renunciado meses antes de que yo llegara. Esto es, la creación de colecciones realizadas en mimeógrafo había obligado a armar el departamento con plazas de “multicopistas”, lo que además convertía al área en el centro de copiado de toda la escuela; el dibujante, en tanto, trabajaba en la realización a tinta de los esquemas y dibujos reproducidos en los libros y era la persona que antes de mi convocatoria había intentado proponerse para la jefatura del departamento.

«Editar libros como, por ejemplo, el de Tarkovski, y una revista y/o boletín»; declaración de Mitl Valdez, en la que si bien no había mucha precisión, sí había la idea de estructurar un proyecto de publicaciones, lo que nos orillaba a reevaluar al personal con el que contábamos y definir con mayor especificidad las tareas dentro del marco jurídico administrativo que ofrecía en materia editorial la propia Universidad.

Los primeros meses en el Centro consistieron en evaluar cuanto papel oficial me encontraba; investigar los procedimientos laborales para darle algún sesgo al personal con que contábamos; iniciar la lectura de pruebas del original que esperaba edición: *Miradas a la realidad: entrevistas a ocho documentalistas mexicanos*, de José Roviroso; investigar quién tenía los derechos de edición del libro de Andrey Tarkovski, que posteriormente traducimos como *Esculpir el tiempo*, así como indagar sobre los procedimientos en la Universidad respecto a derechos de autor; asimismo, buscar todos los requerimientos para obtener los registros necesarios, legales y hacendarios, para poder publicar una publicación periódica. Todas estas tareas obligaban a trabajar en proyectos de largo alcance que integré en lo que denominé *Documentos fundamentales del Departamento de Publicaciones del CUEC*, que incluían «Organización Editorial del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos» y «El Reglamento del Comité Editorial». Pero vayamos por partes.

La estructuración del Departamento de Publicaciones

De los cuatro colaboradores con que se contaba en el Departamento, un técnico-dibujante, renunció inmediatamente después de mi ingreso; un multicopista buscó integrarse al almacén técnico con una mejor plaza y abandonó el Departamento, y Javier, otro multicopista, me acompañó algunos meses orientándome sobre algunos procedimientos sindicales, aunque finalmente también renunció. De manera que sólo permaneció en el área María Cristina Salinas, quien ha continuado como secretaria hasta la fecha, siendo invaluable su colaboración. Así, antes de estructurar el Departamento tuvimos que pasar por el desmantelamiento del mismo, lo que incluyó su reestructuración física.

Con la salida de los multicopistas, abagué porque el servicio de fotocopiado se trasladara a la Unidad Administrativa. Se quitaron en nuestra oficina las paredes falsas y los muros innecesarios, se adecuó un baño y se organizó una bodega, en un área inutilizada de un viejo garaje, que funcionó también como área de formación, la cual se realizaba todavía sobre un restirador. Mientras se realizaban estas modificaciones, Cristina y yo trabajamos en uno de los salones al interior de la escuela, donde continué la corrección del libro de Rovirosa. Al reincorporarnos al renovado espacio intenté, con base en la estructura del Departamento Editorial del Centro de Estudios Sobre la Universidad, que la plaza que aún quedaba “a favor” del Departamento, fuera convertida en una plaza de técnico académico con labores de corrector-traductor: ilusa pretensión por mi poca experiencia en las lides del personal administrativo de la Universidad, pues no sólo resultaba impropio transformar una plaza administrativa en académica, sino que, concomitantemente, mis esfuerzos me ocasionaron un primer distanciamiento con la delegación sindical. La plaza quedó en el limbo durante muchos meses.

Los primeros libros

Entre las primeras tareas, catalogué el fondo editorial que recibía, en el que conjunté como Serie Mayor a los libros publicados en offset y sobre los que se tuvieran los derechos de edición. Dentro de esta serie incluí los primeros libros bajo mi cuidado, los cuales fueron editados durante el proceso de armar la nueva estructura editorial del Centro y conformar su Comité Editorial. Se trató de *Miradas a la realidad: entrevistas a ocho documentalistas mexicanos*, vol. I, de José Rovirosa; *¿Es el guión cinematográfico una disciplina literaria?*, de Juan Tovar et al., y *Principios de*

cine documental, de Robert Edmonds, John Grierson y Richard Meran Barsam; los tres títulos en 1990. Los dos primeros con su correspondiente número de ISBN tramitado ante Asuntos Jurídicos de la propia Universidad, en tanto que el tercero, si bien fue reeditado profesionalmente no pudo registrarse por tratarse de una segunda edición sin derechos de traducción.

Alfredo Joskowicz propuso publicar el libro de Néstor Almendros, *Reflexiones de un cinefotógrafo*, editado por Seix Barral, cuya edición se encontraba agotada en México y al parecer era inconseguible. En principio me opuse a su publicación, por no contar con los derechos de autor. Pero el maestro Joskowicz insistía; entonces decidí arriesgarme y hacer un “corsario mayor”, y en vez de transcribir *ilegalmente* un libro, lo mandé directo al fotolito. El proyecto tenía como sustento la búsqueda de los derechos de edición, poner fin al mimeógrafo y a la edición facsimilar, así que con la publicación de *Reflexiones de un cinefotógrafo*, el cual tuvo el último número, el 22, de los Materiales Didácticos de Uso Interno, se logró finalmente este propósito. En lo subsecuente todos nuestros libros tendrían sustento jurídico.

Esculpir el tiempo de Andrey Tarkovski

El proceso de construir una nueva estructura editorial que atendiera derechos de autor y la profesionalización, en todos los sentidos, de las áreas y disciplinas editoriales, se inició con la edición de *Esculpir el tiempo* de Andrey Tarkovski. En principio porque fue la primera vez que en el CUEC se tomó la iniciativa de buscar y adquirir los derechos de autor de un libro —sólo había un caso anterior, de un autor extranjero que cedió sus derechos de autor, pero en este caso, el de Roger Crittenden, se trataba de un profesor invitado que ofreció al CUEC los derechos de traducción de su libro—; segundo, porque se pudo incorporar como traductor de la obra a Miguel Bustos García, aunque fuera por honorarios y no bajo la creación de una plaza de técnico académico; tercero, porque con este libro se iniciaron en nuestro Departamento las labores de captura y formación editorial por computadora.

Andrey Tarkovski (1932-1986), uno de los cineastas rusos más importantes, logró desarrollar un estilo profundo, crítico y personal desde su primer largometraje, *La infancia de Iván* (1962), y a pesar de los obstáculos impuestos por las autoridades soviéticas desde su segundo largometraje, *Andrey Rubliov* (1966), pudo filmar *Solaris* (1972), *El espejo* (1974) y *Stalker* (1979). Estas diferencias con las autoridades cinematográficas de su país, obligaron a Tarkovski a exiliarse y

realizar *Nostalgia* (1983) en Italia, y *Sacrificio* (1986) en Suecia. Miguel Bustos sintetiza los alcances de la obra en la solapa de la segunda edición:

Las reflexiones vertidas en su libro, que lo acompañó los quince años últimos de su vida, fusionan sus preocupaciones sobre el arte en general —estéticas, morales, históricas—, con las del cine en particular —su naturaleza intrínseca, la relación con el público y la responsabilidad del realizador—, a través de un camino revelador de su propia experiencia estética e historia personal, que convierten a *Esculpir el tiempo* no sólo en un libro de teoría cinematográfica, sino también en una biografía autocrítica de uno de los cineastas rusos de mayor influencia y originalidad en el siglo XX, con tan sólo siete largometrajes.

Estábamos pues ante una gran obra. A pesar de tener claro el exilio de Tarkovski, lo primero que hice fue escribir a Moscú a través de diversos apoyos de la Universidad, con respuesta omisa. Habían pasado ya cuatro años de la caída del muro de Berlín, y sea cual fuera la razón, cuando uno se refería a Tarkovski parecería que se tratara de un realizador extranjero, o de alguna república distinta de la Rusa. En todo caso, el error era mío. En Europa, con un cáncer ya declarado, Tarkovski buscó las mejores condiciones para su libro al mejor postor, que resultó ser la editorial berlinesa Verlag Ullstein, a favor de su esposa Larisa Tarkóvskaia, dato que encontré en el Instituto Goethe. Cuando me puse en contacto con la editorial alemana, tuve por respuesta que había yo llegado tarde: los derechos ya habían sido vendidos a Ediciones Rialp de Madrid —lo cual no hubiera ocurrido si Cineteca hubiera apoyado la edición del libro—. Esto pudo virar el proyecto de una edición mexicana del libro, a un convenio de distribución con la editorial española, pero Ediciones Rialp nunca tuvo interés en distribuirse en nuestro país y aún ahora sus libros siguen siendo de difícil adquisición, así que les escribí solicitando una cesión de derechos para una edición de venta exclusiva en México, pensando en partir de su traducción del alemán, la cual se adaptaría respecto a términos técnicos y títulos utilizados en México. Acordamos en positivo y enviaron un par de ejemplares de trabajo.

La evaluación a la que sometí la edición, realizada por el propio Bustos García frente a las versiones alemana e inglesa —que ya habíamos adquirido para la Biblioteca del Centro— nos llevó a concluir que lo deseable era volver a traducir el libro y tener nuestra propia versión para México.

Nuestra primera idea era buscar al profesor universitario Armando Partida para que tradujera del ruso la obra. Pero ni los españoles ni los alemanes nos pudieron proporcionar copia del mecanoscrito original de Tarkovski. Optamos entonces porque fuera Miguel Bustos quien realizara la nueva traducción a partir de todas las versiones en otros idiomas a las que tuviéramos acceso.

Para Miguel Bustos no sólo se trataba de entregar una versión más depurada en español de México —ni mucho menos de autogestionarse un empleo tras su salida del CESU—, sino de ofrecer una edición comparada y comentada; su enorme conocimiento sobre literatura rusa, su conocimiento cinematográfico y el hecho afortunado de la aparición en inglés de los diarios de Tarkovski, *Time within Time: The Diaries*, le permitirían contextualizar las reflexiones vertidas por Tarkovski en *Esculpir el tiempo* respecto a su vida personal, enriqueciendo así la obra en su conjunto.

Otra de las aportaciones de nuestra traducción se sustentan en el conocimiento general que sobre la lengua rusa, pero especialmente del propio español, tiene Miguel Bustos. Las obras escritas en ruso suelen tener el defecto, al publicarse en español, de no ser traducidas directamente de dicha lengua. Se trata normalmente de traducciones de las versiones francesas, inglesas, italianas o alemanas de esas obras, y quienes las traducen al español suelen transcribir tal cual las transliteraciones al francés, inglés, italiano o alemán de los nombres propios y de ciertos conceptos rusos. En nuestra versión decidimos transliterar directamente del ruso al español tanto nombres como conceptos. Esto es, si una versión de *Guerra y paz* fue traducida del francés, podremos encontrar el nombre de su autor como Tolstoï; si del alemán, como Tolstoj, y si del inglés, Tolstoy. Esto se debe a que los traductores del original ruso aplicaron las reglas de su propio idioma al realizar la transliteración de nombres propios y conceptos muy vernáculos. No así quienes hacen las versiones al español a partir de otras lenguas. No sólo olvidan que hay una transliteración del ruso a la lengua de que están traduciendo, suelen olvidarse también de las reglas de transcripción fonética del español. Así, mantienen Tolstoi y, en ocasiones, Tolstói, olvidando que la regla en nuestro idioma indica que cuando la vocal *i* va al final de la palabra y precedida por una vocal fuerte —a, e, o— deberá escribirse con *y*, como en el caso de hay, caray, buey, mamey, voy, hoy, etcétera, y desde luego: Tolstoy o Andrey. Como este ejemplo, muchos fueron resueltos en tal sentido por el traductor.

Este trabajo sobre el uso de los nombres rusos en español, sería otra de las diferencias con la edición peninsular: en la nuestra, digamos, el ruso sí está escrito en español. Si bien el ejemplo puede resultar ortodoxo, por el hecho de que se ha hecho extensiva la *norma* de que en nombres propios “no hay regla”. Era necesario tomar criterios específicos que nos permitieran regularizar la transliteración de los nombres rusos y contribuir a su homogenización (digamos que Johnatan escribirse como cada quien quiera, incluso Yónatan, pero una vez nombrado, será conveniente mantener la misma grafía para cada persona en particular), pues hasta ahora, en publicaciones en español y en películas distribuidas en México, podemos ver Andrey —en el caso de Tarkovski—, como “Andréi”, “Andrei”, “Andrey” e, incluso, “Andrej”.

Otro asunto importante respecto a la traducción es más conceptual, pues se refiere a algunas ideas del autor. La más inmediata es sobre el propio título. Para los españoles es *Esculpir en el tiempo* (esculpir qué, ¿imágenes?). Para Miguel Bustos se trata, según la propia explicación de Tarkovski en los capítulos III y IV de *Esculpir el tiempo*, lo que muestran las imágenes, lo que ha capturado la película, es el tiempo mismo. Pero sin duda la diferencia más importante es el haber contado con las ediciones inglesa, alemana y francesa, lo que nos permitió tener el texto más completo a la fecha, pues algunas ediciones tenían párrafos que otras no, además de que pudimos anexar una serie de apéndices que ofrecía la edición francesa. Ya en la formación tuve acceso a la hermosa edición italiana, para reproducir las mejores fotografías que contiene nuestra primera edición.

El proceso de traducción sería largo y complejo. En ese entonces sólo se contaba con una máquina de escribir secretarial, por lo que la traducción se hizo a mano. Después el Departamento pudo contar con una de las primeras computadoras, la cual fue asignada a Cristina Salinas, quien pacientemente transcribía la compleja grafía de Miguel Bustos. Una vez que se completaba un capítulo, se imprimía en una de aquellas ruidosas impresoras “de punto” sobre papel continuo, para mi posterior revisión.

Es importante destacar asimismo, que esta obra fue la primera en la que realicé algunos de los procesos con las nuevas tecnologías por computadora: la captura de la traducción se hizo en un procesador de textos (Works 2.0), el cual fue vertido posteriormente en un programa de edición (Ventura 2.0), sobre el cual realicé el diseño de interiores y de portada. No teníamos entonces la oportunidad del escaneo de fotografías, de manera que imprimíamos en láser los llamados

“originales mecánicos”, sobre los cuales se montaba papel América anaranjado donde deberían insertarse en el fotolito las fotografías, o “medios tonos” como se denominan en la imprenta. Las fotografías tuvieron entonces que reproducirse, para ello conté con la enorme colaboración del fotógrafo Guillermo Cuevas, compañero de carrera, quien en su ampliadora y cuarto oscuro reprodujo las imágenes de todas las ediciones que teníamos disponibles. Luego, hubo que cubrir con papel albanene cada una de las fotos y definir “a la antigua” la proporción en que debían insertarse en cada uno de los pliegos de negativo para el offset. Para la segunda edición (2004), pudimos ya escanear las imágenes y por tanto entregar a imprenta originales digitales. En 2008 iniciamos la preparación de la tercera edición, cuya diferencia es la aportación tecnológica que ahora nos permite obtener imágenes directas de los DVD de los filmes de Tarkovski que se han estado editando. De manera que las subsecuentes ediciones se vieron favorecidas en su calidad gracias al avance de la tecnología.

Impresos de difusión y servicio social

La administración de Alfredo Joskowicz rescató la exhibición pública de los ejercicios filmicos del CUEC, que se había abandonado durante varios años. La primera fue realizada el mismo año de mi ingreso, en 1989. Para el diseño del cartel y el folleto respectivo, Mitl Valdez convocó a una egresada del Centro que hacía diseño gráfico. Al año siguiente, con el nuevo espacio remodelado de la oficina de Publicaciones, se montó un restirador, donde armé el cartel que promovía el curso abierto de Cine Documental que impartió Carlos Mendoza, y que incluía dos fotografías cedidas por el Instituto Mexicano de Fotografía. Con la idea de ampliar mis conocimientos cinematográficos e integrarme a la dinámica del CUEC, tomé este curso, en el cual cuatro compañeros realizamos un pequeño documental sobre la historia de la tipografía, que incluía tomas testimoniales del taller de monotipo y de linotipo de los Talleres de la Imprenta Universitaria.

En 1990, por iniciativa propia, Dante Barrera, un pasante de la carrera de Diseño Gráfico de la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM, buscó realizar su servicio social en el CUEC. El espacio ya lo esperaba, y durante seis meses diseñó los carteles de promoción del curso abierto de Dirección Artística, impartido por Jaime García; Guión Cinematográfico, a cargo de Reyes Bercini, así como el de la Producción Fílmica de 1990, y la formación de su correspondiente folleto. La

asesoría en diseño, la limpieza de su trabajo y su profesionalismo, nos llevarían a Dante Barrera y a mí a prontas coincidencias laborales. Con su participación se dio por vez primera la prestación de servicio social en el CUEC. Ya en esos años el diseño gráfico resultaba un trabajo especialmente caro. De manera que al terminar la colaboración de Dante Barrera, me encargué del diseño de los carteles y folletos de la Producción Fílmica por los siguientes tres años.

Primeros pasos en la distribución

La mayoría de los involucrados en el quehacer editorial universitario, no ven como parte de sus obligaciones la distribución del libro. Hace unos quince años solamente los institutos de Investigaciones Jurídicas y de Investigaciones Sociales tenían distribución profesional, a estos se sumaría unos siete años atrás el Instituto de Investigaciones Estéticas. Este abandono de la distribución en cada una de las dependencias editoras tuvo como consecuencia —y sigue teniéndola en muchas instancias— que todos los esfuerzos que representa la realización de un libro, concluyera en una bodega y no en las manos del público lector. Por ello, el correcto almacenaje, la difusión y distribución de los libros son tareas tan importantes como hacer los libros. De hecho, la mejor difusión que una obra puede tener es su distribución.

La distribución permite, además, cerrar el círculo y buscar los ingresos necesarios para cubrir el pago de regalías y obtener recursos nuevos para próximas ediciones. En una editorial independiente, en una empresa editorial, esto resulta una evidente obligación de sobrevivencia. En una editorial universitaria se llega a suponer, erróneamente, que la Universidad está obligada a surtir los recursos necesarios para editar las obras propuestas por sus académicos; en todo caso, que se cuenta ya con un público cautivo en los propios alumnos. Sin embargo, al final del día todos acaban reconociendo con enorme frustración el que los libros sólo llenen bodegas y no cumplan el objetivo de que sean leídos.

El diagnóstico realizado por la propia Universidad a mediados de los ochentas, terminó en la creación del Consejo Asesor del Patrimonio Editorial de la UNAM, para definir la política editorial de nuestra Casa de Estudios. Creado el 20 de marzo de 1986 por el rector Jorge Carpizo, su primer considerando sintetiza el espíritu fundamental del libro universitario: «Que el libro universitario es un instrumento indispensable para que la Universidad cumpla con sus fines de docencia, investigación y difusión del conocimiento y la cultura». Asimismo se publicaron con el

decreto las *Disposiciones generales a las que se sujetarán los procesos editorial y de distribución de las publicaciones de la Universidad Nacional Autónoma de México*, en las que se establecían las funciones y obligaciones de todas las dependencias involucradas en tales procesos, como el propio Consejo Asesor del Patrimonio Editorial, las direcciones generales de Asuntos Jurídicos, de Publicaciones, de Fomento Editorial, del Patrimonio Universitario, de Proveduría, así como de las dependencias editoras y de sus comités editoriales, y las especificaciones generales de las etapas del proceso editorial.

Destacaba en el documento, el reconocimiento de que fueran cada una de las dependencias las encargadas de determinar las obras a publicar y que lo llevaran a cabo; esto es, convertirlas en dependencias editoras con un sustento presupuestal dentro de las partidas correspondientes a ediciones, encuadernaciones y derechos de autor, que cada una tendría como parte de su presupuesto, y para fortalecer dichas partidas se determinaba que se destinara «exclusivamente a la edición de nuevas obras o reediciones los ingresos extraordinarios que obtengan por la venta de publicaciones». Lo cual no siempre se aplica, ya sea por decisiones de la dirección o de la administración de las dependencias, por lo que los departamentos editoriales tienen que librar una permanente lucha para que se respete esta disposición y puedan sostenerse los proyectos editoriales.

Fue en ese marco que determiné a mediados de 1990 iniciar un primer programa de distribución. Si bien se establecía en las *Disposiciones generales...* que en caso de que la dependencia distribuyera por su cuenta, debería remitir el 25% de lo editado a la Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, los alcances que en tal sentido ofrecía dicha dependencia no eran muy alentadores: irregular distribución en la propia red de librerías universitarias y un exceso en el descuento solicitado sobre el precio al público, del orden del 60%. Esto nos llevó a la decisión de no entregar a Fomento Editorial libros para su distribución, pues, ese descuento no sólo afectaba la relación de las dependencias editoras con las librerías, quienes pedían un mayor descuento, sino que ponían en riesgo el trabajo que pudiera lograrse cuando —como ocurrió en algunas ocasiones— buscaba limpiar las bodegas y ofrecía a las librerías casi como saldos su fondo, lo que acarrearía una, digamos, “competencia desleal”.

Así iniciamos nuestro programa de distribución independiente en cuatro librerías: Parnaso, Sótano (de Miguel Ángel de Quevedo), Eureka —ya desaparecida—, en el sistema a consignación,

y en la librería de la Cineteca Nacional —aún no existía la Red Educal— con un sistema de pago en firme, con dos ventas anuales. En todos los casos logramos el descuento comercial que se maneja en la industria editorial mexicana: 40%. Posteriormente, pude integrar al Departamento a Jeremías Ramírez, quien tuvo entre sus principales actividades sistematizar los procedimientos de distribución, tanto para la solicitud de servicios internos como para la entrega a librerías; dar seguimiento a la revisión del libro *Montaje cinematográfico*, y ayudarnos a determinar cuál computadora adquirir para la formación digital y echarla a andar. Se adquirió una —entonces modernísima— Hewlett Packard 286 con procesador Word 5.1, Corel-Draw 3.0 para el diseño, y el Ventura 3.0 para la formación editorial —una nueva versión de la utilizada con Tarkovski.

Editar una revista industrial antes que una universitaria

Habían pasado ya tres años desde que Raciél Trejo me invitó a colaborar en la campaña de Roberto González Alcalá para ser electo a la I Asamblea de Representantes del Distrito Federal. En su último año el asambleísta había logrado hacerse de la presidencia de alguna comisión, gracias en parte a que muchos “gallos” habían salido ya de la Asamblea con el objetivo de preparar sus respectivas campañas para las elecciones a la Cámara de Diputados. Roberto convocó entonces a más asesores de los que lo habían acompañado los primeros años, y Raciél Trejo aprovechó contratarnos a algunos politólogos y demás colaboradores para la terminación de su libro *Perfil y semblanza política de los miembros de la I Asamblea de Representantes del Distrito Federal*. Así, Jeremías Ramírez se encargó del análisis estadístico que incluía la obra, Miguel Bustos de su corrección, y yo, de su diseño y formación, y parte de su redacción.

Además de la oportunidad de conocer y trabajar en un recinto tan importante en la historia del país, el de la esquina de Donceles y Bolívar, un privilegio nos acompañó esos meses: el de compartir la mesa, en el comedor de la propia Asamblea, con el filólogo Arrigo Coen Anitúa, a quien yo admiraba desde años atrás cuando Jorge Saldaña lo tenía como colaborador en su programa sabatino *Sopa de Letras*, transmitido por el Canal 13 de Imevisión y, posteriormente, cuando conocí su *El lenguaje que usted habla: Filología efímera* (Vértice, México, 1948). Reflexionar con él, por ejemplo, sobre diacronía y sincronía y olvidarnos de la política inmediata de la Asamblea, donde él estaba como consultor lingüístico, era la maravillosa tónica de las sobremesas.

Al terminar la gestión de la I Asamblea de Representantes del Distrito Federal, en diciembre de 1991, Raciél le “vendió” la idea a Roberto González de fundar una consultoría política que tuviera como tarea fundamental la edición de una revista. A principio de 1992 terminamos la edición del libro de la Asamblea y, de inmediato, Raciél me convocó para estructurar con él la organización que tendría la revista cuyo perfil sería, desde luego, de política y economía. Se trataba de insertarnos en la opinión pública desde la perspectiva de la internacionalización que imponía la firma del Tratado de Libre Comercio, llevada a cabo por el gobierno federal encabezado por Carlos Salinas de Gortari. Nos pusimos a revisar las grandes revistas políticas de Estados Unidos, Francia, México; se determinó contratar a analistas de primer orden y a un destacado diseñador, Luis Almeida, para definir la imagen de la publicación, denominada, finalmente, *Observador Internacional*. Raciél Trejo se encargaría, como director, de conformar el contenido de los números y convocar a los especialistas, y de hacer con y para Roberto González las negociaciones más importantes. El padre de Roberto, el ya citado empresario Roberto González Barrera, financiaría el millonario proyecto, siempre que hubiera informes puntuales que justificaran los gastos. Así, la primera contratación incluyó a diez personas para el trabajo editorial directo, equipo que quedó bajo mi coordinación, con el cargo de subdirector editorial.

El equipo quedó conformado por una jefatura de redacción, a la cual se integró mi hermana Silvia Peláez, con quien había colaborado intensamente en las épocas del INEHRM; como traductor y analista de prensa extranjera, se convocó a Miguel Bustos; para la mesa de redacción a Jeremías Ramírez, Angélica Aguilera —comunicóloga y poeta, que era mi compañera en los cursos del IFAL— y a Zacarías Ramírez —alumno de Raciél en la Facultad de Ciencias Políticas—; en el área de diseño propuse a Dante Barrera, quien pudo a su vez convocar a dos compañeros para esta ardua tarea. Nos quedaba por definir la jefatura de análisis de contenidos.

En febrero de 1992 Raciél organizó en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales la presentación del libro *Perfil y semblanza política de la Asamblea de Representantes del Distrito Federal*, con sus coautores Javier Jiménez y Miguel Ángel Zedillo. Desgraciadamente llegué un poco tarde y la Sala Fernando Benítez estaba atiborrada. Gratificante coincidencia, gracias al retraso, fue encontrarme con Roberto García Jurado —amigo tanto de Raciél como mío, y perteneciente a aquel grupo que una década antes pretendimos edificar una revista en la

Facultad—. En Roberto encontramos al analista que buscábamos. Al fin completos, pusimos manos a la obra.

Primeramente se dotó toda el área editorial con equipo Macintosh, pequeñas computadoras para redacción y potentes máquinas “de torre” para el diseño; zips externos para el almacenaje y transportación de los originales digitales. Junto con Dante Barrera, y siguiendo la recomendación de Luis Almeida, visitamos la gigantesca imprenta Multicolor —sin duda una de las más importantes de México— para establecer los procedimientos que requeriría una revista catorcenal. Sus potentes máquinas offset de control digital, cuatro cabezas y 70 mil tiros por hora, eran lo mejor que podríamos encontrar. Nunca olvidaré la sorpresa que escondía la nave industrial de La Viga y Ramos Millán (Eje 6 Sur), nunca he vuelto a ver imprenta más limpia: su área de pre prensa, que es donde se trabajan los negativos, parecía un hospital. Entre las publicaciones que imprimían se encontraban *Playboy* —35 mil ejemplares mensuales—, *Tele Guía* —120 mil ejemplares semanales—, *National Geographic* —20 mil mensuales—, y *Eres* —entonces con 200 mil ejemplares mensuales—, entre muchas otras. (Hoy mismo su portal en la Web dice editar el 70% de las revistas de México.) Desde luego, trabajar con ellos suponía contratos donde se estipulaba la puntualidad para la salida del ejemplar. Por su parte, y a través de sus representantes, Raciél Trejo logró la colaboración de Emilio Zebadúa, Jorge Castañeda y algunos otros analistas de gran calado. En tanto, trabajábamos con Luis Almeida el diseño de la revista.

Tras la edición del número 1 (y luego de varios números de prueba, o números “cero”), en el que *Observador Internacional* festejaba y analizaba la futura firma del TLC —el primer ministro de Canadá, Brian Mulroney, y Carlos Salinas en portada—; revisaba la guerra en Bosnia-Herzegovina, en donde se fundara la antigua Yugoslavia; establecía las secciones de cine, cultura y moda. Por desgracia, las marcadas diferencias —fundamentalmente respecto al manejo del Consejo Editorial y el tono laboral-administrativo y ético que se vivía en las oficinas— con el dueño del proyecto, Roberto González, nos llevaron a una salida masiva, tanto de mi área editorial (Miguel Bustos, Roberto García Jurado y Silvia Peláez), como en la redacción (Angélica Aguilera y Jeremías Ramírez), y sólo se mantuvieron, en el área de diseño, Dante Barrera y Héctor Montes de Oca, y Zacarías Ramírez en redacción.

Nuevo personal en redacción y en relaciones públicas vendrían a hacerse cargo del proyecto, dando un giro sustantivo de lo editorial a lo publicitario. A pesar de no lograr una economía sana,

Observador Internacional sobreviviría casi un año, con puntualidad catorcenal, que sólo una publicación con una millonaria inversión podría conseguir. Pero los complejos movimientos políticos ocurridos en 1994 llevarían al empresario Roberto González Barrera a retirar el apoyo al proyecto de su hijo: no quería patrocinar un medio de opinión pública y política en medio del huracán que vivía el país en esos años. Acorde con los tiempos mundiales, el último número de la revista trataría sobre la necesidad de tener en México, justamente, observadores internacionales en las próximas elecciones federales.

Desde nuestra salida, en agosto de 1993 Miguel Bustos y yo regresamos de lleno a trabajar en la edición de *Esculpir el tiempo*, de Andrey Tarkovski. Alfredo Joskowicz nos había puesto un ultimátum y el libro salió de imprenta en noviembre de ese año. Sin duda, la experiencia de editar una revista industrial-comercial de gran calado, formar un considerable equipo de trabajo y enfrentar la labor editorial cotidiana, me dieron herramientas para poder entregarme a la edición de *Estudios Cinematográficos*.

Instrumentación del Comité Editorial del CUEC

Paralelamente a la conformación de la Serie Mayor se instrumentó, por vez primera en el CUEC, un Comité Editorial que definiera la política editorial del Centro, cuya constitución fue aprobada por unanimidad por el Consejo Asesor el 15 de julio de 1991, quedando integrado de la siguiente manera: Alfredo Joskowicz, presidente; Mital Valdez Salazar, vocal; Jorge Ayala Blanco, vocal; Juan Mora Catlett, vocal; Armando Lazo Valenzuela, vocal; José Roviroza Macías, vocal; Rodolfo Peláez, secretario, con la recomendación de iniciar los trabajos al regreso de las vacaciones administrativas. Así, la primera reunión del Comité Editorial del CUEC se celebró el 29 de agosto de 1991 con el siguiente orden del día: 1. Lectura del Proyecto General de Publicaciones, 2. Discutir el proyecto procurando establecer: a) El procedimiento general de trabajo, y b) Diez títulos probables a publicar, y 3. Los lineamientos generales de la revista o boletín del CUEC, estableciendo secciones y artículos a publicar.

El llamado Proyecto General de Publicaciones no fue sino la presentación de la primera versión de los documentos Organización Editorial del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, así como el Reglamento del Comité Editorial, que redacté con base en las *Disposiciones generales a las que se sujetarán los procesos editoriales y de distribución de las*

publicaciones de la UNAM. Luego de la presentación se determinó que se redactara una nueva versión que incluyera las sugerencias expresadas, con la supervisión del profesor Jorge Ayala Blanco. En cuanto al plan de trabajo 1991-1992, se aprobó por unanimidad dar seguimiento al proceso de edición de los libros *Esculpir el tiempo* y *Miradas a la realidad*, volumen II, del profesor José Rovirosa, y se establecieron siete títulos para su edición: la mayoría de autores extranjeros o bien obras de nacionales pero que aún se encontraban en proceso. Ninguno de estos nuevos proyectos se llevó a cabo. Era claro que el buen devenir del libro de Tarkovski hacía parecer demasiado sencillo la adquisición de derechos editoriales.

Respecto a la publicación periódica, «Se aprobó por unanimidad la realización de una revista del CUEC que tuviera, como objetivos fundamentales, la actualización académica, reflexiones sobre el quehacer fílmico del Centro e información acerca de las actividades de extensión y difusión del propio Centro. El carácter acordado es que sería una revista monográfica de actualización técnico-académica, por lo cual no contendría programación, reseñas ni crítica de cine». Este primer acuerdo dejaba ver dos cosas: que no se tenía claro si se quería editar un boletín interno o una revista y, segundo, que en todo caso sería una publicación académica distinta a la mayoría de las que existían en el mercado, sustentadas en la crítica y la reseña cinematográficas en enlace con la exhibición del momento, como eran *Dicine* y *Nitrato de Plata*.

En la segunda reunión, del 16 de octubre de 1991, continuaron las recomendaciones sobre los documentos básicos. Esta vez se sugería anexar un punto sobre distribución y financiamiento; se estableció que el Reglamento del Comité no incluyera los procesos de entrega de originales, lo cual debería ser manejado directamente por el Departamento de Publicaciones; se me solicitó redactar los dictámenes de los libros en proceso para dejar constancia de la aprobación del propio Comité para su edición. El profesor Joskowicz propuso una nueva traducción para el primer número de la revista, y se definió que el subtítulo de la publicación fuera *Revista de Actualización Técnica y Académica del CUEC*.

Estas primeras reuniones eran breves, pero de gran importancia, pues se iban definiendo los procedimientos de trabajo y el carácter que tendría la revista. En la reunión celebrada el 6 de abril de 1992 se aprobaron los dictámenes solicitados y se hicieron las últimas recomendaciones a los documentos básicos, así como diversas propuestas para cubrir con una publicación periódica. No

todas eran concretas, pero sí se empezó a contar textos específicos sobre los cuales se podía iniciar el trabajo editorial.

Finalmente, en la cuarta reunión, celebrada el 30 de junio de 1992, se aprobaron los documentos básicos, mismos que se enviaron al Consejo Asesor para su aprobación definitiva. También se aprobó por unanimidad la edición profesional del muy solicitado —y ya agotado en su versión en mimeógrafo, dentro de la colección Materiales Didácticos de Uso Interno— libro de Rafael C. Sánchez, *Montaje cinematográfico: Arte de movimiento*; además se aprobó por unanimidad el título definitivo para la revista: *Estudios Cinematográficos: Revista de Actualización Técnica y Académica del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos*. Asimismo, se acordó invitar a Fernando del Moral para que realizara el prólogo del segundo volumen de *Miradas a la realidad*, de José Rovirosa.

Para la quinta reunión, celebrada el 9 de diciembre de 1992, se presentó por vez primera un informe del Departamento. Se destacaban, entre los objetivos, trabajar en los libros bajo la legislación autoral, el registro del ISBN para los libros y del ISSN para la publicación periódica, así como la responsabilidad, en el cuidado editorial, del Departamento de Publicaciones hasta los originales mecánicos, el pago por honorarios a los colaboradores y la búsqueda del complemento presupuestal a través de la distribución. Esto es de suma importancia, pues tales números representan que las obras han sido inscritas en la Agencia Internacional y cuentan con los respaldos jurídicos internacionales de derecho de autor y todos aquellos derechos patrimoniales derivados de la cesión de publicación, traducción, adaptación o cualesquiera otra modificación que una obra pudiera tener. Como editores universitarios estos trámites teníamos que hacerlos a través de la Dirección General de Asuntos Jurídicos de la UNAM —específicamente de la Subdirección Jurídica de la Propiedad Intelectual—, quienes a su vez lo tramitan ante el Instituto Nacional del Derecho de Autor, encargados últimos de solicitar y verificar ante la Agencia Internacional, con sede en Suiza, la aplicación de cada número en todas las obras en el país y en la UNAM en particular.

En cuanto al libro de Rafael C. Sánchez, en abril de 1993 se completaron las negociaciones con la editorial chilena Aquis Gran Ediciones, en las que se estableció la posibilidad de adaptar los términos técnicos del libro a los utilizados en México —por ejemplo, el más notorio: “compilación”, utilizado en Chile por el de “edición”, utilizado en nuestro país—, cosa que hizo el

profesor Juan Mora, quien, a su vez, se apoyó en el editor Ramón Aupart. En total se modificaron más de 60 términos técnicos del libro.

En cuanto a la revista, finalmente se informaba que se habían concluido los trámites para la adquisición del International Standard Serial Number ante Conacyt, realizados a través de la Dirección General de Asuntos Jurídicos de la UNAM, con el registro ISSN: 0188-8056. Los otros registros que toda publicación necesita tramitar ante la Secretaría de Educación Pública (reserva de título) y ante la Secretaría de Gobernación (licitud de contenido) se encontraban en proceso.

Contar con una plaza de técnico-académico

Como ya comenté, en noviembre de 1993 se completó la edición de dos mil ejemplares de nuestra edición de *Esculpir el tiempo*. De manera que en 1994 nos dedicamos a la edición de *Montaje cinematográfico* y a establecer propuestas para la revista *Estudios Cinematográficos*. El apoyo general que había otorgado la Universidad Nacional a la partidas editoriales, con una clara decisión de fortalecer la edición una vez que había creado el Consejo Editorial, nos permitió contar con los recursos para crear una plaza de técnico-académico con funciones de editor-traductor, a favor de Miguel Bustos. La sensibilidad de Alfredo Joskowicz y Mitl Valdez y, especialmente, el reconocimiento del primero sobre el trabajo de la traducción de Tarkovski, otorgaron la posibilidad de crear la plaza y tener la garantía editorial de Miguel Bustos, al menos durante un año.

1993 estuvo marcado por otras actividades paralelas del CUEC. Tal como Alfredo Joskowicz había hecho dos años antes, ahora Mitl Valdez se ausentaba de la Secretaría Académica para dirigir su segundo largometraje, *Los vuelcos del corazón*. Esto me permitió contar con tiempo para estructurar nuestro Departamento de Publicaciones y continuar con mis tareas editoriales paralelas. Continuaba creando equipos de trabajo y fortaleciéndome como editor.

Fundación de Editarte

Tras la desaparición definitiva de *Observador Internacional*, en abril de 1994 Raciél Trejo volvió a buscarme para fundar una asociación de servicios editoriales y consultoría política. Dante Barrera desarrolló conmigo el sencillo logotipo de la empresa, Editarte, y Susana Ceballos, amiga de muchos años atrás —fuimos compañeros en el CCH Sur— realizó las impresiones de tarjetas y

hojas en serigrafía. Teníamos papelería, pero sin efecto alguno, hasta que a Raciél Trejo le pareció bien utilizar el nombre para la asociación, a la que también convocamos a Roberto García Jurado.

Para mayo ya estábamos instalados en una onerosa oficina frente al World Trade Center, en la calle de Montecito. Roberto y yo cobraríamos lo correspondiente al trabajo realizado y Raciél haría las negociaciones y se encargaría de los gastos de oficina. Hubo poco trabajo de consultoría política y algunas cosas editoriales, lo que ocasionó que García Jurado desistiera con el pretexto de las vacaciones de verano, de modo que al iniciar julio partió a São Paulo a visitar a un hermano. De Montecito lo acompañamos al aeropuerto varios de sus compañeros, ahí nos encontramos a su hermana Gabriela, quien venía a despedirlo como representante de su familia. Resultó ser formadora y estar por terminar su contrato en la editorial Amaltea Editores, de Jorge González de León. De inmediato la convoqué a integrarse al CUEC, lo cual hizo desde agosto, si bien su contratación se resolvió hasta octubre de ese año.

Durante las vacaciones universitarias de ese verano hubo gran actividad en Editarte; sin embargo, insuficiente para cubrir los costos de la propia oficina. Los trabajos mermaban. Para el 28 de septiembre de 1994, el silencio se sintió de golpe con el asesinato de José Francisco Ruiz Massieu. Muchos mexicanos sentíamos que el país se nos iba de las manos. Las consultorías políticas desaparecieron totalmente. Después de un tiempo, fui convocado por parte del DDF (Departamento del Distrito Federal, el cual, a partir de las reformas de 1997, se denominó Gobierno del Distrito Federal) para algunos servicios editoriales. Esto me obligó, en febrero de 1996, a darme de alta ante hacienda como persona física con actividad empresarial en el ramo de “Industrias auxiliares a la edición e impresión”, lo que me permitió cotizar y facturar con el sello de Editarte a partir de ese año, y mantenerlo vivo hasta ahora.

Conclusión de *Montaje cinematográfico*

A partir de febrero de 1994 Miguel Bustos, ya con la plaza regularizada, se abocaría a traducir los artículos técnicos que, en su gran mayoría proporcionados por Alfredo Joskowicz, conformarían el primer número de la revista; además de revisar las revistas extranjeras para proponer traducciones para futuros números, y cotejar las planas finas de *Montaje cinematográfico: Arte de movimiento*. En tanto, yo me dedicaba a tipógrafo al insertar correcciones, diagramar y formar el libro, tal como había hecho con *Esculpir el tiempo*.

Cuando en diciembre de 1994 se presentó el libro en la Sala de Proyecciones del Centro, junto con el primer número de *Estudios Cinematográficos*. Por primera vez nuestro trabajo era reseñado en *Gaceta UNAM*, Mitl Valdez aparecía en la fotografía sosteniendo el viejo mimeógrafo de la primera edición de la obra, que resaltaba los avances editoriales que significaba la nueva publicación. El inconveniente fue que dicha imagen llegó al autor, quien se comunicó conmigo para reclamar pago de derechos por esa edición previa: se hicieron entonces evidentes los riesgos jurídicos de este tipo de edición. Le expliqué a Rafael C. Sánchez que sólo se trataba de un pequeño tiraje de copias mimeografiadas de su edición, pues su obra era inasequible en México y necesaria para la formación de los alumnos del CUEC. El autor aceptó mis disculpas y nos libramos de un escándalo para la Universidad.

Capítulo 5. La producción editorial del CUEC 1994-2010

La aparición de la primera publicación periódica del CUEC

Luego de una experiencia narrada en la revista *Observador Internacional*, en la que contamos con grandes recursos y amplio equipo de trabajo, me abocaba de lleno a levantar una revista universitaria, modesta pero de objetivos claros y de largo alcance. Así, tras un trabajo de cinco reuniones de Comité Editorial desde su constitución, se concluyeron como acuerdos fundamentales la aprobación de los documentos básicos, el nombre de la revista y los dictámenes favorables de los libros editados hasta entonces.

Al regreso de las vacaciones administrativas, en 1994, Gabriela García Jurado empezó su contribución con la diagramación de la revista, además de enseñarme las posibilidades de los programas de dibujo para definir la portada. El cabezal del título de la publicación había sido realizado ya por Dante Barrera de manera gratuita. Para las ilustraciones habíamos convocado con éxito a José Jorge Hernández, entonces estudiante del CUEC, y también egresado de la Escuela Nacional de Artes Plásticas.

Contaba también con Feliciano Soto —quien había entrado a ocupar una de las plazas de multicopista transformada en una de programador, aunque sólo participaría en ese primer número— y con Jorge Millán, servicio social con funciones de asistente editorial. Para octubre Mitl Valdez finalmente autorizó la contratación por honorarios por servicios profesionales a Gabriela para que se incorporase de lleno a la formación del primer número de la revista.

Así, el 10 de octubre de 1994 —luego de 22 meses de la última vez— se celebró la sexta reunión del Comité Editorial, en la que se destacó la fecha de salida del primer número: invierno 1994-1995 y su tema «Cine / Video»; y el hecho de someter a evaluación la serie de propuestas para traducción enviadas por Miguel Bustos, me hizo notar una reacción de recelo de los profesores del Centro. Afirmaron primero que su labor sería exclusivamente la de dictaminadores y no, como proponían los documentos básicos la de generadores también de los propios contenidos; después rechazaron con suspicacia las propuestas de Miguel Bustos, con el argumento de que no se trataba de un cineasta o egresado de la escuela. Con todo, esto llevó a una propuesta entonces positiva: que la parte central, monográfica, de cada número, recayera en un profesor de la materia o afín al tema que se tratara en cada caso. De esta manera, Mitl Valdez se autopropuso

como coordinador para el segundo número, que versaría sobre guión, para ello convocaría a los profesores Reyes Bercini, Marcela Fernández Violante y Manuel López Monroy.

Los primeros números de *Estudios Cinematográficos*

Finalmente, en el invierno de 1994-1995, vio la luz el primer número de *Estudios Cinematográficos: Revista de Actualización Técnica y Académica del CUEC*, con la característica fundamental de tratarse de una publicación monográfica trimestral, que cubriera de manera más o menos exhaustiva el tema a tratar con investigaciones y análisis técnicos, históricos, filmolingüísticos o sociológicos que produjera el personal académico del Centro, así como aquellos otros que realizaran investigadores o estudiosos nacionales y extranjeros, que por su importancia contribuyeran a la enseñanza en el CUEC y que coadyuvara a dicha actualización. Pero la realidad era un tanto más modesta: la trimestralidad no estaba garantizada, como tampoco la participación de los profesores.

La salida del primer número de la revista mostró, al menos, dos cosas, lo incipiente del proyecto —había aún muchos obstáculos por sortear— y que había que darle cabal sustento al subtítulo de la publicación: ser una revista de actualización técnica y académica; sin olvidar la condición del cine como arte; así, en la presentación del primer número «El cine, la *diverticulosis kinethovisiva* y la vida interior», Alfredo Joskowicz, director del CUEC, señalaba:

En la medida en la que los materiales y los instrumentos de que disponen los cineastas son cada vez más sofisticados, el delicado fuego de la vida interior se aleja del cine. [...] No se trata aquí de descalificar el verdadero e indispensable conocimiento de la técnica, [...] sino de poder enfrentar —desde una escuela universitaria como el CUEC— a esa epidemia] “*diverticulosis kinethovisiva*” que, como superabundancia de imágenes y sonidos en movimiento que han perdido su organicidad secuencial y emocional, caracterizan nuestra era postmoderna. [Y sentenciaba que:] Encontrar algunos puentes para poder transitar de manera viable entre los avances tecnológicos y la comunicación de emociones profundas —sensibilidad inteligente,

vida interior— podría ser el propósito, paradójicamente ambicioso y modesto, de esta revista.»³

Tanto Alfredo Joskowicz, como Mítl Valdez, Miguel Bustos y yo, habíamos previsto que sería muy exigua la generación de textos e, incluso, las propuestas sobre traducciones o entrevistas, por parte de los académicos del Centro, cerraba Joskowicz su presentación de ese primer número con otra sentencia un tanto justificatoria:

Como la reflexión escrita sobre la experiencia docente, las dificultades técnicas o los problemas de realización y de expresión a los que nos enfrentamos los cineastas en México es una práctica poco frecuente, hemos optado en principio por publicar textos de personalidades reconocidas internacionalmente y por traducir artículos interesantes detectados en revistas extranjeras. Pero deseamos sobre todo incluir y fomentar, con estos ejemplos, la reflexión propia, porque consideramos que existe hoy más que nunca la urgente necesidad de revisar y actualizar la docencia cinematográfica.⁴

Sin duda una excelente presentación para dar cuenta del perfil que mostraba al salir al público *Estudios Cinematográficos*, pues los textos eran completados con el fragmento de un capítulo del libro de Tarkovski, que reproducíamos para promocionarlo. Ese primer número incluía también un breve texto sobre el guión de cortometraje, y varios artículos que le daban el carácter monográfico sobre nuevas tecnologías cinematográficas.

Si bien la inminente salida de la revista y, especialmente, el hecho concreto —que se repetiría como una definición de Fomento Editorial en el futuro— de que la librería El Parnaso, al querer pagarnos con un 60% de descuento —tal como se lo acababa de ofrecer la Dirección General universitaria tratando de adelgazar sus bodegas—, nos obligó a sacar nuestros libros de sus instalaciones y a abandonar la distribución (la librería Eureka se había vuelto un mal pagador, en

³ En *Estudios Cinematográficos*, núm. 1: «Cine / Video», invierno 1994-1995, pp. 2-3.

⁴ *Ibidem*, p. 3.

tanto El Sótano se había burocratizado), quedándonos solamente con la venta en firme para la Cineteca Nacional. A pesar de eso, seguía pensando que *Estudios Cinematográficos* debía pretender un perfil similar al de las revistas culturales que entonces se comercializaban y contar al menos con 80 páginas de interiores. Esto no se logró sino hasta el número 4, y este primer esfuerzo tuvo tan sólo un alcance de 48 páginas con acabado a caballo y engrapado.

En la misma reunión del 10 de octubre de 1994 se establecieron los temas monográficos de los siguientes números: 3: «Dirección artística», encargado a Jaime García; 4: «La actuación en el cine», encargado a Raúl Zermeño; 5: «Sonido», sin designación; 6: «Producción», encargado a Armando Casas; 7: «Cinefotografía», encargado a Jack Lach; 8: «Documental», encargado a Armando Lazo; 9: «Montaje», encargado a Juan Mora. Con esto se cubrían al menos los siguientes dos años de vida de la revista en los que el Departamento podía ir avanzado paralelamente con los responsables de cada número. El enlistado no tuvo modificaciones importantes, si bien todavía nos faltaba mucho tramo por andar para consolidar el proyecto.

Con una puntualidad estacional, el segundo número de la publicación se editó en la primavera de 1995. Aumentamos cuatro páginas, a 52, y Mital Valdez, como su coordinador, logró convocar, de entre los profesores del Centro, solamente a Manuel López Monroy y Reyes Bercini, además de presentar él mismo un larguísimo artículo que publicamos en tres partes, hasta el número 4: «El guión y la cámara fuera y dentro del ojo del huracán». En la nota editorial, Valdez hacía un llamado de atención para contar con testimonios de quienes realizaban directamente el cine:

Los cineastas mexicanos, salvo contadas excepciones, son poco dados a la reflexión escrita acerca de su experiencia artística o sobre aspectos de la expresión fílmica. La mayoría de los textos publicados hasta ahora sobre nuestro cine son de carácter historiográfico, y han sido escritos por historiadores y críticos que no participan directamente del quehacer cinematográfico (lo cual no les resta valor, al contrario, tal distanciamiento les confiere una particular importancia).⁵

⁵ En *Estudios Cinematográficos*, núm. 2: «Escribir para cine», primavera 1995, p. 2.

Apelaba a la falta de *praxis* y de memoria —lo que en mucho demostraba lo lejano que estaban ya los pocos impulsos editoriales sobre cine de los años setenta y ochenta—, y la necesidad, para la enseñanza de la cinematografía, de contar con los testimonios de quienes han hecho y hacen nuestro cine: «Es necesario empezar a registrar y salvaguardar esa experiencia, aprender a compartir los hallazgos individuales y, sobre todo, impulsar la tradición de la reflexión para conferirle otro nivel de conciencia y otra calidad a nuestro trabajo creativo y a nuestra actividad docente», sentenciaba.

El editorial daba cuenta tanto de la definición que se buscaba con la publicación, como de la continua batalla por convocar a los propios académicos del CUEC a participar con reflexiones y artículos originales en la publicación.

En cuanto al Comité Editorial, podemos recordar que en la séptima reunión, del 1º de febrero de 1995, se aprobó en lo general la propuesta de contenido para el segundo número, aunque ningunas de las propuestas vertidas en la reunión prospero. Resulta fundamental destacar que en esa reunión se acordó que, desde el primer número, se pagarían \$50 pesos por cuartilla y por ilustración, contra la partida de derechos de autor, como un estímulo para que los profesores colaboraran en la revista.

En el tercer número hubo la complicidad afortunada entre el Departamento y el coordinador académico del número, Jaime García Estrada, profesor de Dirección Artística, quien se involucró plenamente y entregó un extenso artículo sobre el desarrollo de esta rama de la cinematografía, propuso textos para su traducción y realizó la entrevista a Günther Gerzso, redactada como si el escenógrafo la hubiera escrito directamente. Eso dio como resultado que la novena reunión, celebrada el 11 de mayo, fuera una suma de aprobaciones sobre el contenido general del número, el cual contó, además de una larga presentación sobre la pertinencia de la enseñanza de la dirección artística en las escuelas de cine y otro que conmemoraba los 100 años del cinematógrafo, entre otros artículos. En esa misma novena reunión se aprobó la autopropuesta de Juan Mora de coordinar el número 5, dedicado al sonido.

Con sorprendente ritmo, el cuarto número llegaba con fecha de otoño de 1995. Habíamos cumplido con las cuatro estaciones y el planteamiento trimestral en nuestro primer año. No siempre sería así, pero la solidez interna y el impacto hacia afuera se iba logrando paulatinamente, a pesar de tener distribución solamente a través de Cineteca Nacional y el propio Centro. Pero

esta puntualidad no se logró sin problemas, tuvimos que iniciar el “pastoreo” académico. El número resultó muy atractivo por la enorme compilación de breves citas de destacados realizadores y actores sobre el tema.

Además de lograr las pretendidas 80 páginas de interiores, por vez primera teníamos publicidad en forros: Kodak en la segunda, con pequeño inserto del logotipo a cambio de materiales para la Secretaría Técnica, y la programación de la XXVIII Muestra Internacional de Cine de la Cineteca Nacional, entonces dirigida por Mario Aguiñaga, en el último periodo de la institución como parte de la Dirección de Cinematografía, adscrita a la Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía de la Secretaría de Gobernación, pues en 1996 la Cineteca sería integrada al Consejo Nacional para la Cultura y las Artes. El número no tenía desperdicio y fue, sin duda, el primero en agotarse.

Tras varios meses de no contar *in situ* con la colaboración de un editor-traductor tras la renuncia de Miguel Bustos, finalmente llegó una nueva propuesta: Leticia García Urriza, con formación en filosofía y con muchos años de experiencia en el trabajo editorial, especialmente en el Fondo de Cultura Económica. Esta contratación enriqueció el trabajo del equipo, teniendo también la colaboración externa de Miguel Bustos en traducciones del inglés, francés e italiano, y con el apoyo interno en el cuidado editorial de corrección de estilo, revisión de traducciones, corrección ortotipográfica y revisión de planas, en la persona de Leticia García. Esto me permitía, a su vez, tener más tiempo para la preparación del Comité, la revisión de artículos extranjeros, la conminación al cuerpo académico a participar, la búsqueda de imágenes, y continuar, junto con Gabriela García, en el diagramado, entre otras tareas editoriales.

Con la llegada del quinto número logramos consolidar el diseño de la revista. Dante Barrera había fundado, al desaparecer *Observador Internacional*, su propia revista de diseño, *DX* y ésta, para entonces, estaba en una crisis económica y necesitaba papel para su impresión. Por nuestra parte, teníamos un excedente de papel de la edición de Tarkovski y de otro tipo de papel, comprado años atrás, para posibles forros, a través de Proveeduría de la UNAM. El intercambio resultó doblemente benéfico: ganamos espacio en almacén y obtuvimos un nuevo diseño, ya no sólo de portada, sino también de interiores. Ahora el número tenía una diagramación más limpia y su encuadernado era a lomo; los interiores los manejamos a tres columnas, siempre con tipografía

en Optima para el cuerpo del texto y Arial para los títulos y los recuadros o destacados, los cuales utilizábamos por vez primera, y cuya redacción me fue dando un permanente ejercicio de síntesis.

La necesidad de traducir muchos textos especializados trajo como consecuencia nuestro primer atraso en la periodicidad: no hubo revista para el invierno 1995-1996, y el número 5 fue fechado como marzo-mayo 1996. Fue coordinado por Juan Mora y abordó el sonido cinematográfico. Me correspondió ayudar a Jaime Baksht en su texto sobre la consola THX de Estudios Churubusco, a la vanguardia de la tecnología sonora mundial.

El número 6: «Producción cinematográfica» fue sancionado en la 12ª reunión del Comité Editorial celebrada en dos sesiones, los días 27 de marzo y 30 de abril. En la primera sesión se informó que Armando Casas no podría coordinar el número, por lo que el secretario académico había designado a Amparo Romero, quien retomó los avances y completó contenido. Éste fue aprobado en lo general, aunque no se presentaron textos originales, solamente se propuso el nombre de sus posibles autores; entre otros colaboradores Gerardo Lara, quien fue convocado por la coordinadora. Cuando conocí su artículo apreté el botón de alarma y me reuní con Mitl Valdez para señalarle que se trataba, más que de un análisis crítico sobre la producción cinematográfica en México, de una denuncia al sistema de apoyo a la producción por parte del Estado; con una serie de acusaciones personales que desviaban los lineamientos generales de una revista académica como la nuestra. En todo caso, se podían mostrar las trabas y los malos procedimientos de las políticas cinematográficas del Estado, pero no con argumentos sustentados en acusaciones personales. Al informarle a la coordinadora cuáles textos se habían rechazado, ella mostró su desacuerdo, y se estableció una segunda reunión con la presencia de la coordinadora del número. Finalmente Mitl Valdez, en su carácter de secretario académico, habló con el autor para que modificara su texto.

Lo fundamental de este número fue, editorialmente, la discusión en el Comité Editorial, que permitió mantener la cohesión del proyecto y darnos cuenta de la importancia de no dissociar al Comité —como un ente dictaminador, autónomo— de los proyectos académicos presentados por los coordinadores de cada número en trabajo directo con Publicaciones y evaluando los requerimientos de su área, la bibliografía accesible y los temas pertinentes. Respecto a la periodicidad, parecía que nos habíamos recuperado, y fechamos el número: junio-agosto 1996.

También para este número contamos ya con el Certificado de Licitud de Contenido núm., 6487 expedido por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas de la Secretaría de Gobernación.

Para cerrar este primer periodo de la revista, Juan Mora había aceptado con gusto coordinar el número 7: «Edición cinematográfica», lo que nos pondría al día respecto a la edición no lineal, en el marco de la actualización digital que estaba revolucionando esa área del quehacer cinematográfico. Las reuniones del Comité dejaban claro que no habíamos logrado plenamente cuajar la idea de que se requería un Comité más participativo, y no sólo dictaminador. Sin embargo, el compromiso de la mayoría de los profesores convocados a coordinar cada uno de los números contribuyó sobremedida a continuar con el proyecto.

Consolidación de la publicación periódica

Con el número 8: «Cinematografía», se marca el primer cambio de estafeta en su dirección (tras apenas poco más de dos años de que apareciera el primer número), al darse por concluido el segundo periodo del profesor Alfredo Joskowicz al frente de la dependencia y quedar, a la cabeza de la misma, el profesor Mitl Valdez, quien se venía desempeñando como secretario académico. La proactiva participación por parte de los coordinadores de la primera etapa de la revista, llevó al director a proponer que no fuera un sólo miembro del área a tratar quien se dedicara de la coordinación del número, sino todos los profesores de tal área: así, previo al Comité para determinar el contenido del número 8 realicé una reunión con los profesores cinefotógrafos Marco Antonio Ruiz, Mario Luna y Jack Lach, así como con el ingeniero Rafael Leal —profesor de sensitometría y jefe de los laboratorios de los Estudios Churubusco—. La reunión había mostrado los mismos problemas del propio Comité y todo recayó de nuevo en un sólo coordinador y en el Departamento de Publicaciones.

El contenido propuesto fue aprobado por unanimidad —en él destaca la conversación que con Alfredo Joskowicz y alumnos del Centro sostuviera el cinefotógrafo internacional Emmanuel Lubezki, egresado del CUEC y ya para entonces nominado por primera vez al Oscar—. Personalmente, este número fue muy importante: Toni Kuhn —cinefotógrafo, egresado de las primeras generaciones del CUEC, de origen suizo y nacionalizado mexicano— me llamó para hacer varias precisiones sobre la entrevista que Jack Lach le había hecho para el número y me

propuse trabajar con él. Una larga mañana de sábado no sólo nos permitió corregir la entrevista, sino sellar una entrañable amistad.

El número fue completado con un texto de Mitl Valdez sobre José Rovirosa y una semblanza del documentalista, quien al cierre de la edición había fallecido, lamentablemente. Este deceso, y los cambios administrativos en el CUEC, conllevaron un giro en la estructura del propio Comité, si bien conservadora —aunque ya en el Reglamento del Comité se contemplaban periodos de dos años renovables una vez, Mitl Valdez decidió no hacer muchos cambios y mantener, en lo general, el mismo cuerpo colegiado—. Así ingresaban, el profesor José Felipe Coria en el lugar que dejaba José Rovirosa, y Reyes Bercini, en su calidad de nuevo secretario académico, lo que obligó la salida de Juan Mora Catlett; se mantenían como vocales Jorge Ayala Blanco, Armando Lazo y, ahora en ese carácter, Alfredo Joskowicz.

En la misma reunión del 22 de abril de 1997 se propuso el contenido del número 9, sobre «Documental», el cual había sido estructurado por el coordinador en turno, el documentalista Armando Lazo, y el propio Departamento de Publicaciones. Destaca en dicho número cuatro homenajes al desaparecido José Rovirosa, así como la conversación que Marceline Loridan, viuda de Joris Ivens, sostuviera con documentalistas y alumnos del Centro sobre la obra del cineasta holandés, de gran prestigio por sus trabajos sobre diversas guerras internacionales y revoluciones socialistas. Transcribir conversaciones o conferencias magistrales de destacados cineastas sería uno de los mecanismos más fructíferos para enriquecer los contenidos de la publicación.

En los primeros años de la revista y del Comité Editorial, se puede observar una cierta asiduidad en las sesiones del Comité, ya que buscábamos definir temas, así como coordinadores para, posteriormente, dictaminar lo propuesto. La mayoría de los coordinadores habían sido los propios miembros del Comité: Alfredo Joskowicz, Mitl Valdez, Juan Mora —en dos números— y Armando Lazo. El voto de confianza en ellos por parte del pleno del Comité hacía más sencillas las reuniones, pues no sólo no se agregaban nuevas propuestas a lo presentado por los coordinadores, sino que, en lo general, no se sometía lo propuesto a lectura, para su dictaminación “formal”; empero, en los números coordinados por Jaime García, Raúl Zermeño y, especialmente, Amparo Romero y Jack Lach (que no eran miembro del Comité), las críticas, cuestionamientos y revaloraciones no se hacían esperar —sin ser acompañados de nuevas propuestas—, lo que dificultaba completar los números y publicarlos. Sin embargo con los profesores invitados se contó

con un mayor cantidad de textos originales o de entrevistas, en tanto con los miembros el Comité se tuvieron más traducciones.

En el número 10, coordinado por Alfredo Joskowicz, destaca en el contenido el que se tuviera una entrevista original con Peter Greenaway realizada por Flavio González Mello durante la visita del inglés a México, y el haber invitado a colaborar a Ariel Zúñiga, así como breves entrevistas, también de Joskowicz, a directores mexicanos.

Si la búsqueda de textos originales había mostrado escasa participación de los académicos del Centro, el número, «Teorías cinematográficas» dejó lastimosamente expuesto que el nivel de la investigación académica en el CUEC no existía. El Comité llegó a ese tema de manera unánime y, de forma consensada, se determinó que los coordinadores del número fueran los integrantes del Comité, Jorge Ayala Blanco y José Felipe Coria, ambos eran de los pocos académicos que escribían en prensa y tenían libros publicados. Sin embargo, nos encontramos que, a partir de un único libro (David Bordwell y Noël Carroll, comp., *Post-Theory: Reconstructing Film Studies*, The University of Wisconsin Press, 1996), los coordinadores tenían resuelto su propuesta de contenido; si bien se incluían una aproximación a Ariel Zúñiga y una traducción de Raúl Ruiz desde otra fuente bibliográfica. En todo caso, la calidad de los artículos era sin duda de gran valor.

Designado por el Comité Editorial como coordinador del número 12: «La música para cine» en la reunión, la 17 del 21 de octubre de 1997, José Navarro, profesor de música para cine en el Centro desde 1992 y, desde 1985, de percusión en la Escuela de Iniciación a la Música y a la Danza, se puso a trabajar de inmediato en una propuesta de contenido, que incluía lo que se encontraba preparando, como músico para la primera película del Programa Ópera Prima del CUEC: *Rito terminal*, con un gratificante resultado, cercano a lo que nos habían presentado los profesores externos al Comité: un balance entre artículos traducidos, textos originales y entrevistas a destacados exponentes de esta disciplina en México.

El secretario Académico y vocal del Comité, el profesor Reyes Bercini, había estado trabajando con el Comité Editorial una propuesta sobre dramaturgia cinematográfica. Las traducciones y textos originales fueron aprobados en lo general bajo el título «Palabra / Imagen», se tendría uno de los contenidos más balanceados en cuanto a traducciones y textos originales, entre los autores internos se encontraban Reyes Bercini, Miguel Ángel Rivera, Mítl Valdez y Armando Casas.

Al terminar 1998, habíamos editado 13 de 20 números, lo que hacía visible las dificultades de mantener la periodicidad trimestral, los esfuerzos por conseguirla parecían ser sólo una preocupación del Departamento de Publicaciones, si bien la vigencia de la revista estaría sustentada en su calidad y relevancia temática, y eso nos permitía mantenerla en las librerías.

Asumiendo, pues, la irregularidad de la impresión, un hecho histórico y social de la cinematografía nacional le daría, en 1998, un particular impulso a *Estudios Cinematográficos*. al cubrir el simposio «Los que no somos Hollywood» convocado por la diputada María Rojo. Uno de sus promotores más entusiastas, egresado del CUEC y, para ese entonces, director de la Rama de Cine del Consejo Directivo de la Sociedad General de Escritores de México (Sogem), Víctor Ugalde, se acercó para proponer que la revista diera la visión crítica de la comunidad cinematográfica frente a los sucesos estructurales y jurídicos que estaba viviendo el cine nacional. Esta propuesta fue presentada en la 20ª reunión del Comité, el 18 de junio de 1998. Tal como recordaría posteriormente en su texto «La sociedad fílmica organizada y el Imcine», publicado en el libro *Múltiples rostros, múltiples miradas*, editado por el propio Instituto en septiembre de 2009 —y que también tuve el honor de llevar la coordinación editorial:

Con el apoyo de las organizaciones sociales, la diputada María Rojo convocó al foro Los que no somos Hollywood, en el que se contó con la presencia de diputados, senadores, líderes del ámbito cinematográfico, tanto nacionales como internacionales. Canacine entregó un estudio para demostrar que las demandas de los cineastas eran absurdas, pero la Universidad Nacional Autónoma de México publicó en el número 14 de su revista *Estudios Cinematográficos*: «Legislación Cinematográfica», la versión contraria y, por fin, después de muchas presiones y traiciones, se reformó la ley de cine salinista (1992). La nueva ley salió publicada el 6 de enero de 1998 en el *Diario Oficial de la Federación*.⁶

Mitl Valdez dio cuenta de la importancia de esta obligada participación del CUEC en las discusiones entorno a la situación del cine nacional, en la presentación del número:

⁶ Ugalde, Víctor, «La sociedad fílmica organizada y el Imcine», en *Múltiples rostros, múltiples miradas: Un imaginario fílmico. 25 años del Instituto Mexicano de Cinematografía*, p. 124.

El Centro Universitario de Estudios Cinematográficos decidió dedicar este número de la revista a la Ley Federal de Cinematografía, con el deseo de que sea un documento eficaz para quienes tendrán que decir la última palabra respecto a un asunto de vital importancia para el futuro del cine en tanto negocio y cultura, así como para nuestra identidad nacional.⁷

En términos editoriales, la salida a tiempo —a marchas forzadas: el número 13 salió a finales de julio; el 14 a principios de octubre— le otorgó al Departamento de Publicaciones el reconocimiento por parte de la Dirección, razón por la cual Mitl Valdez me asignó coordinar la edición del video del propio simposio —realizado a cabo en la Dirección General de Televisión Universitaria junto con Marcela Couturier y Dharma Reyes—, el cual fue entregado a la Coordinación de Difusión Cultural y a la diputada María Rojo en la sesión que cerraba «Los que no somos Hollywood».

Otro punto fundamental de este número es el hecho de que, por vez primera, éramos depositarios de todos los derechos patrimoniales de los textos publicados; es decir, cumplíamos plenamente con los derechos autorales de todo lo publicado. Una meta que tardaríamos mucho tiempo en repetir.

En la misma reunión del 18 de junio el Comité Editorial aprobó la iniciativa del profesor Manuel Rodríguez Bermúdez de que desarrollará una propuesta sobre animación, para el número 15 —el primero de 1999—. Pero antes de entrar a ese número es importante destacar que, a finales de 1998 el Departamento de Publicaciones tendría la oportunidad de fortalecer su estructura, tanto retomando la distribución —postergada desde nuestra salida de la librería El Parnaso, cuatro años antes—, como en su área editorial. Gracias a la propuesta de Leticia García, Mario Alberto Jiménez fue convocado para encargarse de la distribución en octubre de 2008. Mitl Valdez insistió que en lo que faltaba del año desarrollara un diagnóstico y un proyecto de trabajo para ponerlo en marcha en cuanto lo tuviera terminado, pensando en arrancar 1999 con la aplicación de la distribución. Apoyé la moción, pues tal como en otras áreas, tener documentos que expliquen, den un diagnóstico y establezcan objetivos permiten un mejor trazado de los

⁷ En *Estudios Cinematográficos*, núm. 14: «Legislación cinematográfica», octubre 1998, pp. 2-3.

alcances y resultados de todo proyecto; sin embargo, al salir de la entrevista en la Dirección, conminé a Mario Alberto que, independientemente del proyecto que presentara bien podríamos iniciar la distribución de inmediato, estableciendo nuevos puntos de venta.

Además de tocar puertas, habría que resolver algunos pendientes. Meses atrás un distribuidor había desaparecido, si bien teníamos papeles con sus registros fiscales, no había tiempo ni ocasión de convocarlo. Como muestra de su experiencia —y de sus contactos— Mario Alberto resolvió el punto la misma primera semana. En cuanto a los anteriores avances, ya teníamos diseñado recibos, dedicados exclusivamente para la distribución, y un formato de remisión. Además, ambos teníamos una muy similar manera de percibir los problemas de comercialización del libro universitario: descuentos, donaciones, estatus de las librerías de la UNAM, etcétera. Mario Alberto se dio a la tarea de atender los pedidos de todo nuestro material, de manera que cuando el número 15 salió de imprenta, poco antes del estallido definitivo de la huelga, en febrero de 1999, anunciábamos, en su última página, que la revista se encontraba a la venta en Cinemanía, El Parnaso de Coyoacán, Casa Lamm, Gandhi Bellas Artes, Centro Nacional de las Artes, Librería Bonilla y Asociados, Claustro de Sor Juana y El Sótano de Coyoacán, además claro, de la Cineteca Nacional.

El área editorial, a su vez, se vio fortalecida con el ingreso de Donají Portillo, quien venía de la Dirección de Publicaciones. Esta dirección desmantelaba la Imprenta Universitaria —enorme taller de linotipo, monotipo offset y prensa plana a las puertas de Ciudad Universitaria— para fusionarse a la Dirección de Fomento Editorial y cambiar su adscripción, de la Coordinación de Humanidades a la Dirección General de Planeación Administrativa. Los trabajadores que no estaban en proceso de jubilación podrían escoger la dependencia universitaria que les fuera óptima para su desarrollo profesional. A Donají Portillo le pareció que el CUEC, además de su ubicación geográfica, le proporcionaba un área para su crecimiento como profesional de la edición.

El parteaguas de la huelga de 1999: mantener el proyecto desde una sede alterna

Si 1998 estuvo marcado por las transformaciones de la industria cinematográfica del país y la participación en ellas de *Estudios Cinematográficos*, 1999 estaría marcado por las convulsas movilizaciones estudiantiles que se opusieron al Reglamento General de Pagos aprobado por el Consejo Asesor el 15 de marzo de ese año, en el que se establecían incrementos en la inscripción,

las cuotas semestrales y los servicios, entre otros pagos. La exigencia del principio de gratuidad unió a los estudiantes en torno al Consejo General de Huelga, que resolvió estallar una de las huelgas más largas y costosas para la Universidad Nacional a partir del 20 de abril.

Al CUEC también le representaba una complicada disyuntiva: la primera película dentro del recién creado Programa de Óperas Primas estaba en proceso de filmación, se discutían los planes de estudios y un nuevo equipo tecnológico estaba por recibirse; los estudiantes, si bien deseaban continuar con sus ejercicios filmicos, también se sentían atraídos y comprometidos con el movimiento. El cierre del Centro era inminente; la necesidad de establecer oficinas alternas, también. Mitl Valdez, como director del Centro, negoció con los Estudios Churubusco un espacio desde donde mantener, en lo posible, el trabajo de producción filmica en curso. No había intenciones, ni suficiente lugar, ni tal vez, recursos, para que el Departamento de Publicaciones pudiera continuar sus labores editoriales, a pesar de los resultados entregados y de la cantidad de proyectos en proceso.

Fue entonces que determiné ofrecer el pequeño departamento donde vivo para que hiciera las veces de nuestra oficina alterna. El equipo aceptó la convocatoria de manera unánime: llevamos a casa computadoras, diccionarios, papelería y libros para distribución, modificamos los espacios y nos instalamos —un tanto encimados—: Leticia García, Gabriela García, Mario Alberto Jiménez e, incluso, Donají Portillo —a pesar de ser miembro del STUNAM, el cual apoyaba la huelga, y que acababa de ingresar al CUEC a principios de año— se dieron cita cotidiana en mi casa. En ella laboraron también Héctor Zavala, María Luisa Amador, Jorge Ayala Blanco, Carlos Mendoza, Miguel Ángel Rivera, Carolina Rivas y Miguel Bustos. Como parte de mis tareas personales — ¡vaya que lo eran!— debía mantener los espacios limpios y presentables, el café listo, y prepararme cada mañana a recibir a mi equipo de trabajo. La primera tarea, continuar con los avances de la revista y la corrección de los libros en proceso. Por lo demás, habíamos llenado cualquier reducto del departamento con cajas de ejemplares de todo el fondo editorial, a fin de no interrumpir nuestra incipiente distribución profesional y continuar ampliando puntos de venta.

Así, desde febrero de 1999 concretamos con Héctor Zavala una serie de citas de trabajo para ir definiendo el contenido del número 16: «Arte y diseño cinemáticos»; para abril se tenía una estructura casi definida y, ya con la huelga encima, completamos el número el 20 de mayo, ya totalmente formado. Esto se logró gracias a que retiramos libros y revistas originales de la

biblioteca, y con el apoyo incondicional de Guillermo Cuevas, pudimos obtener las reproducciones fotográficas en opaco, es decir, impresas en papel.

Con un esquema de trabajo muy similar al realizado con Héctor Zavala para el número anterior, la propuesta del número 17: «Los actores y el cine», fue desarrollada por Miguel Ángel Rivera, consolidando en tres sentidos la convocatoria de textos originales: reflexiones sobre distintos aspectos de la realización, la puesta en cámara y la dirección de actores. El número cerraba con un artículo fuera del tema monográfico, que ponía al día el estatus de la legislación cinematográfica luego de lo ocurrido en 1997: «Una nueva ley, ¿una nueva industria?», de Víctor Ugalde, a la postre el mayor colaborador de la revista en cuanto textos originales.

Otro punto que destaca en el volumen 17 es el hecho, primero, de obtener un intercambio con las librerías Libros y Arte (de Educal), según el cual podíamos anunciar dónde podrían encontrarse nuestras publicaciones, y segundo, que en la tercera de forros publicamos la convocatoria al Concurso de Proyectos Fílmicos de la Segunda Ópera Prima del CUEC, cuyo último día de recepción sería el lunes 10 de enero de 2000, aún dentro de la huelga universitaria.

Volver a editar libros: *El ojo con memoria* y *Cartelera cinematográfica 1920-1929*

Además de concluir los números 16 y 17 de *Estudios Cinematográficos*, el periodo de huelga resultó altamente productivo; sin distracciones administrativas o académicas, las jornadas de trabajo se cumplían con constante ritmo y camaradería. Miguel Bustos se encargaría de la mayoría de las traducciones del número 16 y del total de las del 17, lo que le permitiría a Leticia García Urriza hacerse cargo del libro de Carlos Mendoza *El ojo con memoria: Apuntes para un método del cine documental*, breve pero puntual y pertinente libro sobre los aspectos metodológicos del documental. Leticia García trabajó directamente con Carlos Mendoza corrigiendo, precisando o volviendo a redactar algún párrafo o concepto, con lo que se tuvo una integral revisión de este pequeño volumen: 116 páginas impresas a 1 x 1 tinta al tamaño final de 18 x 11 centímetros.

Las dimensiones no demeritaban sus alcances. Se trataba del primer libro publicado desde 1994, cuando editamos *Montaje cinematográfico: Arte de movimiento*, de Rafael C. Sánchez. Los libros publicados anteriormente de la autoría de un miembro del CUEC fueron los dos volúmenes de entrevistas *Miradas a la realidad*, de José Rovirosa, y el libelo de compilación de artículos y ponencias: *¿Es el guión cinematográfico una disciplina literaria?* De esto habían pasado

poco más de ocho años; de manera que el trabajo de Carlos Mendoza resultaba la primera reflexión de un profesor del CUEC con bases metodológicas y con fundamento en la docencia del documental.

El otro volumen editado durante el periodo de la huelga estudiantil, excede en extensión, considerablemente, al título arriba reseñado. Se trata de la sexta entrega del proyecto *Cartelera cinematográfica* de largometrajes exhibidos en la ciudad de México, iniciado en 1975 con la publicación de *Cartelera cinematográfica 1930-1939* (editada en 1980), a la que se fueron agregando las correspondientes a 1940-1949 (editada en 1982), 1950-1959 (en 1985), 1960-1969 (en 1986) y 1970-1979 (en 1988).

Hablamos de la *Cartelera cinematográfica 1920-1929*, sobre el cual se pudo concentrar Donají Portillo en una primera revisión, y Leticia García en una segunda lectura; ambas fueron supervisadas por mí con el objetivo no sólo de coadyuvar en el cuidado editorial de mis compañeras, sino particularmente para poder trabajar con los autores para su aprobación, o no, las correcciones realizadas. La corrección de estilo tiene el doble filo de atender los principios lingüísticos, los criterios editoriales impuestos o consensados por la editorial —nos referimos con criterios editoriales a aquellas minucias o excepciones del lenguaje en los que ni las autoridades de la lengua se han puesto de acuerdo y que, por tanto, corresponde a los editores establecer—, a aquellos que forman parte de nuestra propia formación, o bien, atender aquellos que le son irrenunciables a los autores, más allá de las razones que puedan esgrimir los editores de la obra. Ahora bien, cuando se trata, como es el caso de las *Carteleras*, de una obra de transcripción de datos tal como fueron apareciendo en las carteleras impresas en los diarios consultados por los autores —en las que algunas grafías serían comprobadas contra otras fuentes bibliográficas—, la corrección se reduce a una revisión ortotipográfica en busca de posibles erratas, con la particular dificultad, en este caso, de la gran cantidad de nombres y títulos extranjeros, no siempre correctamente transcritos en su momento por los tipógrafos de los diarios en cuestión.

Una particularidad más fue aplicada en este volumen de la *Cartelera*: la impresión digital. Nuestro equipo había consultado las primeras ofertas de este tipo: salidas directa de disquet a impresora, o bien, sistemas de multicopiado digital en formatos cuatro cartas, pero resultaban muy caros para el tiraje promedio del offset que se editaba en la UNAM (mil ejemplares). Durante 1999 encontramos un proveedor con precios altamente competitivos para este proceso y,

considerando que tratándose de un decenio muy lejano a los espectadores de hoy y, por tanto, de un volumen más para especialistas, decidimos que el tiraje conveniente era de 200 ejemplares (hoy creo que me equivoqué y que debí haber editado 300 o 400 ejemplares, no más). Esta decisión no fue del gusto de los autores, pero ciertamente tuvo la fortuna de iniciarnos en los procesos de impresión digitales.

Es importante señalar que, a pesar de no haber tenido contacto con la Dirección General de Asuntos Jurídicos de la UNAM durante mucho tiempo, la Subdirección Jurídica de la Propiedad Intelectual —que se mantuvo laborando durante el paro estudiantil— realizó los trámites para contar con los respectivos números de ISBN tanto para *El ojo con memoria* como para *Cartelera cinematográfica 1920-1929*. De otra manera, nuestros títulos hubieran tenido que esperar el final de la huelga para tener salida.

Mi regreso a Cineteca Nacional

El 5 de enero de 1999 apareció publicada la nueva Ley de Cinematografía, sobre lo cual hablaría Víctor Ugalde al final del número 17, impreso con fecha noviembre 1999–enero 2000; pero esta legislación no parecía haber garantizado disolver los problemas de censura, los cuales quizá ni siquiera eran ya un planteamiento central al momento de hablar de la industria cinematográfica, pues la discusión se había centrado en la distribución y exhibición del cine nacional —tal como se vio al reseñar el número 14 de *Estudios Cinematográficos*—. De manera que, para cuando se celebraba —del 10 al 14 de noviembre— el IV Festival de Cine Francés en Acapulco y se buscó impedir la exhibición de la película de Luis Estrada, *La ley de Herodes*, la propia comunidad cinematográfica que se había congregado en torno a modificar la Ley de Cinematografía, se reunía para protestar contra lo que resultaba un atentado a la libertad de expresión.

El Instituto Mexicano de Cinematografía fungía como coproductor de la cinta; sin embargo, sus autoridades, o no habían visto la película o no les había importado la explícita crítica al aún partido oficial, el PRI, pero —aun cuando la trama se ubicaba en los cuarentas— para algunos espectadores esto les resultaba escandaloso, como también lo fue el hecho de que en pleno Festival —entonces presidido por Marina Stavengahen, hoy directora general del Imcine— se pretendiera

detener su exhibición. Al final la cinta se estrenó comercialmente después de arduas negociaciones. El escándalo provocó la caída del director del Imcine por tratar de censurarla. En ese ambiente difícil para el Instituto los cambios eran inminentes.

Por otra parte, yo había contactado meses atrás con Javier Cortés —otrora compañero mío en Cineteca Nacional—, con la finalidad de solicitarle publicidad para el número 17: emblemático anuncio de las próximas películas que serían estrenadas por el Instituto, pues la mayoría de ellas sería objeto de entrevistas y artículos posteriores para nuestra revista, lo cual permitió imprimir a cuatro tintas los forros de ese número.

Ya con el ejemplar de la revista en imprenta y manteniéndonos en mi casa con la edición de los libros, recibí una llamada de Javier Cortés. Me informó los cambios: con la salida de Eduardo Amerena del Imcine, Conaculta decidió hacer un enroque, convocando a Alejandro Pelayo, hasta entonces director general de la Cineteca, para que se hiciera cargo del Instituto, y para dirigir a la Cineteca se había convocado a Luz Fernández —otrora subdirectora de la propia institución, también durante la administración de Fernando Macotela, más de diez años atrás—; a su vez Javier Cortés, hasta entonces director de Promoción del Imcine, se iba a cubrir la ahora Dirección de Difusión de la Cineteca y, desde ese nombramiento, me convocaba a hacerme cargo de la jefatura de Publicaciones.

En ningún momento pensaba dejar el proyecto editorial del CUEC, cuyo centro era *Estudios Cinematográficos*, así que hablé con Mítl Valdez para solicitarle su autorización para hacerme cargo de ambas instancias. Era enero de 2000 y las posibilidades de que la huelga universitaria llegaría a su fin eran mayores. Consideré que los avances en los siguientes números por publicar en el CUEC, y el hecho de conocer a la Cineteca, me permitirían llevar a cabo ambos proyectos. Así, ingresé por segunda ocasión a la casa donde había iniciado la edición de libros sobre cine, el 1 de febrero de 2000. Unos días antes, el 27 de enero, los estudiantes del CUEC serían los primeros en entregar las instalaciones —junto con la Escuela Nacional de Enfermería y Obstetricia—, iniciando con ello el fin de la huelga en la Universidad Nacional.

Los objetivos del Departamento de Publicaciones de la Cineteca Nacional eran los mismos de cuando había trabajado en ella años atrás; sin embargo, su estructura administrativa y de personal eran mucho mayores: contaba con dos investigadores, una persona dedicada a la investigación iconográfica y una secretaria: ninguno con experiencia editorial profesional, debido a ello

convoqué a Sergio Negrete, editor, poeta y traductor. La diagramación y formación se hacía con un proveedor externo, Miguel Pérez, quien continuó trabajando en el proyecto. El otro aspecto que tuvo un claro incremento en Cineteca eran los recursos financieros, en mi opinión elevados para el proyecto editorial por realizar: la publicación del *Programa Mensual de la Cineteca Nacional*, los folletos y carteles correspondientes a las dos ediciones anuales de la Muestra Internacional de Cine y a la del Foro Internacional de la Cineteca. En cuanto a libros, sólo se proyectaba la edición de *La vanguardia cinematográfica soviética (1918-1935)*, de Eduardo de la Vega, que habría de ser parte de los Cuadernos de la Cineteca Nacional: Colección Los Primeros Cien Años, y *Buñuel; una mirada del siglo XX*, de varios autores. Al poco tiempo se acercó Rafael Aviña para proponer su libro *Temas y géneros del cine mexicano*.

Salvo un par de meses en los que hubo algunos retrasos en la salida del programa, cumplí, con dos equipos de gran compromiso y lealtad, las tareas programadas en cuanto a los instrumentos de difusión: programas, carteles y folletos. En lo que se refiere a los libros, el de Eduardo de la Vega se editó en octubre; el que trataba de Buñuel, en marzo, y el de Rafael Aviña se completó en su primera corrección, pero las dificultades intrínsecas al texto, la necesaria investigación iconográfica y la elaboración de los índices onomástico y filmográfico, hicieron imposible terminarlo durante ese año. A finales de mes entregué mi renuncia, tras haber negociado, bajo la figura de proveedor externo, como Editarte, hacerme cargo del diseño, formación y cuidado editorial del libro de Rafael Aviña, ya con el título definitivo de *La mirada insólita: temas y géneros del cine mexicano*.

El proceso se alargó todo 2001 y posteriormente fue aplazado durante mucho tiempo, pues no se tenía en Cineteca una clara determinación de cómo editar un libro de gran envergadura en cuanto a contratos autorales, tiraje y mecanismos de impresión y su posterior distribución. Finalmente, en 2004, mis honorarios fueron cubiertos y el libro salió en coedición, sí, pero bajo el sello de Océano y la Cineteca Nacional. El editor Rogelio Carvajal mantuvo todo nuestro trabajo editorial: diseño de portada e interiores, criterios editoriales e índices. La portada resultó emblemática: a sugerencia de Rafael Aviña tomamos un fotomontaje de *La banda del automóvil gris* (Enrique Rosas, 1919), en el que se agregaron —sustituyendo a algunos de los personajes originales que hacen juramento de su lealtad alrededor de una mesa—, a otros actores del cine mexicano, acompañando al propio autor.

En resumen, en mi regreso a Cineteca Nacional fui responsable de doce programas mensuales, tres programas de la Muestra y el Foro, la *Memoria 2000*, y dos libros que dieron una producción total de 17 productos editoriales en doce meses. Al final de la administración se dio también el término de los compromisos de licitación, lo cual aproveché para mostrar que con menos recursos se podía mejorar la calidad, desde luego, con otra imprenta, lo cual fue retomado por la siguiente administración.

El trabajo editorial del CUEC tras el regreso de la huelga

Tras el regreso de la huelga nos pusimos a trabajar de lleno en el número 18 de la revista «Producción creativa», bajo la coordinación de Armando Casas. De nuevo integrado especialmente con traducciones, pero de especial importancia porque decidí iniciarme como colaborador del propio órgano que editaba, así, publiqué la entrevista que le hice a Walter Navas sobre su experiencia como productor en *Rito terminal*. A partir de entonces asumía que, si hacía falta material, uno mismo debe generarlo.

En esta ocasión nuestros forros se imprimieron a 4 x 4 tintas, frente y vuelta, gracias a la publicidad, nuevamente del Imcine en la segunda de forros, y de Estudios Churubusco —gracias a la generosidad de Mario Aguiñaga, quien era el director asignado por la nueva administración federal—, además de una autopromoción de nuestro fondo editorial en la tercera de forros.

De nuevo muchas propuestas de tema monográfico se quedaban en la mesa del Comité: una sobre experimentación e investigación, y otra sobre la incidencia del CUEC en la industria audiovisual mexicana. Así que el siguiente número, bajo la coordinación de Flavio González Mello, fue el de «Géneros cinematográficos», y, acaso, por tener una atractiva fotografía de *Tiempos violentos* (*Pulp Fiction*, Quentin Tarantino, 1994), que actualizaba el género negro con una nueva propuesta narrativa, pronto se convirtió en un ejemplar de referencia lo que propició, gracias también al creciente y efectivo programa de distribución, que se convirtiera en nuestro número más vendido en menos tiempo, lo que determinaría importantes decisiones en un futuro mediato.

De nuevo Dante Barrera ofrecía un intercambio entre *Estudios Cinematográficos* y su propia revista, *DX*. Ahora proponía, a cambio de esta inserción, rediseñarlo. El nuevo diseño aparecería con el número 20 de la publicación. Otro punto importante a destacar es el hecho de que este

número fue el último en el que se contó con el apoyo de Guillermo Cuevas para la reproducción fotográfica. Solamente la portada se trabajó por vez primera en salida digital: Miguel Pérez nos ayudó a realizar el fotomontaje de portada y a armar los originales digitales de los forros para su salida directa a negativos. Así, el total de nuestros originales se entregarían en un CD digital —no más fotografías en opaco por separado.

Para 2001, no sólo regresamos a tratar las nuevas tecnologías, sino que el total de la revista tendría salida digital. Otro punto importante fue la consolidación del trabajo de distribución cargo de Mario Alberto Jiménez. Durante 2000 muchos de nuestros primeros números se empezaron a agotar —visiblemente del 1 al 8—; por otra parte, el impacto de algunos otros era, en realidad, vertiginosa, destacan en tal sentido el 10 y el 16. Esto tuvo un claro impacto en los ingresos extraordinarios resultantes, además de plantearnos por vez primera ampliar nuestro tiraje. Para ese momento, *Nitrato de Plata* y *Dicine* ya habían salido de circulación, así que la demanda y el referente obligado en que se había convertido la revista sustentaban nuestra apuesta.

Por otra parte, Mitl Valdez, consciente de nuestro bajo presupuesto editorial, había intentado desarrollar argumentos frente a la administración central de la Universidad, para contar con recursos frescos que impulsaran nuestro proyecto editorial. La Coordinación de Difusión Cultural dio oídos a su petición, pero se trataba no de un aumento presupuestal, sino de una cantidad específica para aplicarse en la revista. Mitl Valdez pensó en iniciar un programa de reimpresión de la revista, a partir del primer número; sin embargo, tanto a Mario Alberto como a mí nos parecía inadecuado. Las librerías no aceptaban reimpressiones en publicaciones periódicas. Mitl Valdez aceptó no reimprimir los números atrasados y aumentar nuestro tiraje de mil a dos mil ejemplares, lo cual no resolvía qué hacer con los recursos frescos. Fue entonces que, viendo el desplazamiento del reciente número 19, y del 16, que se movía muy bien, y cuyo contenido tenía muchas entrevistas originales, apostamos por reimprimir mil ejemplares más de dichos números. De esta manera, el cambio de mil a dos mil ejemplares se daría en la reimpresión de los números 16, 19 y, ya con nuestro presupuesto e ingresos, en un solo tiraje, del 20 en adelante.

En cuanto al contenido de este número, desde que fue propuesto, en el Departamento de Publicaciones nos dimos a la tarea de buscar en todas las revistas a las que estaba suscrito el CUEC, aspectos sobre las nuevas tecnologías. Esto nos llevó de nuevo a un número sustentado en lo fundamental en traducciones, salvo la entrevista que realizamos en conjunto Reyes Bercini y yo

a Demetrio Bilbatúa Ferrer y Javier Leal de New Art Digital, empresa pionera en la posproducción digital en México, y la que realizara Óscar Urrutia al cinefotógrafo egresado del CUEC Esteban de Llaca, fotógrafo de *La perdición de los hombres*, de Arturo Ripstein, uno de los primeros cineastas en México en abocarse a lo digital. Fue tal la cantidad de material por traducir, que en apego al subtítulo de la revista: “actualización técnica y académica”, que le propuse a Reyes Bercini que hiciéramos un segundo número sobre el tema, lo cual obligó a diferenciar ambos números bajo el mismo título: *Odisea digital*, el 20: «I. Panorama y perspectivas», y el 21: «II. Experiencias y reflexiones». El primer volumen salió en 2001 con fecha febrero-julio, lo que significa que, si bien no habíamos logrado recuperar la periodicidad, asumíamos la consolidación editorial que representaban los avances en la revista entre otros puntos: obtuvimos nuevamente publicidad de Estudios Churubusco e Imcine. Asimismo, atendimos el pago a nuestros colaboradores al pasar de 50 pesos por cuartilla de texto original a 120 pesos y, para el caso de las entrevistas, de 35 a 80 pesos por cuartilla.

Al aprovechar los cambios respecto al tiraje de la revista, el aumento en el pago de colaboradores, la inserción de publicidad, Mitr Valdez aceptó, después de una inamovilidad de más de seis años en muchos miembros del Comité, que lo reestructuráramos con la integración de profesores que habían sido ya coordinadores de algunos números. Así, salieron los miembros fundadores Jorge Ayala Blanco, Alfredo Joskowicz y Armando Lazo, junto con José Felipe Coria, integrado desde el número 9, e ingresaron Armando Casas, Flavio González, Jack Lach y José Navarro; asimismo se integró, como representante de la Dirección General de Actividades Cinematográficas, Salvador Plancarte, el cual tendría voz, pero no voto, respecto a la dictaminación de los contenidos definitivos de la revista.

Para el número 21, volví a colaborar con una entrevista, esta vez a Francisco Athié respecto a su largometraje *Vera* —el cual estuvo desarrollando durante quince años atrás, desde 1985, a la par del desarrollo tecnológico—. El contacto con Athié ocurrió gracias a Israel Pasco, también egresado del Centro, quien venía especializándose en continuidad y que tendría en esta película la posibilidad de hacer continuidad en tres dimensiones, dada la característica del programa utilizado en parte de los sets, el *motion capture*, que crea personajes digitales a través del movimiento de actores en tres dimensiones espaciales, además de la continuidad temporal. Igualmente entrevisté, junto con Armando Casas, a Fabián Hoffman y Hugo Rodríguez. El primero, director del

proyecto de investigación sobre nuevas tecnologías del Centro de Capacitación Cinematográfica y director del largometraje *Pachito Rex, me voy pero no del todo* —objeto de la entrevista—, y el segundo, subdirector académico del Centro y productor de la cinta. Asimismo, y para dar contraste entre la necesidad de trabajar con equipo digital por su producción económica, entre otros atributos, y el de mantener una estética “lo más cinematográficamente” posible, entrevisté a Toni Kuhn, quien destaca el aspecto de saturación que ofrecía lo digital, y cómo regresar a los principios de la iluminación cinematográfica a partir de esta saturación.

Reestructuración del Departamento de Publicaciones y alcances del Comité

Difíciles momentos vendrían para el Departamento de Publicaciones ese verano de 2001. Al regreso de las vacaciones administrativas y ya con el número 21 circulando, Leticia García Urriza renunció a su plaza de técnico académico con funciones de editor-traductor, mismas que venía desempeñando desde el número 2, en la primavera de 1995. Su renuncia tuvo como consecuencia el hecho de que no pudimos sustituirla en favor del Departamento, pues Mitl Valdez había decidido transferir la plaza en favor del Departamento de Promoción y Distribución de Películas, cuyo encargado, Moisés Jiménez, había sido contratado por honorarios dos años atrás, pero en ese momento, el CUEC carecía de la solvencia presupuestal para sostenerlo bajo esa contratación.

La siguiente reunión del Comité Editorial, la 29ª, se realizó hasta el 6 de febrero de 2002, lo que significa que las reuniones del Comité se hacían cada vez más esporádicas en la medida en que había menos participación propositiva de los miembros del Comité y se ampliaba el contenido, tanto en cantidad de cuartillas —alrededor de 200— como de páginas impresas, con la consecuente dificultad en la producción de cada número.

De nuevo Armando Casas era convocado para coordinar el número 22: «Práctica de la realización», en el que, además de las traducciones sobre las que se venía trabajando, se aprobaron las entrevistas a Juan Antonio de la Riva, por Armando Casas, y a María Novaro y Benjamín Cann, por parte de Carolina Rivas. Asimismo, fuera del tema monográfico, se aprobó la publicación de un texto de Esperanza Vázquez sobre la restauración de la película *El puño de hierro*, de Gabriel García Moreno, y otro más, de Marcela Fernández Violante, sobre la situación del cine mexicano.

Para el número 23: «Cinefotografía en acción», se designó de nuevo como coordinador a Jack Lach, con quien ya veníamos trabajando en su contenido. Destaca la traducción de la entrevista a Rodrigo Prieto sobre su reconocida participación en la película *Frida*, que fuera publicada en *American Cinematographer*, lo cual resultó importante porque esa revista nos otorgó el permiso de reproducción de artículos técnicos desde entonces.

En marzo de 2003, el Festival Internacional de Cine de Guadalajara brindaba un homenaje al CUEC por su 40 aniversario, para lo cual se armó un ciclo de egresados, se presentó en competencia *Un mundo raro*, segunda ópera prima para egresados del CUEC, dirigida por Armando Casas, y se presentaron nuestras publicaciones —editando para ello un folleto conmemorativo—. A ese acto asistimos Mario Alberto Jiménez y yo, llevando con nosotros dos muebles desarmables para montar un stand.

Luego de algunos aplazamientos, Carlos Mendoza retomaba su compromiso con la revista, el número 24: «Documental: memoria y realidad». Así, el 27 de mayo, al celebrar la 33ª reunión del Comité, el profesor Mendoza presentó su propuesta en la reunión, siendo aprobada en lo general —toda vez que muchas de las propuestas no se tenían en blanco sobre negro—, como resultado de ello, además de su bitácora sobre Tlatelolco y el artículo que trata la situación de este género en México, al que Mendoza denominó «El documental, ese limosnero criticón», dos participaciones más: la primera, un breve texto sobre la relación entre el público y el documental en México, acompañada de traducciones que daban cuenta de lo que ocurría en la exhibición independiente en Estados Unidos y en Francia, la segunda una entrevista a Iván Trujillo —entonces, y desde varios años atrás, director general de Actividades Cinematográficas de la UNAM— sobre el acervo fílmico y la preservación de la imagen; el resto se conformó con traducciones diversas.

Los Cuadernos de Estudios Cinematográficos y el cambio de estafeta

La producción de este número 24 se desarrolló bajo un proceso complicado que duró todo 2003, pues si su contenido fue aprobado el 27 de mayo, no fue impreso sino hasta diciembre de ese año, debido a dos puntos sustantivos: 1) la participación del Departamento de Publicaciones en la Convocatoria 2003 del Programa de Apoyo a Proyectos Institucionales para el Mejoramiento de la Enseñanza, 2) por el periodo de efervescencia de política universitaria que ocurre en cada

sucesión de la Dirección en cualquier dependencia o entidad académica de la Universidad Nacional.

Respecto al primer punto, baste por ahora señalar que, finalmente, la Dirección tomaba en serio la posibilidad de que el CUEC participara en una convocatoria hecha por la Dirección General de Asuntos del Personal Académico, y que en ese sentido habíamos estado trabajando de manera muy comprometida desde 2002 en el Departamento de Publicaciones. Respecto al segundo punto, se perfilaban, en principio, dos grupos, digamos históricos: uno, alrededor de la persona de Reyes Bercini, secretario académico en ese momento, representaba la continuidad establecida de Alfredo Joskowicz a Mítl Valdez; el otro, representado por Armando Lazo, quien ya había aspirado a la Dirección en ocasiones anteriores. En todo caso, muchos contribuyeron a que se diera un ambiente de discusión de política académica que llevó, a la hora de conformar la terna que habría de presentarse al Coordinador de Difusión Cultural, a que quedará en ella Armando Casas para acompañar a los profesores arriba mencionados.

Así, que el número 24, aparecido en diciembre de 2003, sería el último de la administración de Mítl Valdez, la cual terminaría el 30 de marzo de 2004. La crisis por el cambio de administración y el enorme trabajo en la preparación del proyecto PAPIME, amén de la reestructuración de nuestro espacio, propició que editáramos solamente el número 24 en 2003, y el 25 en 2004.

Un número bisagra

Más de un año habría de pasar para la siguiente celebración del Comité Editorial, con una —no del todo— nueva conformación: Armando Casas, presidente, en su calidad de director del Centro; Juan Antonio de la Riva, vocal, en su calidad de secretario académico; como vocales volvimos a convocar a Jorge Ayala Blanco, mantuvimos a Flavio González Mello, e invitamos por vez primera a Moisés Jiménez y a Miguel Ángel Rivera; yo me seguiría manteniendo como secretario, en mi calidad de jefe del Departamento de Publicaciones. La razón por la cual no nos reunimos se debía ante todo a que se había obtenido el señalado proyecto PAPIME: «Consolidación del programa editorial para la docencia», cuyo objetivo fundamental fue el de dar acceso, a las actuales y futuras generaciones, a los instrumentos editoriales que coadyuvaran a la formación académica que el propio Centro ofrece. En esa 34ª reunión, celebrada el 28 de junio de

2004, se desglosaban los objetivos del programa y se ofrecía el contenido de los primeros seis títulos de su colección medular: los Cuadernos de *Estudios Cinematográficos*.

Respecto a los futuros temas monográficos de la revista, primero se informó que el número 25: «Puesta en escena / Puesta en cámara», que saldría publicado en julio bajo la coordinación de Juan Mora, lo que significaba que su contenido no había sido sometido al dictamen del Comité Editorial. Este número se convertiría en bisagra por dos razones fundamentales: a propuesta de Juan Mora, se aprovecharía la estancia de destacados cineastas en nuestro país para entrevistarlos o reproducir sus conferencias al inicio de la revista, y por el hecho de ser el último número en contar con un coordinador académico. Respecto a las entrevistas contamos con Constantin Costa-Gravas y Margarethe von Trotta.

En esa reunión se aprobó asimismo, por unanimidad, que el número 26 versara sobre esquemas de producción, para lo cual se contó con la colaboración especial de Víctor Ugalde, presidente de Fidecine, y que el 27 abordara el sonido. Finalmente, se aprobaba por unanimidad la propuesta de Armando Casas y mía, en el sentido de publicar, en coedición con la Dirección General de Publicaciones, los siguientes libros: *Esculpir el tiempo*, de Andrey Tarkovski (2ª edición); *Historia de la animación en México*, de Manuel Rodríguez (incluido dentro del proyecto PAPIME); *Las cinco claves de la cinematografía*, de Joseph V. Mascelli, y los textos sobre cine de Pier Paolo Pasolini.

Asumir la plena coordinación editorial

A partir de 2005 se dio un incremento en la producción editorial del Centro como nunca antes la había tenido; así, mientras en 2004 se editaron dos números de *Estudios Cinematográficos* y los dos primeros títulos de los Cuadernos de *Estudios Cinematográficos*, además de entregar a PAPIME el informe de actividades para el siguiente año lo cual daba garantía a la continuidad del proyecto, en 2005, editamos seis Cuadernos —en vez de los cuatro planteados en principio—, el libro de Pier Paolo Pasolini, con el título definitivo de *Cinema: El cine como semiología de la realidad*, y tres números de *Estudios Cinematográficos*. Si bien la revista volvería a ir en decremento en su periodicidad, la producción de libros iría en aumento constante.

Este incremento fue el logro de varios años de preparación de los Cuadernos de *Estudios Cinematográficos*, por un lado, y, por el otro, se debió al hecho de que a partir del número 26

decidí no trabajar más con un coordinador de número y hacerme cargo en el futuro como editor responsable, de cada uno de los contenidos definitivos, trabajando para ello, en colaboración directa con Armando Casas, en las diversas propuestas que llegaban a mi oficina. Así, aumentando el control —y con ello la carga de trabajo—, al tiempo que se incrementaba también la “apertura” a nuevas propuestas, pude recuperar —al menos ese año— la periodicidad de la revista.

Con el número 26 la revista llegaba a su 10º aniversario, a lo cual dediqué la nota editorial; asimismo, continuamos, fuera del tema monográfico, lo iniciado por Juan Mora en el número anterior, ahora con entrevistas al cineasta griego Theo Angelopoulos, aprovechando su visita a nuestro país, y, también fuera del tema monográfico, dedicamos nuestras últimas páginas a un realizador clásico mexicano: Emilio *El Indio* Fernández, con textos de Marcela Fernández y Julián Hernández. En cuanto al contenido de la parte monográfica, Víctor Ugalde —como colaborador especial—, además de realizar un artículo sobre el panorama actual de la producción en México, resumía varias de las ponencias presentadas en el Seminario de Producción Cinematográfica para Productores Profesionales de México, realizado bajo los auspicios de la Sogem.

Cuando me reuní con mi amigo Israel Pasco a principios de 2005 y me invitó a la premier de *Voces inocentes*, de Luis Mandoki, de la cual fue continuista, le comenté lo notable que resultaba el trabajo de diseño sonoro de la película. Entonces me presentó a Martín Hernández, responsable del sonido; luego, apareció Samuel Larson —también de la EICTV y otrora colega mío en mi primera estancia en Cineteca Nacional—, para ofrecer un texto sobre sonido, me di cuenta que tenía un número sobre el tema: «El sonido cinematográfico». Era importante considerar también a Aurora Ojeda, en ese momento profesora de la materia en el CUEC y quien —para completar el cuadro— era también egresada de la EICTV de Cuba.

Ese número abría con la conferencia magistral de Emir Kusturika —armada en entrevista por Scott Foundas—, quien había sido invitado por el 2º Festival Internacional de Cine Contemporáneo de la Ciudad de México (Ficco). De nuevo cerraba con un cineasta mexicano clásico: Ismael Rodríguez. Para ello levanté una conversación con Jorge Ayala Blanco y Juan Antonio de la Riva.

En cuanto al PAPIME, el segundo año el comité correspondiente de la Dirección General de Asuntos del Personal Académico determinó incrementar su contribución hasta 190 mil pesos,

totalmente etiquetados para la impresión de libros, que de acuerdo con el propio proyecto nos permitiría, al menos, editar los siguientes seis cuadernos.

Por otra parte, a sugerencia de la Coordinación de Difusión Cultural, Armando Casas, como director de la nueva administración del CUEC, se acercó a la Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, bajo la tutela de Hernán Lara Zavala —quien me había invitado a participar en el Encuentro sobre Revistas Culturales, del 6 al 10 de septiembre de 2004 y conocía bien nuestro proyecto—, para editar en colaboración con esa dependencia varios de nuestros títulos —ante la imposibilidad de incrementar nuestros presupuestos editoriales de manera autónoma—. Para ello, se planteó instaurar una nueva colección —que se denominaría Miradas en la Oscuridad—, a la cual también se invitaría a participar a la Dirección General de Actividades Cinematográficas y la cual iniciaría con la segunda edición de *Esculpir el tiempo*, de Andrey Tarkovski —al menos en lo que correspondía a nuestras propuestas— y podría continuar con los libros que teníamos en proceso de traducción, de la autoría de Joseph V. Mascelli y Pier Paolo Pasolini. A los libros ya consignados en el proyecto del PAPIME, el plan de trabajo incluía la *Cartelera cinematográfica 1980-1989*, amén de los títulos ya mencionados de Mascelli y Pasolini.

En la misma 35ª reunión del Comité, se determinaron los temas a cubrir en los números 28 y 29 de *Estudios Cinematográficos*; el primero se denominaría «Deconstrucción del personaje», en el sentido de que el acto de deconstruir supone el análisis de la propia reflexión tanto creativa como teórica. Y fuera de la parte monográfica se publicó una entrevista de Juan Mora a Barbet Schroeder y, para el cierre del número, se invitó a Gustavo García para que hablara sobre Fernando de Fuentes.

El número 29: «El cine ante la globalización: la excepción cultural» es, sin duda, el número con mayor número de páginas, 112, editado hasta ahora. Surgió como la memoria del coloquio «Diálogos en torno a la excepción cultural» —tal como lo fuera el número 14 respecto al coloquio «Los que no somos Hollywood»—, organizado por la Universidad Nacional Autónoma de México y la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas durante todo 2005 y que tenía como objetivo el poner en la mesa de discusión a la cinematografía dentro del concepto denominado excepción cultural, que ve a las industrias culturales no deberían ser incluidas en los tratados comerciales de la misma forma y con las mismas reglas que otras actividades industriales, tal y como ocurre en el Tratado de Libre Comercio (TLC), que México

firmó con Estados Unidos, y en el que, por cierto, Canadá no incluyó a las industrias culturales.

Agregamos tres textos que abonaban la discusión y que no formaron parte del coloquio, a los que denominé «Digresiones paralelas»: «El cine y la diversidad cultural», de Alfredo Joskowicz, entonces director de Imcine; «El cine mexicano y la excepción cultural: apuntes», de Armando Casas, y «Excepción cultural, políticas nacionales y globalización», de Divina Frau-Meigs, especialista francesa sobre la materia quien nos autorizó publicar su texto; asimismo, a fin de tener los documentos centrales, se reprodujeron dos documentos de la UNESCO sobre el particular: *Declaración Universal sobre la Diversidad Cultural y Convenciones sobre la Protección y Promoción de la Diversidad de las Expresiones Culturales*. Manteniendo el esquema que habíamos diseñado para la revista, iniciábamos el número con la conferencia magistral que el documentalista canadiense Ron Mann —invitado a nuestro país por el 2º Festival Internacional de Cine Contemporáneo de la Ciudad de México— ofreció a los estudiantes del CUEC en nuestras instalaciones, y cerramos la publicación con un homenaje a Alejandro Galindo, conmemorando el centenario de su natalicio. Sobre él escribieron Rafael Aviña, Víctor Ugalde y Marcela Fernández Violante.

Las reuniones del Comité seguían siendo cada vez más escasas, en mucho por la nueva forma de trabajo al interior de la revista —con la desaparición de la figura de coordinador de número y la consolidación de los contenidos bajo mi responsabilidad. Es así que tras nueve meses se celebró su 36ª reunión, el 29 de mayo de 2006, en la que se informó sobre diversos avances editoriales: Proyecto PAPIME, la publicación en octubre de 2005 de tres cuadernos: 3. *Producción*, 4. *Música para cine*, y 5. *Dirección artística*, y, en marzo de 2006, de cinco más: 6. *Realización*, 7. *Cinefotografía*, 8. *Documental*, 9. *Enseñanza de la cinematografía*, 10. *Aspectos tecnológicos*. Esto es, gracias a los ahorros en los costos de impresión, se habían realizado los Cuadernos 9 y 10, proyectados para el último año del programa. Asimismo se informaba que de acuerdo con el proyecto original quedaba para el tercer año de ejercicio los dos últimos títulos de la colección: 11. *Conservación y legislación cinematográfica*, y 12. *Cineastas en conversación*, así como la edición, con el título definitivo de *Animación: una perspectiva desde México*, de Manuel Rodríguez, publicado en septiembre de 2007.

En cuanto *Cartelera cinematográfica*, se informaba en esa reunión que se habían enviado —el 31 de agosto de 2005— a la Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial los

originales digitales de la *Cartelera cinematográfica 1980-1989* para su revisión última. Finalmente, dentro de este mismo proyecto, se informaba que la Dirección del CUEC había iniciado las negociaciones con esta misma Dirección General para la futura edición de *Cartelera cinematográfica digital 1920-1989*.

Respecto a los libros, se informaba sobre la experiencia de coeditar con la Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial la segunda edición de *Esculpir el tiempo* de Andrey Tarkovski, en la que el director de dicha dependencia, Gerardo Jaramillo, intentó apoderarse inopinadamente de los ejemplares que le correspondían al CUEC de acuerdo con los montos de participación de cada dependencia —1680 del Centro contra 320 de la Dirección, según el contrato correspondiente— con la finalidad de controlar la distribución. Al final, pudimos continuar con nuestro propio proyecto de distribución. Se informaba que durante 2005 se logró editar tres números de la revista y que, en lo que llevábamos de 2006, se había editado el número 29.

El segundo punto general, de absoluta relevancia en esa reunión del 29 de mayo de 2006, fue someter a dictamen del Comité la edición del número 30, acerca de la relación entre el cine y las artes plásticas, el cual tendría una amplia colaboración de profesores y egresados del CUEC, además de contar con la participación académico español José Saborit, quien ofreció un inteligente texto sobre el documental de Víctor Erice sobre el pintor Antonio López, y de Fernando Zamora, de la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM, sobre *Andrey Rubliov* de Tarkovski..

El profesor Juan Mora colaboró con una entrevista más, ahora con Gus van Sant, así mantuvimos el esquema de iniciar con una entrevista o conferencia magistral de un cineasta de peso internacional. No fue el caso de continuar con homenajes a clásicos del cine mexicano para el cierre del número.

En esa misma 36ª reunión del Comité se aprobó por unanimidad la propuesta de Armando Casas de que el número 31 versara sobre cine digital, subrayando que podría contarse con material del seminario que sobre este tema se impartió en el marco del Festival Internacional de Cine en Guadalajara celebrado en marzo de ese 2006.

Si en 2005 habíamos logrado editar tres números —26, 27 y 28— y dos en 2006, —29 y 30—, para 2007 sólo logramos editar el 31: «Cine e intermedia digital», en el que se presentaba

una propuesta muy amplia del contenido definitivo: para abrir el ejemplar se contaba con una entrevista realizada en 2005 por Rosa Martha Fernández al guionista francés Jean-Claude Carrière, quien, invitado al Festival Internacional de Morelia, había regresado a México y fue entrevistado, también, por Juan Mora Catlett. En cuanto al tema monográfico, se contó, con textos que formaron parte del seminario sobre cine digital llevado a cabo en el Festival de Guadalajara, particularmente el de Peter Broderick, que hablaba sobre los alcances de la distribución digital; en esta ocasión, precisamente sobre las nuevas apuestas digitales en el rodaje, cubrimos varias experiencias mexicanas: la del propio Juan Mora a través de su cinta *Eréndira ikikunari*, y la de Christiane Burkhard, ambos entrevistados por Érick Sañudo, quien además escribió un artículo que sintetizaba la historia de lo digital en el cine. Por otro lado, el ingeniero Humberto González había ofrecido una conferencia en el CUEC sobre los últimos avances digitales de la compañía Sony, la cual edité —todo un reto por hacer legible la ingeniería cinematográfica y de los media, que ofrecía la importante empresa japonesa a la industria audiovisual de todo el mundo—. El número se cerraba con una entrevista que le hice a Mario Aguiñaga, director de Estudios Churubusco, sobre el estado digital de los estudios tras sus primeros 60 años en la industria cinematográfica nacional.

A los 14 títulos originalmente propuestos en el proyecto PAPIME, ya mencionados, se tenía ya en proceso *La invención de la verdad*, de Carlos Mendoza; *Las cinco claves de la cinematografía*, de Joseph Mascelli; *Cartelera cinematográfica 1980-1989*, de María Luisa Amador y Jorge Ayala Blanco, *Un cine llamado deseo*, de Andrzej Wajda, a los que se habrían de sumar otros títulos más. Es importante destacar que el Cuaderno número 11: *Legislación y conservación*, tuvo una actualización de Víctor Ugalde respecto a los últimos cambios reglamentarios en materia legislativa, especialmente en lo referente a la aplicación del artículo 226 del Impuesto Sobre la Renta para la producción cinematográfica.

Se aprobó por unanimidad que el profesor Jorge Ayala Blanco realizara el dictamen de la publicación de *El cine y la estética cambiante*, propuesto por su autor, Reyes Bercini, y se sugería que de ser positivo se coeditara con la Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, por tratarse más de un texto de difusión que de apoyo a la docencia. En tanto, el profesor Miguel Ángel Rivera había puesto sobre la mesa de discusión la propuesta de publicar el libro del

investigador francés François Niney, *La prueba de lo real en la pantalla: un ensayo sobre el principio de realidad documental*.

Es de suma importancia señalar que los ahorros económicos, arriba comentados, del presupuesto otorgado por DGAPA para el proyecto PAPIME en su tercer año permitieron, en 2007, reimprimir el número 1 de los Cuadernos de *Estudios Cinematográficos*: «El guión cinematográfico», lo que comprueba el impacto y vigencia del programa editorial del CUEC, pues indicaba que nuestros volúmenes se estaban convirtiendo en libros de consulta y referente para estudiantes y profesionales de la materia. En el informe final a DGAPA se habla de un remanente de poco más de 60 mil pesos y se solicitaba aplicarlos en libros de apoyo a la docencia, que si bien no habían sido presentados dentro del proyecto original, eran afines a su espíritu de docencia e investigación: tras puntuales negociaciones administrativas se aprobó por parte de DGAPA la aplicación de los recursos en los libros que serían editados en 2008.

Este recuento histórico editorial termina, en lo que respecta a *Estudios Cinematográficos*, con el número 32: «Documental actual en México», con fecha septiembre-diciembre de 2008, y cuyo contenido fue dictaminado por el Comité Editorial en su 38ª reunión del lunes 29 de octubre de 2007. Como en muchas ocasiones anteriores, entre la propuesta general inicial —fechada en dicho Comité del 29 de octubre de 2007— y el resultado final —en septiembre de 2008— ocurrieron algunos cambios; asimismo, como venía sucediendo desde el número 26, fungí como editor y coordinador del contenido del número, trabajando directamente con los autores y, en este caso particular, con Armando Casas.

En este último número tuvo tal cantidad de material que nos llevó a prescindir de la entrevista de apertura y de la revisión sobre cine mexicano con que veníamos cerrando los últimos números. Personalmente, además de la coordinación editorial, escribí la presentación, entrevisté a José Manuel Cravioto y Rubén Montiel.

El proyecto Cartelera cinematográfica digital 1912-1989

Al momento de retomar la edición de la *Cartelera cinematográfica 1980-1989* en junio de 2006, el profesor Jorge Ayala Blanco y su editor en Océano, Rogelio Carvajal, se acercaron al CUEC con la propuesta de llevar a cabo una gran base de datos que incluyera todas las carteleras hasta entonces publicadas. Este proyecto se estará terminando en el segundo trimestre de 2010 con la colaboración

del CUEC y de la Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, dejando los derechos patrimoniales y el cuidado editorial y de producción bajo el sello de la Universidad Nacional, gracias a los auspicios del nuevo titular de esa dependencia, David Turner, quien compartía mi posición respecto al cuidado del patrimonio universitario. David Turner aprovechó la visita al CUEC, en la que se involucraba con el proyecto de las carteleras para exponer su propio proyecto editorial, el cual consiste en recuperar la distribución, pero, a diferencia de su antecesor, respetando a las entidades universitarias editoras y, en casos concretos, ofreciendo la infraestructura de la dirección a su cargo para trabajar con ella otros proyectos específicos, como fue el caso de editar conjuntamente el libro de Reyes Bercini, *El cine y la estética cambiante*, entre Fomento Editorial y el CUEC.

Hacia noviembre de 2008, gracias al soporte y a la confianza de que el proyecto digital sí había entrado en proceso, los autores entregaron para su versión impresa la *Cartelera cinematográfica 1912-1919*. En este caso, el texto no abarcaba el decenio completo, pues el proyecto sólo cubre la exhibición de largometrajes, la cual inició en 1912. El volumen salió editado en mayo de 2009 y será integrado al proyecto digital.

Plan editorial 2008-2010: incremento en libros

- a) *Pantalla de cartón*, de José Hernández, entonces diagramado, sería finalmente publicado en julio de 2008, con un total de 23 caricaturas de figuras del cine nacional, y 28 internacionales, de las cuales siete habían sido publicadas previamente en la revista, y más de diez habían sido elaboradas ex profeso para este libro.
- b) *El cine y la estética cambiante*, de Reyes Bercini, entonces en proceso de formación, entraría al diagramado una vez que personalmente me encargué de la investigación iconográfica, el cual sería impreso en agosto de 2008.
- c) *El diseño en el cine: proyectos de dirección artística*, de Héctor Zavala. Este libro había sido aprobado en mayo de 2006; sin embargo, su autor no entregó su versión definitiva sino hasta febrero de 2008.
- d) *La invención de la verdad: nueve ensayos sobre cine documental*, de Carlos Mendoza. Este libro fue sometido a dictamen al Comité, encargado a Flavio González Mello, quien nunca entregó el dictamen, aunque dio su apoyo verbal a la obra. En consideración al autor —que ese año

recibiría el Premio Universidad Nacional en Investigación en Artes—, lo di por aprobado y me puse a trabajar en la corrección de estilo, así como en la discusión y enriquecimiento de sus contenidos directamente con Carlos Mendoza —tal como él me lo había propuesto por la relación de amistad que nos une, así como por las afinidades intelectuales respecto al documental, la Universidad y otros tópicos—. El volumen salió impreso en julio de 2008, también con apoyo del PAPIME —al igual que los dos anteriores, de la autoría de Reyes Bercini y Héctor Zavala—, y con ello terminamos con dichos recursos. El hecho de haber incrementado los resultados de las metas originalmente planeadas dentro el proyecto PAPIME, en tres libros más y una reimpresión; es decir, un total de 18 volúmenes, lo cual nos mereció un amplia felicitación por parte de los encargados del programa y sus evaluadores en la Dirección General de Asuntos del Personal Académico.

- e) *Escenarios del deseo: reflexiones desde el cine, la literatura, el psicoanálisis y la filosofía*, coeditado por la Facultad de Filosofía y Letras y el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos —donde aportamos los trabajos de preproducción corrección, diagramado, formación, iconografía, diseño de forros y preparación de originales digitales—. El volumen forma parte del proyecto PAPIME «Filosofía(s) y psicoanálisis, saberes de frontera», resultado del trabajo conjunto del grupo de investigación Reflexiones Marginales, cuyos miembros fundadores, Alberto Constante y Leticia Flores Farfán, coordinaron el libro junto con Armando Casas. Esa convocatoria fue la que determinó que el libro fuera coeditado por ambas instancias: el CUEC, responsabilizándose de la edición propiamente dicha, y la Facultad, de la compilación de contenidos y de cubrir los gastos de papel, negativos e impresión. La razón principal de la convocatoria fue la de ofrecer, por parte del CUEC, la distribución y comercialización que, de manera independiente, la Facultad no podría atender, ahora en cambio tendría garantizado que el libro estaría exhibido en muchas de las principales librerías del país, además de ingresar a las librerías universitarias.
- f) *El arte de la escritura dramática: fundamentos para la interpretación creativa de las motivaciones humanas*, de Lajos Egri, se encontraba entonces en proceso de traducción. Este libro tuvo una primera edición con el nombre de *Cómo escribir un drama*, la cual fue traducida, al parecer, en Argentina, y editada por el CUEC en mimeógrafo, dentro de su colección Materiales Didácticos de Uso Interno (los famosos “corsarios”), primero con el

número 9 de la serie, y luego con el 16, lo reflejaba su impacto. Esta segunda versión fue editada ya con derechos a favor de la Universidad, una traducción especializada y anotada. Se trató de iniciar con esta obra la publicación de clásicos de la enseñanza, éste de 1946, que continúa siendo referente en universidades de Estados Unidos y otras partes del mundo. La obra fue editada en febrero de 2009.

- g) *La prueba de lo real en la pantalla: un ensayo sobre el principio de realidad documental*, de François Niny. Se informaba en ese octubre de 2007 que tras el dictamen aprobatorio del profesor Jorge Ayala Blanco, la obra se encontraba ya en traducción. Su complejidad —especialmente frente al marco teórico y filmográfico— y amplitud, le llevó tanto al traductor Miguel Bustos García, como al equipo editorial, un largo y arduo trabajo que pospuso su impresión hasta julio de 2009.
- h) En julio entró a imprenta la tercera edición de *Esculpir el tiempo*, de Andrey Tarkovski —sin duda el libro del que más ejemplares hemos distribuido en el CUEC—, coeditado igual que la segunda edición con Fomento Editorial dentro de la colección Miradas en la oscuridad. El libro se terminó en septiembre.
- i) 2010 lo iniciamos en el CUEC con la publicación de *Pensar el sonido: una introducción a la teoría y la práctica del lenguaje sonoro cinematográfico*, de Samuel Larson Guerra. El libro fue presentado el 15 de marzo en el Festival Internacional de Cine de Guadalajara y el 29 de abril en el Centro de Capacitación Cinematográfica, donde su autor ha sido profesor de sonido durante varios años, en la ciudad de México.
- j) *Las cinco claves de la cinematografía*, de Joseph V. Mascelli, otro clásico de la enseñanza, cuya primera versión en inglés data de los años sesenta —y que también formara parte de los famosos “corsarios” del CUEC—, se encontraba ya en las últimas correcciones técnicas y una primera diagramación; sin embargo, la cantidad de títulos a publicar durante 2007 y 2008, y el hecho de requerir una nueva formación y una revisión final de mi parte, aplazó su impresión hasta junio de 2010.
- k) *Cartelera cinematográfica digital 1912-1989*, compleja y enorme base de datos que condensa en un sólo producto más de treinta años de investigación y ocho volúmenes impresos; tras múltiples correcciones y precisiones, saldrá para su comercialización en junio de 2010.

Además de estos libros ya en proceso editorial, se publicarán en 2010 *Manual básico de producción cinematográfica*, de Carlos Taibo, en coedición con el Instituto Mexicano de Cinematografía; *Los (con) fines del arte*, de Armando Casas, Alberto Constante y Leticia Flores Farfán (coordinadores), en coedición con la Facultad de Filosofía y Letras; *El guión para cine documental*, de Carlos Mendoza, con el cual su autor se convierte en el académico del Centro con mayor cantidad de publicaciones editadas; *La oruga y la mariposa: los géneros dramáticos en el cine*, de Xavier Robles; así como dos números de *Estudios Cinematográficos*, con los que se reactivará la vigencia de la publicación.

Servicios editoriales para el Imcine y el Canal 6 de Julio

En 2008 el Instituto Mexicano de Cinematografía (Imcine) me convocó para hacerme cargo de la coordinación editorial de su *Agenda 2009* y el libro conmemorativo *Múltiples rostros, múltiples miradas: un imaginario filmico. 25 años del Instituto Mexicano de Cinematografía*, que salió de prensas en septiembre de 2009. Ambos, como proveedor bajo mi sello Editarte, fundado 15 años atrás.

El otro título externo al CUEC —dentro del ámbito cinematográfico— que tuve el gusto de resolver durante este periodo es el libro coordinado por Carlos Mendoza *Canal 6 de Julio: la guerrilla filmica*, del cual ya he comentado. Asimismo, respecto a la esfera cinematográfica, en marzo fui invitado a asistir al Festival Internacional de Cine de Guadalajara y, en abril, Sony de México me invitó a la NAB Show en Las Vegas, una de las exposiciones sobre tecnología de medios electrónicos (radio, televisión, publicidad, Internet, etc.), en la que Sony presentó su cámara digital Cine Alta, con la que busca que las series de televisión tengan calidad cinematográfica.

En 2010 el Imcine me convocó para coordinar la edición de tres libros más: *Hoy grandioso estreno: cartel cinematográfico en México*, de Carlos Bonfil; *Antes de la película: conversaciones alrededor de un guión*, de Ana Cruz, y *Luz de la memoria: México y sus documentalistas*, de Guadalupe Ochoa.

Editarte: recuento mínimo

Este sello fundado, en términos fiscales en 1994, me permitió, además de los servicios editoriales antes mencionados para el Departamento del Distrito Federal y otros tantos, llegar a editar los más recientes títulos para Imcine, algunos libros de arte y finalmente un título de literatura. El recuento es el siguiente: *Sobre la duda*, de Ignacio Salazar, sobre su exposición homónima en el Museo de Arte Moderno, en 1999; *Análisis comparado de los sistemas de financiación de los partidos políticos occidentales con especial referencia a España y México*, de Francisco Javier Jiménez, febrero 2002; *Oficio de dramaturgo: Hugo Argüelles, Sabina Berman, Emilio Carballido, Jesús González Dávila, Vicente Leñero, Víctor Hugo Rascón Banda, Juan Tovar*, de Silvia Peláez, con caricaturas de José Jorge Hernández; *Les filles*, de Diana Salazar, sobre su exposición homónima en la galería Calakmul, en abril de 2002; además del ya mencionado libro de Rafael Aviña, en 2004 —sin sello de portada. En junio saldrá el libro de cuentos de Miguel Bustos García, *El hombre que se quedó dormido y otras historias escandalosas*, con el cual Editarte dará inicio a una nueva etapa como una editorial independiente con comercialización a nivel nacional.

La fundación de la Coordinación Editorial de la ENAP

En agosto de 2006 Ignacio Salazar, en su carácter de director de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, conformó su Comité Editorial, al que me integré como vocal para ayudar a estructurar la coordinación de su política editorial —no hay que olvidar que el Comité Técnico de la ENAP es, por legislación universitaria, el Comité Técnico afín del CUEC; esto es, que las determinaciones del Consejo Asesor del Centro deben someterse al Consejo Técnico de la ENAP en su carácter de escuela nacional de artes.

Junto con la integración del Comité, me nombró encargado “externo” de la Coordinación Editorial, a fin de atender la producción de publicaciones en la ENAP, toda vez que el Departamento de Publicaciones que formaba parte de la estructura administrativa de la Escuela, atendía especialmente la producción de impresos internos, folletos, invitaciones y carteles (con amplia demanda por ser una institución de gran movilidad artística) y sólo de manera muy eventual la edición de libros. Mi labor en la ENAP incluía encargarme del cuidado editorial general de los libros, su soporte jurídico —trámites para la adquisición del ISBN, contratos con los autores, en los que se estableciera el pago de regalías, según la condición de cada obra—, las

estructuras de sus contenidos y, al menos en el primer título, del diseño y diagramación: ese primer título sería la obra de Fernando Zamora, *Filosofía de la imagen: lenguaje, imagen y representación*, el cual saldría de prensa en abril de 2007.

Luego de la constitución de su Comité Editorial y el establecimiento de todo un programa de distribución, se iniciaron las tareas propiamente editoriales bajo mi cuidado que en ese primer título incluiría la responsabilidad de la corrección, el diagramado, el diseño de la colección y de esa portada en particular. En mayo se integró como encargada de enlace de la Coordinación Editorial, Ofelia Ayuso Audry, diseñadora egresada de la ENAP, en proceso de terminar su maestría; quien se convirtió en secretaria del Comité Editorial y en la responsable de todas las actividades administrativas en materia editorial —cotizaciones, procedimiento de compra, contratación de profesionales por honorarios, facturación y pago a proveedores—, además de hacerse cargo en lo subsecuente del diseño de las publicaciones. Su colaboración fue invaluable para dar el despegue que las publicaciones de las ENAP requerían tras su postración en el abandono. La estructura, si bien mínima —un Comité Editorial, presidido por Ignacio Salazar, en su calidad de director de la Escuela; un coordinador externo, una encargada de enlace, y Sergio Carrillo Loo, como responsable de la distribución—, tenía un amplio apoyo en correctores externos que trabajaban junto conmigo en la corrección de estilo y el marcado ortotipográfico de las obras, así como en la estructura administrativa y jurídica de la propia ENAP.

Al término de 2007 se publicaron los dos primeros títulos de la colección Manuales: *Fotografía: manual básico de blanco y negro*, de Gale Lynn Glynn, Corinna Rodrigo Enríquez y Arturo Rosales Ramírez, producto de un proyecto PAPIME, y *Fotografía: manual de procesos alternativos*, de Gale Lynn Glynn (coordinadora), libro que ya había sido publicado previamente por la administración anterior, junto con el volumen de *Litografía: manual de apoyo para el taller*, de Raúl Cabello Sánchez. Los enormes errores de lenguaje y editoriales, en lo general, llevaron a los autores a solicitar que las obras no fueran distribuidas y fueran vueltas a reeditarse, lo cual hicimos en un trabajo integral con los propios autores. Los claros avances editoriales propiciaron para la comunidad en su conjunto que muchos profesores sometieran a consideración sus obras y que el propio Ignacio Salazar extendiera la convocatoria a académicos externos a la ENAP, como fue el caso del doctor Eduardo Báez, para que nos diera su amplísima obra sobre la historia de la Academia, así como la invitación al joven historiador Daniel Librado Luna Cárdenas, para que

desarrollara una investigación sobre la relación de la Academia y el movimiento del 68 a 40 años del movimiento estudiantil.

Así, el proyecto editorial en la ENAP fue consolidado, plenamente, durante 2008. Esta prolija actividad tuvo, en cuanto apoyo a la docencia, la edición del cuarto volumen de la colección Manuales: *Fotografía: manual de color e iluminación*, también de los profesores Gale Lynn, Corinna Rodrigo y Arturo Rosales, el cual además formó parte de un proyecto PAPIME, cuyo soporte económico permitió apoyar otras ediciones.

Respecto al impulso a la investigación, muchas fueron las obras editadas, entre las cuales destacan tres dedicadas a la historia de nuestra ENAP: *La Academia de San Carlos en el movimiento estudiantil de 1968*, de Daniel L. Luna Cárdenas y Paulina Martínez, que rescata la participación de la institución y sus integrantes, como parte de la conmemoración del 40 aniversario del movimiento; *De cuando San Carlos ganó la Lotería y hasta casa compró e Informe sobre ciegos*, dos crónicas de Juan Diego Razo Oliva que nos refieren, la primera, la fusión de las haciendas de San Carlos y la Lotería Nacional a partir de 1841, que daría a ambas instituciones las posibilidades económicas para su fructífero desarrollo, que en el caso de la Academia le permitió adquirir el edificio de Academia 22, y el *Informe...*, trata sobre la historia de los sistemas de alumbrado, desde la Colonia hasta la aparición de la luz eléctrica; *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes (Antigua Academia de San Carlos) 1781-1910*, de Eduardo Báez, extenso libro que cubre la vida de la Escuela desde la fundación de la Academia hasta la instauración del modernismo y el estallido de la Revolución Mexicana en 1910, pasando por cada uno de sus planes de estudios, la integración de la arquitectura y la ingeniería civil, sus influencias y enormes alcances artísticos, siempre en plena comunión con el desarrollo histórico del país. El libro incluye la edición facsimilar de los Estatutos Reales de la fundación de la Academia, así como un encarte a color con muchas obras destacadas de este vasto periodo de casi 130 años. Esta obra me fue entregada en febrero de 2007 por el autor, lo que significó dos años de complejos trabajos editoriales para obtener el resultado impreso en febrero de 2009.

En cuanto al trabajo ensayístico que otorga a la investigación en artes sustento filosófico, estético e, incluso, técnico, destaca la edición de: *La espiral y el tiempo: Juicio, genio y juego en Kant y Schiller*, de Luis Argudín; *Un ensayo sobre grabado (a principios del siglo XXI)*, de Juan Martínez Moro, libro cuyos derechos de edición fueron producto de un convenio internacional, *Pop Art y*

sociedad del espectáculo, de Jorge Juanes, publicado en la colección Ensayos en mayo de 2009, y *Tintes naturales mexicanos: su aplicación en algodón, henequén y lana*, de Leticia Arroyo Ortiz, de especial importancia, no sólo porque se trataba de una amplia investigación, sino también a causa de que el diseño propuesto por su autora rebasaba los presupuestos de la ENAP lo que la llevaría a inscribir su obra en el concurso de la Conabio (Comisión Nacional para el Conocimiento y Uso de la Biodiversidad) para apoyo a publicaciones en 2008; el resultado final fue una coedición ENAP-Conabio, muy generosa para la Universidad. En 2009 *Tintes naturales mexicanos* sería reconocido con el Premio Caniem 2009 al Arte Editorial en la categoría Científicas y técnicas en general.

A estos títulos tenemos que agregar la primera reimpresión de *Filosofía de la imagen*, de Fernando Zamora, cuyo primer tiraje se agotó en menos de un año, lo que resalta el trabajo de distribución y, con ello, la contribución que el proyecto editorial representa en cuanto a difusión de la cultura de las artes y el diseño. Ahora el fondo editorial de la ENAP tiene presencia en 75 puntos de venta en todo el país y los ingresos extraordinarios producidos por este concepto se destinan a la propia labor editorial. Debe destacarse, igualmente, que todas las obras publicadas tienen sustento jurídico tanto en lo que respecta a la consecución del ISBN, como a los convenios entre la Universidad y los autores, lo que le ha permitido a la ENAP cubrir, por vez primera, el pago de regalías a favor, justamente, de Fernando Zamora, autor del primer libro publicado bajo este nuevo proyecto editorial.

Durante el primer cuatrimestre de 2010, se completaron cuatro ediciones: el estudio sobre uno de los símbolos fundamentales del arte religioso mesoamericano, *El código oculto de la greca escalonada: Tloque Nahuaque*, de Mauricio Orozpe Enríquez; la investigación *Resina copal y su inserción en nuevos aglutinantes para pintura*, de María del Carmen López Rodríguez, investigación sobre los procedimientos y materiales que dan cuenta del desarrollo técnico de la pintura, en particular de la encáustica, en México; la reedición de *Arte y diseño: experiencia, creación y método*, que compila ensayos de los profesores Julio Chávez Guerrero, Noé Sánchez Guerrero y Fernando Zamora Águila, originalmente editado bajo los auspicios de Asuntos del Personal Académico de la UNAM; *Fotografía digital: procedimientos y reflexiones*, dentro de la colección Manuales, de Gale Lynn, Corinna Rodrigo y Arturo Rosales y, finalmente, la novela histórica *Claudio Linati*, cuyo subtítulo original en italiano *La litografía, pretesto di un*

rivoluzionario, Italia e Messico, modifiqué con la aprobación de su autor, Francesco Fantechi, por *La vida aventurera de un revolucionario europeo del siglo XIX que introdujo la litografía a México y se involucró en sus afanes revolucionarios*, pues además de darle un aire de novela del siglo XVIII o XIX resultaba más preciso; cuando se aprobó esta edición se consideró que además de referir aspectos importantísimos respecto a la litografía, técnica muy pronto incorporada a la Academia de San Carlos, resultaría una contribución de la ENAP a las lecturas alrededor del Bicentenario de la Independencia.

Conclusión

Los libros, y la edición en general, son un punto de encuentro entre el autor y su lector, entre el profesor y el alumno, entre diversos lectores y su comunidad cultural. Sus alcances suelen ser mayores a los objetivos que les dieron sentido —aun en una sociedad sin tendencia a la lectura, no digamos ya a la escritura—, pues sus contenidos, no pocas veces, se desbordan de su recipiente, de láminas de celulosa, a través del diálogo dentro y fuera de las aulas, las librerías, los cafés o la meditación personal con uno mismo.

Participar en esa noble tarea de propagar conocimiento, experiencia, creatividad, a través del vehículo que representan las publicaciones, es el privilegio de los editores y de todo aquel que contribuye al libro, desde los propios autores hasta los distribuidores y librereros; el afán de encontrar a su público es un acto de comunión, en el que la palabra comercialización no debe verse de un modo sacrílego; antes bien, como el mecanismo a través del cual la sociedad ejerce su intercambio entre bienes culturales.

Es importante notar que el ejercicio editorial, es una suma multidisciplinaria que requiere, sin duda, de muchos profesionistas preparados en muy diversas especialidades universitarias: desde las letras y literaturas contemporáneas, lenguas comparadas, filologías grecolatinas, español superior, entre otros aquellos capaces de traducir de una o varias lenguas específicas; pasando por las carreras del diseño gráfico editorial y comunicación audiovisual; los técnicos e ingenieros de impresión, producción papelera, de tintas y demás insumos; así como de actuarios, contadores y administradores para el flujo de inventarios, costos, presupuestos, almacenaje, distribución y comercialización; abogados especializados en derechos de autor, capaces de la valoración de contratos de cesión, traducción, coedición, con editor, con autor, procedencia de pago a colaboradores diversos, uso de imágenes, etcétera, amén de un conocimiento exhaustivo de las leyes y reglamentos en torno al libro y la lectura en México, así como de un sinnúmero de revisores técnicos y de contenidos, de acuerdo con los temas de que trate cada obra.

En todo este enorme crisol de profesiones que tienen o pueden tener que ver con el libro y las publicaciones periódicas creo que, sin lugar a dudas, una de las licenciaturas que más herramientas puede ofrecer en este sentido es la de Ciencias de la Comunicación, no sólo porque puede atender el cuidado editorial, con especial énfasis en la redacción y normas, reglas y usos del español, así

como en el diseño y concepción general de una colección, título o volumen en particular, sino además porque cuenta con los instrumentos de la propia escritura para participar en la redacción de semblanzas, elaboración de índices, investigación en la complementación de bibliografía e, incluso, en la re-redacción de algún pasaje de una obra en particular, la asesoría a los autores para el buen término del libro, la redacción de solapas, cuartas de forros, boletines para la promoción del libro en la prensa. Asimismo, cuenta con los mecanismos necesarios en la investigación, recursos metodológicos y, en ocasiones, estadísticos, para coadyuvar a la planeación tanto de los contenidos a tratar —en constante revisión de los temas de interés— como de los mejores mecanismos posibles para la difusión, distribución y comercialización de una obra, gracias también a sus posibilidades en la generación de contenidos y de programas específicos para el trabajo en equipo, la conformación de comités editoriales o de redacción, la convocatoria a colaboradores o la planeación de entrevistas, conferencias temáticas y mesas redondas.

Creo que estas habilidades adquiridas en el estudio de las Ciencias de la Comunicación y el entrenamiento constante en sus múltiples talleres, le permiten al egresado no sólo desarrollar estas capacidades no exclusivamente en espacios editoriales dedicados a las ciencias sociales o de las humanidades por ser, de lleno, afines con la formación general del comunicólogo; creo, por la experiencia personal en los números técnicos de *Estudios Cinematográficos*, así como en otras publicaciones, que uno puede desempeñarse también en el ámbito de las artes, las ingenierías y las ciencias, pues los principios de investigación, análisis, evaluación, utilización específica de términos, y demás herramientas metodológicas, bien pueden aplicarse a los más diversos proyectos editoriales.

Luego de más de 31 años con el olor a tintas y celulosa, entre escuadras, escalímetros, guías de color, restiradores o escritorios, linotipos, compositores, fotocomponedoras o computadoras; diccionarios, libros de consulta, lápices y sacapuntas, gomas y lápices de colores, páginas especializadas de Internet, lista de especialistas y demás expendables u objetos patrimoniales que nos ayuden al cuidado editorial; o bien, en la supervisión de las prensas, en el offset, el alzado, doblado, refinado y encuadernado, del cuentahilos, pero sobretodo de la disposición humilde para trabajar con los técnicos especializados y supervisar los registros de color, las pruebas de color, el diagramado de pliegos, las capillas y los forros; mover paquetes, asistir a ferias y presentaciones, visitar librerías, y vitrina de novedades; o bien, definiendo en una reunión de comité el contenido

de una revista, el dictamen de un libro y, después, la negociación jurídica, el pago de regalías a los autores, la inscripción de los contratos ante Indautor y, desde luego, del ISBN, uno se siente agradecido de poder haber participado en ese puente que de la obra se tiende —junto con un sinnúmero de profesores, colegas, colaboradores, proveedores, autores, librerías, promotores— a los lectores.

Ser editor, además, dentro de una de las instituciones más nobles del país, la Universidad Nacional Autónoma de México —además de ser una de las editoriales más grandes de Iberoamérica—, convierte estos privilegios en una obligación por mejorar permanentemente y mantener el espíritu transformador de la enseñanza, la investigación y difusión de la cultura. 20 años de esas más de tres décadas de desarrollo profesional los he realizado dentro del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la UNAM, y los retos alcanzados me llevan a plantear nuevos paradigmas en el oficio editorial.

Con orgullo puedo corroborar que poder retribuir a la Universidad Nacional, como editor profesional, en mucho se lo debo a la licenciatura en Ciencias de la Comunicación que cursé en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la propia UNAM. La continuación de mi formación editorial la obtuve también en diversos espacios universitarios, ya como colaborador en la corrección, en el entonces Centro de Estudios Sobre la Universidad; ya como responsable del Departamento de Publicaciones, con todas las obligaciones y tareas descritas en este informe, en el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos; ya como asesor y miembro de su Comité Editorial y responsable del cuidado de varios de sus títulos en la Escuela Nacional de Artes Plásticas. Participar, pues, en publicaciones bajo el sello editorial de la UNAM, punta de lanza del pensamiento, la creación y la reflexión que dan cuenta de la inteligencia, la innovación y las aportaciones de los universitarios a la ciencia, las humanidades y la cultura nacionales es, también, una forma de vida comprometida con los mejores valores universitarios vertidos en la palabra impresa .

México, abril 24 de 2010

Bibliografía

- ALMENDROS, Néstor, *Reflexiones de un cinefotógrafo*, Seix Barral, Barcelona, 1978; facsimilar: CUEC : UNAM, México, 1990.
- AMADOR, María Luisa, y Jorge Ayala Blanco, *Cartelera cinematográfica 1930-1939*, Col. Textos de Humanidades, Dirección General de Difusión Cultural–CUEC : UNAM, 1980.
- .. —, *Cartelera cinematográfica 1940-1949*, Col. Textos de Humanidades, Dirección General de Difusión Cultural–CUEC : UNAM, 1982.
- .. —, *Cartelera cinematográfica 1950-1959*, Col. Textos de Humanidades, Dirección General de Difusión Cultural–CUEC : UNAM, 1985.
- .. —, *Cartelera cinematográfica 1960-1969*, Col. Textos de Humanidades, Dirección General de Difusión Cultural–CUEC : UNAM, 1986.
- .. —, *Cartelera cinematográfica 1970-1979*, Col. Textos de Humanidades, Dirección General de Difusión Cultural–CUEC : UNAM, 1988.
- .. —, *Cartelera cinematográfica 1920-1929*, CUEC : UNAM, 1999.
- .. —, *Cartelera cinematográfica 1980-1989*, Col. Miradas en la oscuridad, DGPFE-CUEC : UNAM, 2006.
- .. —, *Cartelera cinematográfica 1912-1919*, DGPFE-CUEC : UNAM, 2009.
- .. —, *Cartelera cinematográfica digital 1912-1989* (libro digital en CD), DGPFE-CUEC : UNAM, en preparación.
- ARGUDÍN, Luis, *La espiral y el tiempo: Juicio, genio y juego en Kant y Schiller*, Col. Espiral, Escuela Nacional de Artes Plásticas : UNAM, México, 2008.
- ARROYO ORTIZ, Leticia, *Tintes naturales mexicanos: su aplicación en algodón, henequén y lana*, Escuela Nacional de Artes Plásticas : UNAM – Conabio, México, 2008.
- AVIÑA, Rafael, *Una mirada insólita: Temas y géneros del cine mexicano*, Cineteca Nacional : Conaculta – Océano, México, 2006.
- BÁEZ MACÍAS, Eduardo, *Historia de la Escuela Nacional de Bellas Artes (Antigua Academia de San Carlos) 1781-1910*, Col. Espiral, Escuela Nacional de Artes Plásticas : UNAM, México, 2008.
- BATAILLE, George, *Historia del ojo*, Premià, México, 1981.

- .. —, *Madame Eduarda*, Premià, México, 1981.
- BERCINI, Reyes, *El cine y la estética cambiante*, Col. Miradas en la oscuridad, CUEC- DGAPA : UNAM, México, 2008.
- BORGES, Jorge Luis, «El Aleph», en *Prosa completa*, vol. 2, Bruguera, Barcelona, 1980.
- BRETÓN, André, «*El manifiesto del surrealismo, fragmentos*», en *Antología (1913-1966)*, Siglo XXI, México, 1979.
- BUSTOS GARCÍA, Miguel, *El hombre que se quedó dormido y otras historias escandalosas*, Editarte, México (en preparación).
- CABELLO SÁNCHEZ, Raúl, *Litografía: manual de apoyo para el taller*, Col. Manuales, Escuela Nacional de Artes Plásticas : UNAM, México, 2008.
- CASAS, Armando, Alberto Constante y Leticia Flores Farfán (coords.), *Escenarios del deseo: Reflexiones desde el cine, la literatura, el psicoanálisis y la filosofía*, Facultad de Filosofía y Letras – CUEC : UNAM, México, 2009.
- .. —, *Los (con) fines del arte*, Facultad de Filosofía y Letras – CUEC : UNAM, México, 2010 (en preparación).
- COEN ANITÚA, Arrigo, *El lenguaje que usted habla: filología efímera*, Col. Nuestra América, Vértice, México, 1948.
- CRITTENDEN, Roger, *Manual de edición cinematográfica*, CUEC : UNAM, México, 1983.
- CHÁVEZ GUERRERO, Julio, Noé Sánchez Guerrero y Fernando Zamora Águila, *Arte y diseño: Experiencia, creación y método*, Col. Ensayos, Escuela Nacional de Artes Plásticas : UNAM, México, 2010.
- EDMONDS, Robert, John Grierson, y Richard Meran Barsam, *Principios de cine documental*, Material didáctico de uso interno, CUEC : UNAM, 1992.
- EGRI, Lajos, *El arte de la escritura dramática: fundamentos para la interpretación creativa de las motivaciones humanas*, CUEC : UNAM, México, 2009.
- FANTECHI, Francesco, *Claudio Linati: vida aventurera de un revolucionario europeo del siglo XIX que introdujo la litografía a México y se involucró en sus afanes revolucionarios*, Escuela Nacional de Artes Plásticas : UNAM, México, 2010.
- FAULKNER, William, *El sonido y la furia*, Libro Amigo, Bruguera, Barcelona, 1982.

- FERNÁNDEZ VIOLANTE, Marcela, *et al.*, *La docencia y el fenómeno filmico: memoria de los XXV años del CUEC*, CUEC – Dirección de Literatura – Coordinación de Difusión Cultural : UNAM, México, 1988.
- FOUCAULT, Michel, *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*, Siglo XXI, México, 1981.
- FREUD, Sigmund, *El malestar en la cultura*, Alianza, Madrid, 1980.
- GARCÍA, Jaime, Héctor Zavala, *et al.*, *Dirección artística*, Col. Cuadernos de *Estudios Cinematográficos*, núm. 5, CUEC-DGAPA : UNAM, México, 2005.
- GARCÍA RIERA, Emilio, *Historia documental del cine mexicano*, 2da edición, 18 vols., Universidad de Guadalajara, Gobierno de Jalisco, Imcine : Conaculta, México, 1993.
- .. —, *Fernando de Fuentes (1894-1958)*, Col. Monografías, núm. 1, Cineteca Nacional, México, 1984.
- .. —, (coord.), *Filmografía de cine mexicano, 1906-1940*, Cineteca Nacional, México, 1985.
- HERNÁNDEZ, José, *Pantalla de cartón*, Col. Cuadernos de *Estudios Cinematográficos*, edición especial, CUEC : UNAM, México, 2008.
- JIMÉNEZ RUIZ, Francisco Javier, *Análisis comparado de los sistemas de financiación de los partidos políticos occidentales con especial referencia a España y México*, Editarte, México, 2002.
- JOSKOWICZ, Alfredo, *et al.*, *Enseñanza de la cinematografía*, Col. Cuadernos de *Estudios Cinematográficos*, núm. 9, CUEC – DGAPA : UNAM, México, 2006.
- JUANES, Jorge, *Pop Art y sociedad del espectáculo*, Col. Ensayos, Escuela Nacional de Artes Plásticas : UNAM, México, 2009.
- KAFKA, Franz, *Carta al padre*, Premià, México, 1980.
- KELLER, Gary D., (coord.), *Cine chicano*, Cineteca Nacional, México, 1988.
- LACH, Jack, *et al.*, *Cinefotografía*, Col. Cuadernos de *Estudios Cinematográficos*, núm. 7, CUEC – DGAPA : UNAM, México, 2006.
- LAUTRÉMONT, Conde de (Isidore Ducasse), *Los cantos de Maldoror*, en *Obras completas*, Argonauta, Barcelona, 1979.
- LEFEBVRE, Henri, *Lógica formal, lógica dialéctica*, Siglo XXI Editores, México, 1981.
- LARSON GUERRA, Samuel, *Pensar el sonido: una introducción a la teoría y la práctica del lenguaje sonoro cinematográfico*, CUEC : UNAM, México, 2010.

- LÓPEZ RODRÍGUEZ, María del Carmen, *Resina copal y su inserción en nuevos aglutinantes para pintura*, Escuela Nacional de Artes Plásticas : UNAM, México, 2010.
- LYNN GLYNN, Gale, (coord.), *Fotografía: manual de procesos alternativos*, Col. Manuales, Escuela Nacional de Artes Plásticas : UNAM, México, 2007.
- .. —, Corinna Rodrigo Enríquez y Arturo Rosales Ramírez, *Fotografía: manual básico de blanco y negro*, Col. Manuales, Escuela Nacional de Artes Plásticas : UNAM, México, 2007.
- .. —, *Fotografía: manual de color e iluminación*, Col. Manuales, Escuela Nacional de Artes Plásticas : UNAM, México, 2008.
- .. —, *Fotografía digital: procedimientos y reflexiones*, Col. Manuales, Escuela Nacional de Artes Plásticas : UNAM, México, 2010.
- LOWY, Michel, Catherine Colliot-Thélène, K. Naïr, *et al.*, *Sobre el método marxista*, trad. Carlos Castro, Col. Teoría y praxis, Grijalbo, México, 1981.
- LUNA CÁRDENAS, Daniel Librado, y Paulina Martínez (investigación iconográfica), *La Academia de San Carlos en el movimiento estudiantil de 1968*, Col. Espiral, Escuela Nacional de Artes Plásticas : UNAM, México, 2009.
- MARTÍNEZ MORO, Juan, *Un ensayo sobre grabado (a principios del siglo XXI)*, Col. Espiral, Escuela Nacional de Artes Plásticas : UNAM, México, 2009.
- MASCELLI, Joseph V., *Las cinco claves de la cinematografía*, CUEC : UNAM, México (en preparación).
- MENDOZA, Carlos, *El ojo con memoria: apuntes para un método de cine*, CUEC : UNAM, México, 1999.
- .. —, *La invención de la verdad: nueve ensayos sobre cine documental*, CUEC- DGAPA : UNAM, México, 2008.
- .. —, *et al.*, *Documental*, Col. Cuadernos de Estudios Cinematográficos, núm. 8, CUEC- DGAPA : UNAM, México, 2006.
- .. —, (coord.), *Canal 6 de Julio: la guerrilla filmica (comunicación alternativa documental y autogestión)*, Herodoto, México, 2008.
- .. —, (coord.), *Guión para cine documental*, CUEC : UNAM, México, 2010 (en preparación).

- MIQUEL, Ángel, *Disolvencias. Literatura, cine y radio en México (1900-1950)*, Col. Popular 448, Fondo de Cultura Económica, México, 2005.
- MOLINA ENRÍQUEZ, Andrés, *Los grandes problemas nacionales*, Era, México, 1978.
- MORA CATLETT, Juan, *et al.*, *Realización*, Col. Cuadernos de *Estudios Cinematográficos*, núm. 6, CUEC-DGAPA : UNAM, México, 2006.
- .. —, *et al.*, *Cineastas en conversación*, Col. Cuadernos de *Estudios Cinematográficos*, núm. 12, CUEC-DGAPA : UNAM, México, 2007.
- NAVARRO, José, *et al.*, *Música para cine*, Col. Cuadernos de *Estudios Cinematográficos*, núm. 4, CUEC-DGAPA : UNAM, México, 2005.
- NIETZCHE, Friedrich, *El origen de la tragedia*, Alianza, Madrid, 1978.
- NINEY, François, *La prueba de lo real en la pantalla: un ensayo sobre el principio de realidad documental*, CUEC : UNAM, México, 2009.
- ONETTI, Juan Carlos, *El pozo (1939)*, Seix Barral, Barcelona, 1980.
- .. —, *Para esta noche (1942)*, Libro Amigo, Bruquera, Barcelona, 1978.
- OROZPE ENRÍQUEZ, Mauricio, *El código oculto de la greca escalonada: Tloque Nahuaque*, Col. Espiral, Escuela Nacional de Artes Plásticas : UNAM, México, 2010.
- PELÁEZ, Silvia, *Oficio de dramaturgo: Hugo Argüelles, Sabina Berman, Emilio Carballido, Jesús González Dávila, Vicente Leñero, Víctor Hugo Rascón Banda, Juan Tovar*, ilustr. José Hernández, Editarte, México, 2002.
- PELÁEZ, Rodolfo, *et al.*, *Aspectos tecnológicos*, Col. Cuadernos de *Estudios Cinematográficos*, núm. 10, CUEC-DGAPA : UNAM, México, 2006.
- .. —, *et al.*, *Conservación y legislación*, Col. Cuadernos de *Estudios Cinematográficos*, núm. 11, CUEC-DGAPA : UNAM, México, 2007.
- PASOLINI, Pier Paolo, *Cinema: el cine como semiología de la realidad*, CUEC : UNAM, 2006.
- RAMÍREZ, Gabriel, *Lupe Vélez: la mexicana que escupía fuego*, Col. Monografías, núm. 2, Cineteca Nacional, México, 1986.
- .. —, *Crónica del cine mudo mexicano*, Cineteca Nacional, México, 1989.
- RAZO OLIVA, Juan Diego, *De cuando San Carlos ganó la Lotería y hasta casa compré e Informe sobre ciegos*, Col. Ensayos, Escuela Nacional de Artes Plásticas : UNAM, México, 2008.

- ROBLES, Xavier, *La oruga y la mariposa: los géneros dramáticos en el cine*, CUEC : UNAM, 2010 (en preparación).
- RODRÍGUEZ BERMÚDEZ, Manuel, *Animación: una perspectiva desde México*, CUEC- DGAPA : UNAM, México, 2007.
- ROMERO, Amparo, *et al.*, Producción cinematográfica, Col. Cuadernos de Estudios Cinematográficos, núm. 3, CUEC-DGAPA : UNAM, México, 1ª edición, 2005; 1ª reimp., 2009.
- ROVIROSA, José, *Miradas a la realidad*, vol. I, CUEC : UNAM, México, 1990.
— .. —, *Miradas a la realidad*, vol. II, CUEC : UNAM, México, 1992.
- SALAZAR, Ignacio, *Sobre la duda* (catálogo de la exposición), Editarte, Museo de Arte Moderno, México, 1999.
- SALAZAR, Diana, *Les filles* (catálogo de la exposición), coord. Editarte, México, 2002.
- SÁNCHEZ, Rafael C., *Montaje cinematográfico: arte de movimiento*, CUEC : UNAM, México, 1994.
- TAIBO, Carlos, *Manual básico de producción cinematográfica*, CUEC : UNAM – Instituto Mexicano de Cinematografía, México, 2010 (en preparación).
- TARKOVSKI, Andrey, *Esculpir el tiempo*, CUEC : UNAM, México, 1ª ed., 1992; 2ª ed., Col. Miradas en la oscuridad, CUEC- DGAPA-DGPFE : UNAM, México, 2005; 3ª ed., Miradas en la oscuridad, CUEC- DGPFE : UNAM, México, 2009.
- TOLSTOY, León, *Guerra y paz*, Bruguera, Barcelona, 1979.
- TOVAR, Juan, *et al.*, *¿Es el guión cinematográfico una disciplina literaria?*, CUEC : UNAM, 1990.
- TREJO HERNÁNDEZ, Raciél (coord.), *Perfil y semblanza política de la Asamblea de Representantes del Distrito Federal*, I Asamblea de Representantes del Distrito Federal, México, 1991.
- UGALDE, Víctor, y Dora Moreno (coords.), *Múltiples rostros, múltiples miradas: Un imaginario filmico: 25 años del Instituto Mexicano de Cinematografía*, Imcine : Conaculta, México, 2009.
- VALDÉS PEÑA, José Antonio, *et al.*, *Buñuel: una mirada del siglo XX*, Cineteca Nacional : Conaculta, México, 2000.

- VALDEZ SALAZAR, Mitr, *et al.*, *Guión cinematográfico*, Col. Cuadernos de *Estudios Cinematográficos*, núm. 1, CUEC-DGAPA : UNAM, México, 1ª ed., 2004; 1ª reimp., 2007.
- VEGA ALFARO, Eduardo de la, *Alberto Gout (1907-1966)*, Col. Monografías núm. 3, Cineteca Nacional, México, 1988.
- .. —, *La vanguardia cinematográfica soviética (1918-1935)*, Cuadernos de la Cineteca Nacional: Colección Los Primeros Cien Años, Cineteca Nacional : Conaculta, México, 2000.
- WAJDA, Andrzej, *Un cine llamado deseo*, CUEC : UNAM, 2007.
- ZAMORA ÁGUILA, Fernando, *Filosofía de la imagen: lenguaje, imagen y representación*, Col. Espiral, Escuela Nacional de Artes Plásticas : UNAM, México, 2007: 1ª reimp., 2008.
- ZAVALA, Héctor, *El diseño en el cine: proyectos de dirección artística*, CUEC- DGAPA : UNAM, México, 2008.
- ZERMEÑO, Raúl, Miguel Ángel Rivera, *et al.*, *Dirección de actores*, Col. Cuadernos de *Estudios Cinematográficos*, núm. 2, CUEC-DGAPA : UNAM, México, 1ª edición, 2004; 1ª reimp., 2009.

Publicaciones periódicas

- Crítica de la Crítica Crítica: México en el Mundo y el Mundo en México, La*, siete números, Manuscrito 68, México, 1981-1982.
- Cuates Zipi y Zape, Los*, Bruguera Mexicana de Ediciones, México, 1978-1981.
- DX*, bimestral, revista de diseño, Moebius, México, 1998-2000.
- Dicine*, mensual, 70 números publicados, Difusión e Investigación Cinematográficas, México, 1983-1996.
- Estudios Cinematográficos: Revista de Actualización Técnica y Académica del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos*, CUEC : UNAM, México, 1994-2009:
- 1: «Cine / Video», Alfredo Joskowicz, coord., invierno 1994-1995, 48 pp.
 - 2: «Escribir para el cine», Mitr Valdez, coord., primavera 1995, 52 pp.
 - 3: «Dirección artística», Jaime García, coord., verano 1995, 64 pp.
 - 4: «La actuación en cine», Raúl Zermeño y Armando Casas, coords., noviembre 1995, 80 pp.

- 5: «El sonido cinematográfico», Juan Mora, coord., marzo 1996, 80 pp.
- 6: «Producción», Amparo Romero, coord., junio 1996, 80 pp.
- 7: «Edición cinematográfica», Juan Mora, coord., octubre 1996, 80 pp.
- 8: «Cinefotografía», Jack Lach, coord., mayo 1997, 80 pp.
- 9: «Documental», Armando Lazo, coord., julio 1997, 80 pp.
- 10: «Realización», Alfredo Joskowicz, coord., octubre 1997, 80 pp.
- 11: «Teorías cinematográficas», Jorge Ayala Blanco y José Felipe Coria, coords., enero 1998, 80 pp.
- 12: «La música en el cine», José Navarro, coord., abril 1998, 80 pp.
- 13: «Palabra / Imagen», julio 1998, 80 pp.
- 14: «Legislación cinematográfica», José Felipe Coria, Marcela Couturier, Víctor Ugalde, coords., octubre 1998, 80 pp.
- 15: «Animación», Manuel Rodríguez, coord., febrero 1999, 80 pp.
- 16: «Arte y diseño cinemático», Héctor Zavala, coord., mayo 1999, 80 pp.
- 17: «Los actores en el cine», Miguel Ángel Rivera, coord., noviembre 1999, 80 pp.
- 18: «Producción creativa», Armando Casas, coord., marzo 2000, 80 pp.
- 19: «Géneros cinematográficos», Flavio González Mello, coord., junio 2000, 80 pp.
- 20: «2001: Odisea digital, I Panorama y perspectivas», Reyes Bercini, coord., febrero 2001, 80 pp.
- 21: «2001: Odisea digital, II Experiencias y reflexiones», Reyes Bercini, coord., agosto 2001, 88 pp.
- 22: «Práctica de la realización», Armando Casas, coord., enero 2002, 80 pp.
- 23: «Cinefotografía en acción», Jack Lach, coord., junio 2002, 80 pp.
- 24: «Documental: memoria y realidad», Carlos Mendoza, coord., diciembre 2003, 80 pp.
- 25: «Puesta en escena / Puesta en cuadro», Juan Mora, coord., marzo 2004, 92 pp.
- 26: «Esquemas de producción», Rodolfo Peláez, coord., colaboración especial de Víctor Ugalde, enero 2005, 80 pp.
- 27: «El sonido en el film», Rodolfo Peláez, coord., abril 2005, 88 pp.
- 28: «Deconstrucción del personaje», Rodolfo Peláez, coord., septiembre 2005, 80 pp.
- 29: «El cine ante la globalización», Rodolfo Peláez, coord., febrero 2006, 112 pp.

30: «Cine y pintura», Rodolfo Pelález, coord., agosto 2006, 96 pp.

31: «Cine e intermedia digital», Rodolfo Pelález, coord., mayo 2007, 96 pp.

32: «Documental actual en México», Rodolfo Pelález, coord., septiembre 2008, 96 pp.

Mortadelo y Filemón, Bruguera Mexicana de Ediciones, México, 1978-1981.

Nitrato de Plata, Bruguera Mexicana de Ediciones, México, 1988-1999.

Observador Internacional, catorcenal, Intelectiva, México, 1993-1994.

Programa Mensual de la Cineteca Nacional, Cineteca Nacional, México, 1984-2009.

Anexo 1. La biblioteca del editor

- ALARCOS LLORACH, Emilio, *Gramática de la lengua española*, Col. Nebrija y Bello, Real Academia Española, Espasa Calpe, Madrid, 1994.
- ALONSO, Martín, *Gramática del español contemporáneo*, Guadarrama, Madrid, 1974.
- ARMENDÁRIZ, María Luisa, *et al.*, *El libro y las nuevas tecnologías: Los editores ante el milenio*, Ediciones del Ermitaño, Guadalajara, Solar, Heidelberg, Adobe, Yo Medito Tú Meditas, México, 2001.
- BRINGHURST, Robert, *Los elementos del estilo tipográfico*, trad. Mária Averbach, Fondo de Cultura Económica, Librería, México, 2008.
- BUEN, Jorge de, *Manual de diseño editorial*, Santillana, México, 2000.
- CABALLERO LEAL, José Luis, *Derecho de autor para autores*, Col. Libros sobre Libros, Fondo de Cultura Económica, Centro Regional para el Fomento del Libro en América Latina y el Caribe (Cerlalc), México, 2004.
- Catálogo de revistas de arte y cultura en México*, Tierra Adentro : Conaculta, México, 2006.
- COEN ANITÚA, Arrigo, *El lenguaje que usted habla: filología efímera*, Col. Nuestra América, Vértice, México, 1948.
- COHEN, Sandro, *Redacción sin dolor*, Planeta, México, 2004.
- COLLEU, Gilles, *La edición independiente como herramienta protagonista de la biodiversidad*, trad. Víctor Goldstein, La Marca Editora, Argentina, 2008.
- CORRIPIO, Fernando, *Gran diccionario de sinónimos*, Editorial Bruguera, Madrid, 1979.
- DUCROT, Oswald, Tzvetan Todorov, *Diccionario enciclopédico de las ciencias del lenguaje*, trad. Enrique Pezzoni, Siglo XXI, México, 1981.
- ECO, Umberto, *Cómo se hace una tesis: técnicas y procedimientos de estudio, investigación y escritura*, Gedisa, México, 1994.
- .. —, *Tratado de semiótica general*, Debolsillo : Random House Mondadori, México, 2009
- GARCÍA PELAYO Y GROSS, Ramón y Jean Testas, *Dictionnaire moderne française espagnol*, Larousse, Paris, 1989.

- GÓMEZ DE SILVA, Guido, *Diccionario geográfico universal*, Academia Mexicana, Fondo de Cultura Económica, México, 1997.
- GREIMAS, A. J., J. Courtés, *Semiótica: diccionario razonado de la teoría del lenguaje*, trad. Enrique Ballón Aguirre y Hermis Campodónico Carrión, Gredos, Madrid, 1982.
- Legislación de derechos de autor*, comentarios y revisión por José Luis Caballero Leal y Mauricio Jalife Daher, SISTA, México, 1991.
- LÓPEZ RUIZ, Miguel, *Normas técnicas y de estilo para el trabajo académico*, Col. Biblioteca del editor, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial-Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1998.
- MARTÍNEZ DE SOUSA, José, *Dudas y errores del lenguaje*, Bruguera, Barcelona, 1974.
- MUCHNIK, Mario, *Banco de pruebas: memorias de trabajo 1949-1999*, Taller de Mario Muchnik, Madrid, 2000.
- .. —, *Lo peor no son los autores*, Taller de Mario Muchnik, Madrid, 2007.
- .. —, *Léxico editoria: para uso de quienes todavía creen en la edición cultural*, Del Taller de Mario Muchnik, Madrid, 2002.
- Oficina del Abogado General, *Manual para la elaboración de contratos*, Dirección General de Estudios de Legislación Universitaria, UNAM, México, 1992.
- PEIRCE, Charles S., *El hombre, un signo*, trad. José Vericat, Crítica, Barcelona, 1988.
- PIEDRAS, Ernesto, *¿Cuánto vale la cultura?: contribución económica a las industrias protegidas por el derecho de autor en México*, SACM, Sogem, Caniem, Conaculta, México, 2004.
- Real Academia Española, *Esbozo de una nueva gramática de la lengua española*, Espasa-Calpe, Madrid, 1985.
- Micro-Robert Poche: dictionnaire d'apprentissage de la langue française*, *Le*, redacción dirigida por Alain Rey, Paris, 1991.
- Robert & Collins, Le: Dictionnaire française-espagnol espagnol-française*, Harper Collins, 1999.
- SAUSSURE, Ferdinand de, *Curso de lingüística general*, Alianza, Madrid, 1983.
- SHARPE, Leslie T., e Irene Gunther, *Manual de edición literaria y no literaria*, trad. Gabriela Ubaldini, Fondo de Cultura Económica, México, 2005.
- Simon and Schuster's International Dictionary, English-Spanish, Spanish-English*, Prentice Hall, Nueva York, 1973.

VILLEGAS CARVALLO, Ana Sylvia, *Manual del editor*, SEP, México, 1987.

ZAID, Gabriel, *Los demasiado libros*, Col. El ojo infalible, Océano, México, 1996.

— .. —, «Dónde esconder un libro», en *Los Universitarios*, núm. 15, diciembre de 2001,
Coordinación de Difusión Cultural : UNAM, México.

ZAVALA RUIZ, Roberto, *El libro y sus orillas: tipografía, originales, redacción, corrección de estilo y de pruebas*, Col. Biblioteca del editor, 3^{ra} ed. corregida, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial : Universidad Nacional Autónoma de México, México, 1998.

Anexo 2. Catálogo gráfico editorial 1978-2010

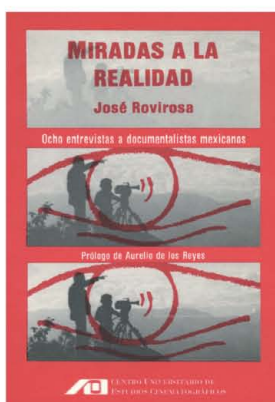
Cinematográficos: 1990-2010

¿Es el guión una disciplina literaria?



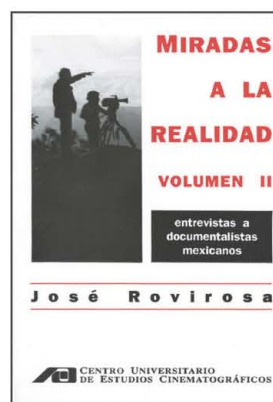
1990. Diseño y cuidado editorial.

Miradas a la realidad I



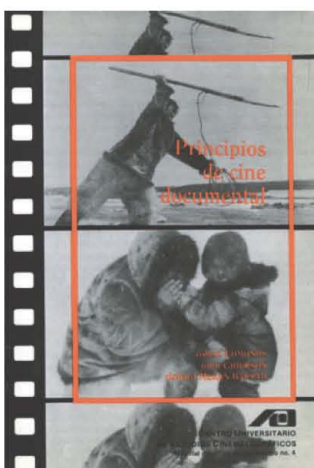
1990, 1ª ed. Diseño, formación y cuidado editorial.

Miradas a la realidad II



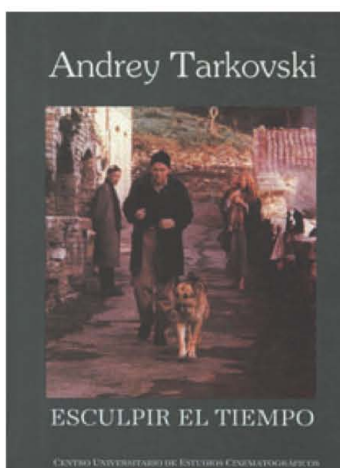
1994. Diseño, formación y cuidado editorial.

Principios de cine documental



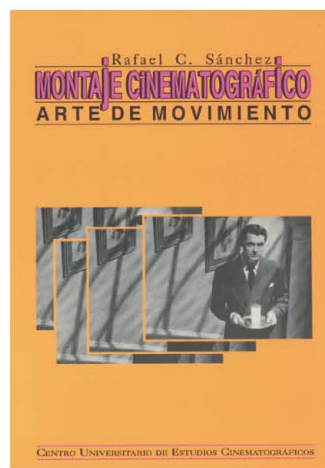
1992. Diseño y cuidado editorial.

Esculpir el tiempo



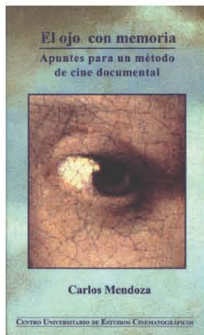
1993, 1ª ed. Diseño, formación y cuidado editorial.

Montaje cinematográfico



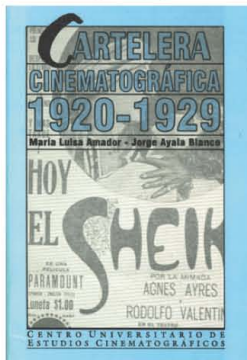
1994. Diseño, formación y cuidado editorial.

El ojo con memoria



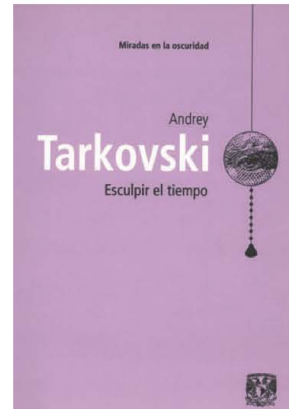
1999. Diseño editorial.

Cartelera cinematográfica 1920-1929



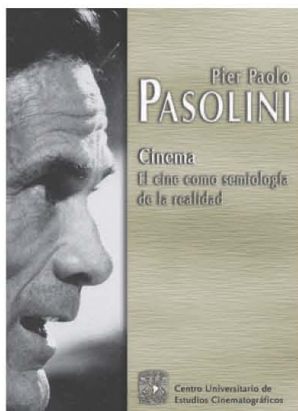
1999. Diseño de portada y cuidado editorial.

Esculpir el tiempo, 2a ed.



2005. Cuidado editorial.

Cinema: El cine como semiología de la realidad



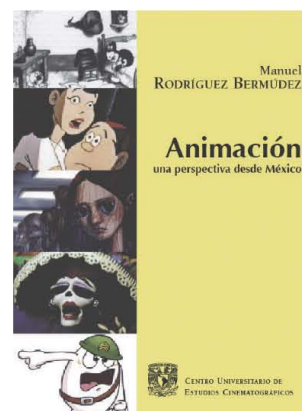
2006. Cuidado editorial.

Cartelera cinematográfica 1980-1989



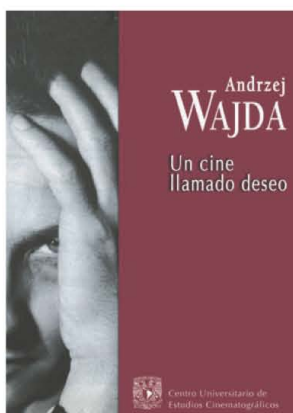
2006. Cuidado editorial.

Animación: una perspectiva desde México



2007. Cuidado editorial.

Un cine llamado deseo



2007. Cuidado editorial.

La invención de la verdad



2008. Cuidado editorial.

El cine y la estética cambiante



2008. Cuidado editorial.

Pantalla de cartón



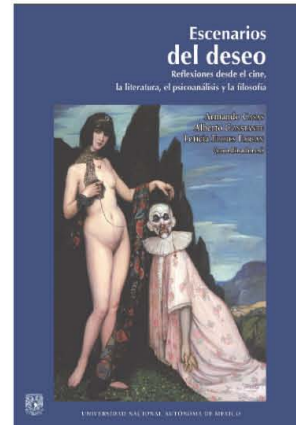
2008. Diseño y cuidado editorial.

El diseño en el cine



2008. Diseño y cuidado editorial.

Escenarios del deseo



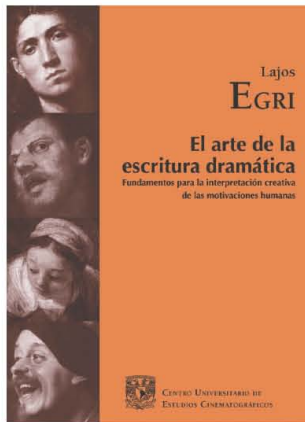
2009. Cuidado editorial.

Cartelera cinematográfica
1912-1919



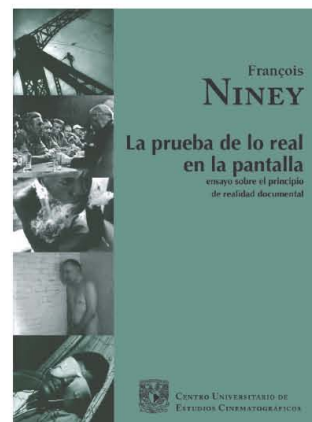
2009. Cuidado editorial.

El arte de la escritura dramática



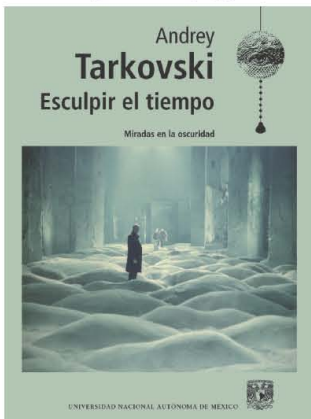
2009. Diseño y cuidado editorial.

La prueba de lo real
en la pantalla



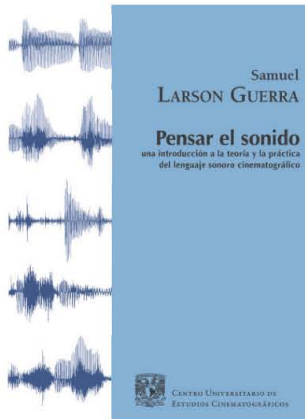
2009. Diseño y cuidado editorial.

Esculpir el tiempo, 3a ed



2009. Diseño y cuidado editorial.

Pensar el sonido



2009. Cuidado editorial.

Cartelera cinematográfica
digital 1912-1989



2010. Cuidado editorial.

Estudios cinematográficos

Revista de actualización técnica y académica del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos

ISSN: 0188-8056. Certificado de Reserva expedido por la Dirección General de Derechos de Autor de la SEP: núm. 003472/95. Certificado de licitud de título núm. 9261. Licitud de contenido núm. 6487, ambos expedidos por la Comisión Calificadora de Publicación y Revistas Ilustradas de la Secretaría de Gobernación. Impresión: en offset al tamaño final de 28 X 21.5 cm.

Forros: a 2 x 0 tintas del número 1 al 16; 4 x 1 tintas, del 17 al 19, y 4 x 4 tintas del 20 al 32. Interiores: número variable de páginas, impresas a 1 x 1 tintas, del núm. 1 al 19 en bond blanco de 90 gr, y del 20 al 32 en couché mate de 100 gr. Encuadernado: en rústica, terminado a caballo con grapas los primeros cuatro números; a partir del número 5, empastado a lomo.

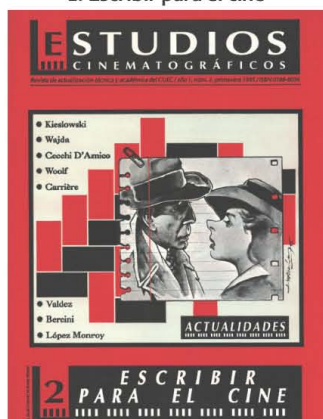
Editor responsable de todos los números, diagramado y redacción: Rodolfo Peláez

1. Cine / Video



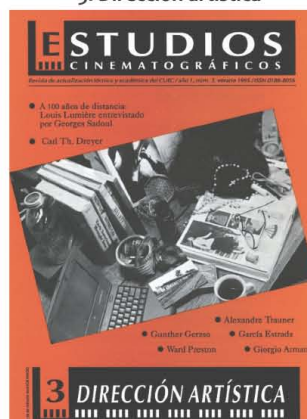
invierno 1994-1995; 48 pp., coord. Alfredo Joskowicz, colab. Rodolfo Peláez

2. Escribir para el cine



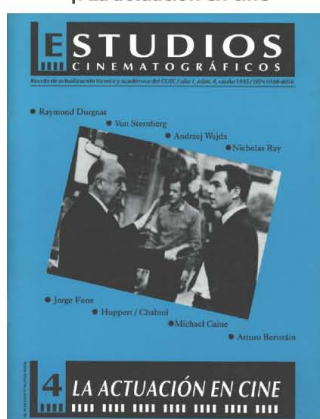
primavera 1995; 52 pp., coord. Mitl Valdez Salazar

3. Dirección artística



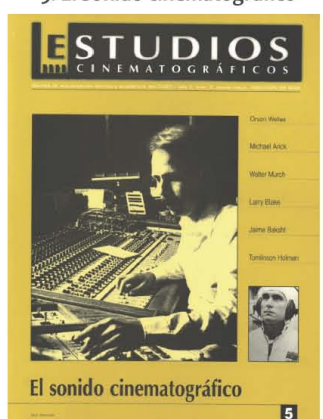
julio-septiembre 1998; 64 pp., coord. Jaime García Estrada

4. La actuación en cine



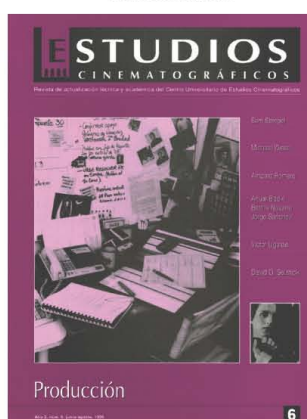
otoño 1995; 80 pp., coord. Raúl Zerméño, colab. Armando Casas

5. El sonido cinematográfico

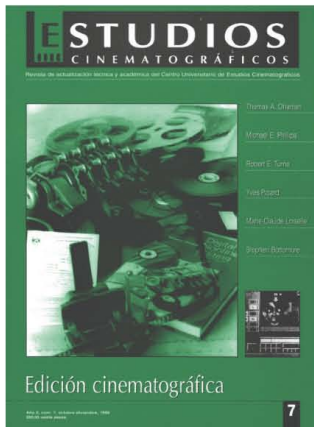


marzo-mayo 1996; 80 pp., coord. Juan Mora Catlett

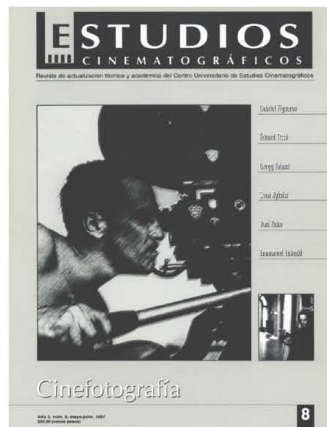
6. Producción



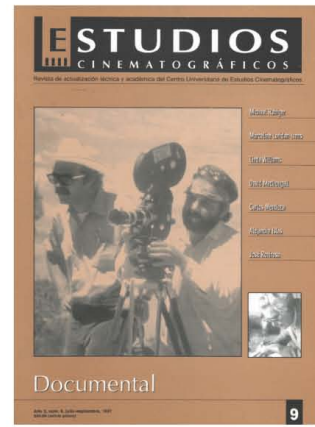
junio-agosto 1996; 80 pp., coord. Amparo Romero Mesinas



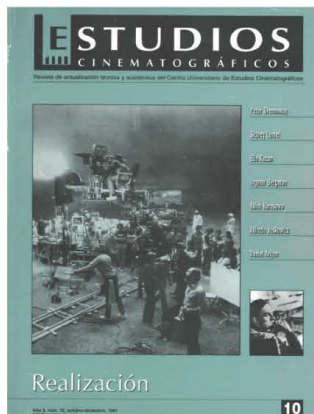
octubre-diciembre 1996; 80 pp.,
coord. Juan Mora Catlett



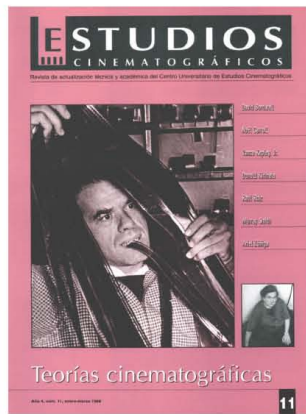
mayo-julio 1997; 80 pp.,
coord. Jack Lach S.



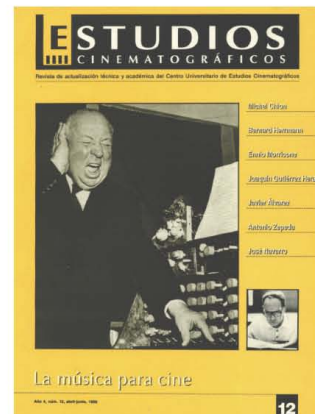
julio-septiembre 1997; 80 pp.,
coord. Armando Lazo



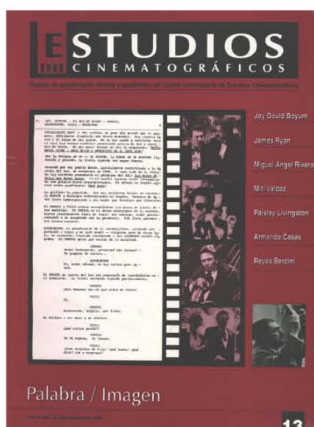
octubre-diciembre 1997; 80 pp.,
coord. Alfredo Joskowicz



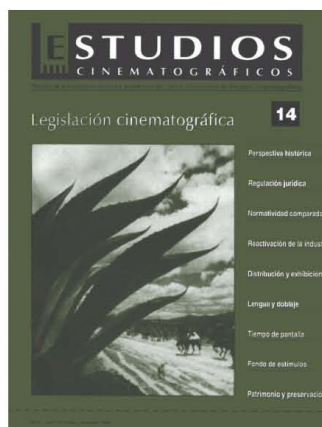
enero-marzo 1998; 80 pp.,
coord. José Felipe Coria y Jorge
Ayala Blanco



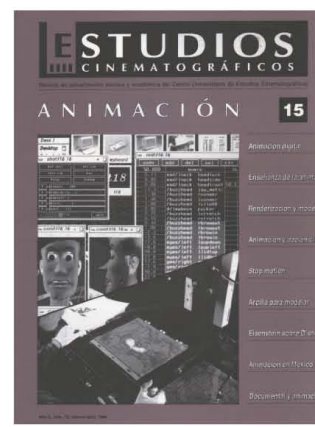
abril-junio 1998; 80 pp.,
coord. José Navarro



julio-septiembre 1998; 80 pp.,
coord. Reyes Bercini

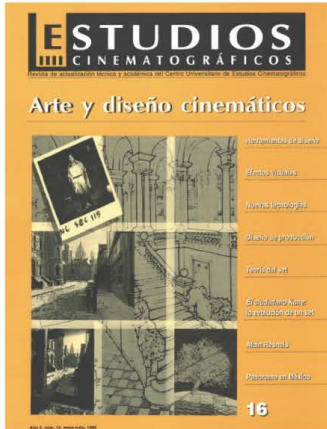


octubre-diciembre 1998; 80 pp.,
coords. José Felipe Coria, Marce-
la Couturier, Víctor Ugalde



febrero-abril 1999; 80 pp.,
coord. Manuel Rodríguez

16. Arte y diseño cinematográfico



mayo-julio 1999; 80 pp.,
coord. Héctor Zavala

17. Los actores y el cine



noviembre 1999-enero 2000; 80
pp., coord. Miguel Ángel Rivera

18. Producción cinematográfica



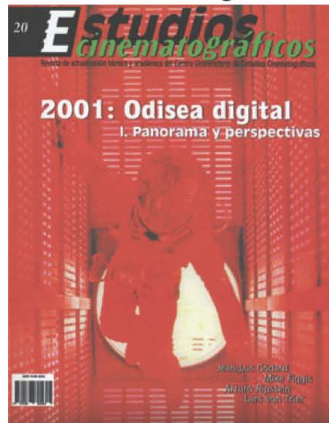
marzo-mayo 2000; 80 pp.,
coord. Armando Casas

19. Géneros cinematográficos



junio-octubre 2000; 80 pp.,
coord. Flavio González Mello

20. 2001: Odisea digital I



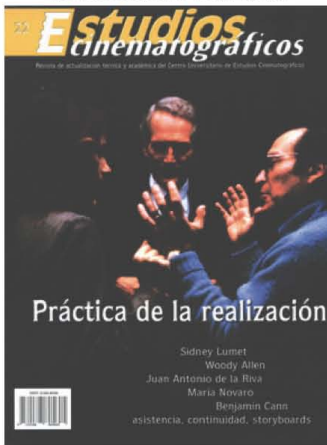
febrero-julio 2001; 80 pp.,
coord. Reyes Bercini

20. Odisea digital II



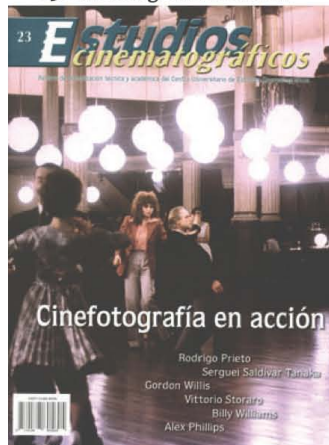
agosto-noviembre 2001; 80 pp.,
coord. Reyes Núñez Bercini

21. Práctica de la realización



enero-mayo 2002; 80 pp.,
coord. Armando Casas

23. Cinefotografía en acción



junio-diciembre 2002; 80 pp.,
coord. Jack Lach

24. Documental: memoria y realidad



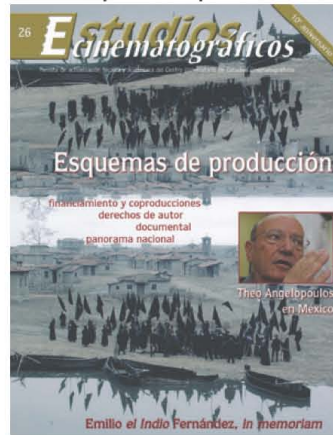
diciembre 2003-febrero 2004; 80 pp.,
coord. Carlos Mendoza

25. Puesta en escena



marzo-julio 2004; 92 pp.,
coord. Juan Mora Catlett

26. Esquemas de producción



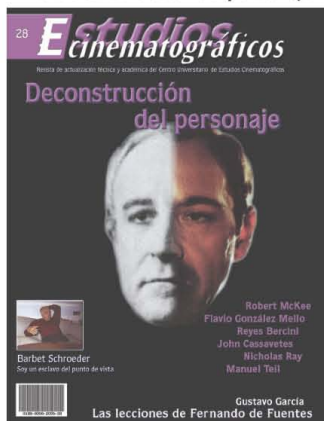
enero-marzo 2005; 80 pp.,
coord. Rodolfo Peláez

27. El sonido en el film



abril-junio 2005; 88 pp.,
coord. Rodolfo Peláez

28. Deconstrucción del personaje



septiembre-noviembre 2005; 80 pp.,
coord. Rodolfo Peláez

29. El cine ante la globalización



febrero-abril 2006. 112 pp.,
coord. Rodolfo Peláez

30. Cine y pintura



agosto-octubre 2006. 96 pp.,
coord. Rodolfo Peláez

31. Cine e intermedia digital



mayo-agosto 2007; 96 pp.,
coord. Rodolfo Peláez

32. Documental actual en México



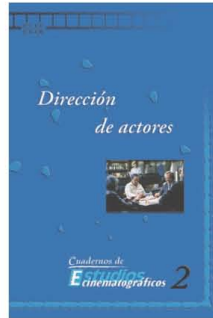
septiembre-diciembre 2008; 96 pp.,
coord. Rodolfo Peláez

Colección Cuadernos de Estudios Cinematográficos

DGAPA-PAPIME.



2004, 2007, 1ª imp.
Cuidado editorial.



2004, 2010, 1ª imp.
Cuidado editorial.



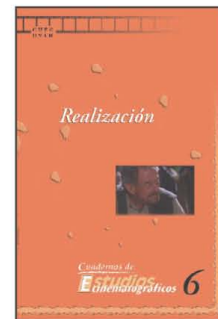
2005. Cuidado editorial.



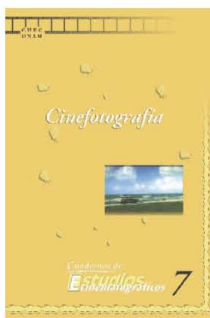
2005. Cuidado editorial.



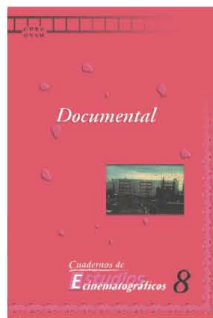
2005. Cuidado editorial.



2006. Cuidado editorial.



2006. Cuidado editorial.



2006. Cuidado editorial.



2006. Cuidado editorial.



2006. Cuidado editorial.



2007. Cuidado editorial.



2007. Cuidado editorial.

Escuela Nacional de Artes Plásticas-UNAM

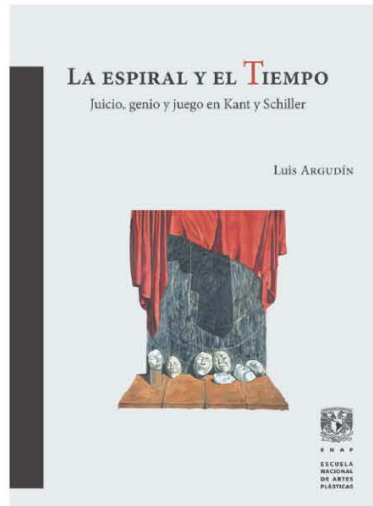
Colección Espiral

Filosofía de la imagen



2007, 2008 1ª reimpresión. Diseño de la colección y cuidado editorial.

La espiral y el tiempo



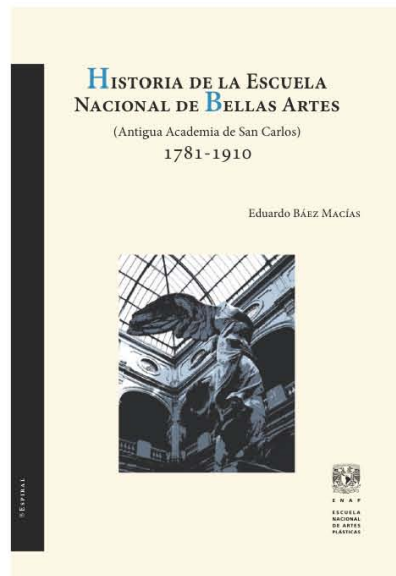
2008. Cuidado editorial.

Un ensayo sobre grabado



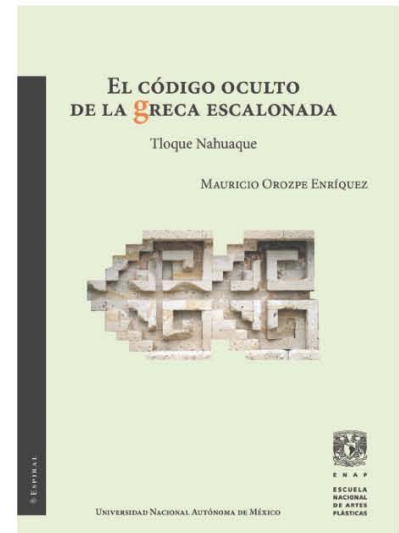
2008. Cuidado editorial.

Historia de la Escuela Nacional
de Bellas Artes: 1781-1910



2008. Cuidado editorial.

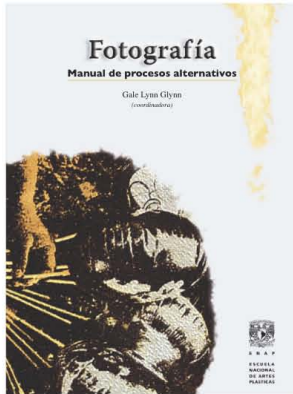
El código oculto
de la greca escalonada



2010. Coordinación editorial.

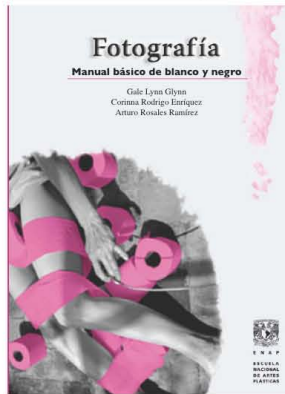
Colección Manuales

Fotografía:
Manual de procesos alternativos



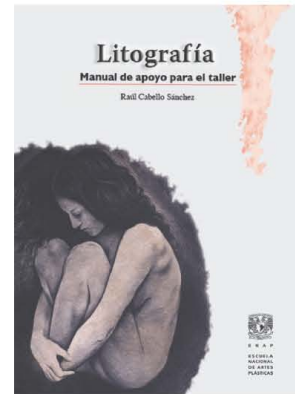
2007. Cuidado editorial.

Fotografía: Manual básico
de blanco y negro



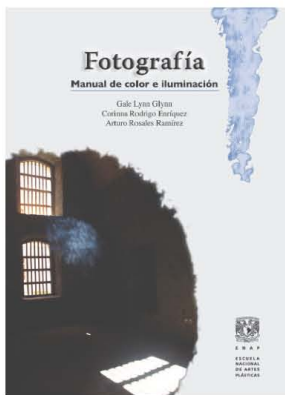
2007. Cuidado editorial.

Litografía:
Manual de apoyo para el taller



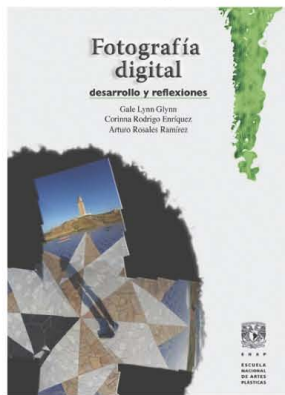
2008. Corrección y cuidado editorial.

Fotografía: Manual de
color e iluminación



2008. Cuidado editorial.

Fotografía digital:
procedimientos y reflexiones



2010. Cuidado editorial

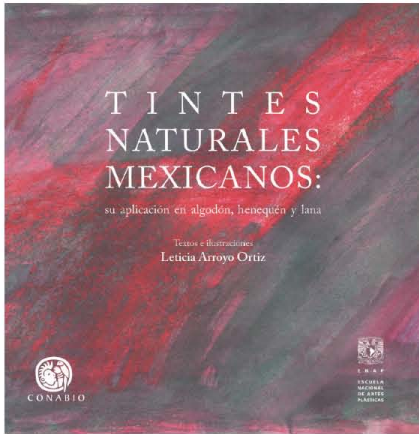
Fuera de colección

La Academia de San Carlos en el
movimiento estudiantil de 1968



2008. Cuidado editorial.

Tintes naturales mexicanos:
su aplicación en algodón, henequén y lana



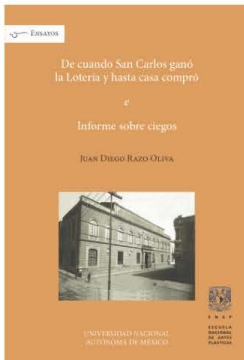
2008. Coordinación editorial.

Resina copal y su inserción en nuevos
aglutinantes para pintura



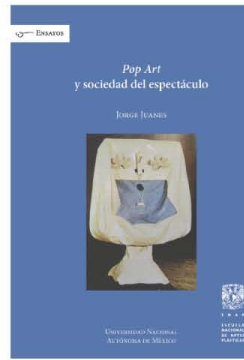
2010. Coordinación editorial.

Colección Ensayos



2008. Corrección y coordinación editorial.

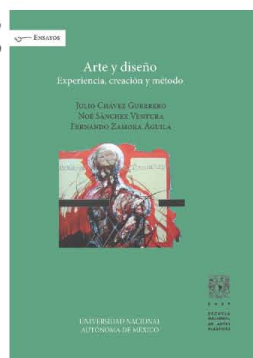
De cuando San Carlos se ganó la Lotería y hasta casa compró e Informe sobre ciegos



2009. Corrección y coordinación editorial.

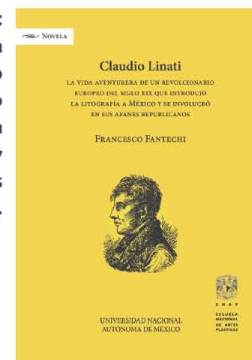
Pop Art y sociedad del espectáculo

Arte y diseño: Experiencia, creación y método



2010. Corrección y coordinación editorial.

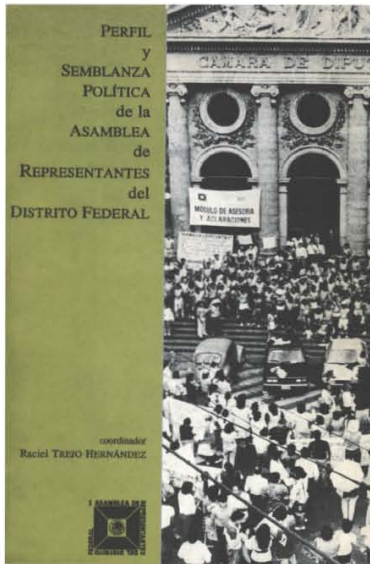
Claudio Linati: la vida aventurera de un revolucionario europeo del siglo XIX que introdujo la litografía a México y se involucró en sus afanes republicanos.



2010. Corrección y coordinación editorial.

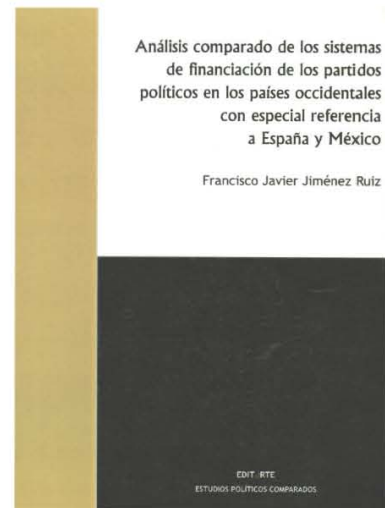
Editarte

Perfil y semblanza política de la I Asamblea de Representantes del DF



1991. Diseño, formación y cuidado editorial.

Análisis comparado de los sistemas de financiación



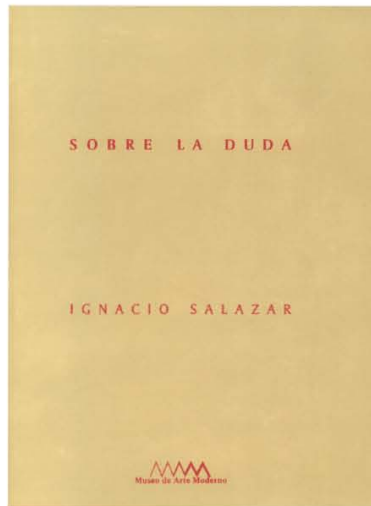
2002. Diseño, formación y cuidado editorial

Oficio de dramaturgo



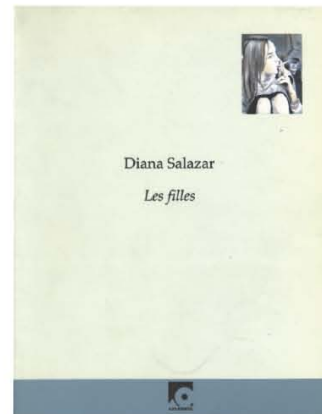
2002. Diseño, formación y cuidado editorial.

Sobre la duda



1999 (catálogo de exposición).
Diseño, formación,
y cuidado editorial.

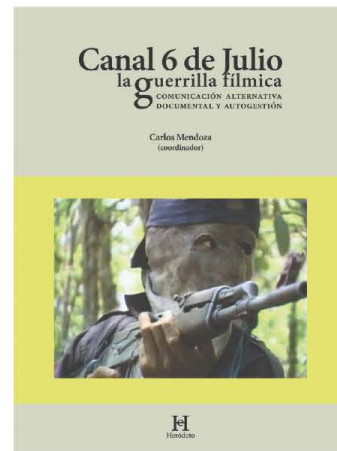
Les filles



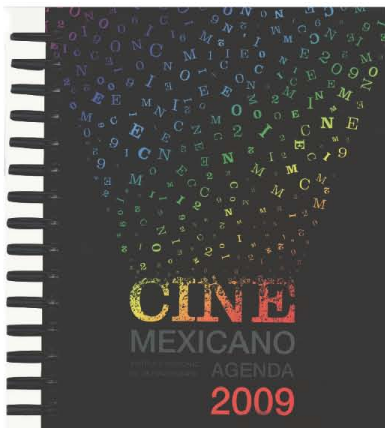
2002 (catálogo de exposición).
Diseño, formación,
y cuidado editorial.



2006. Diseño de interiores, índices, formación y cuidado editorial.



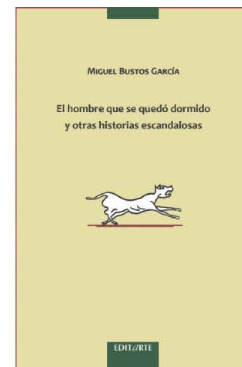
2008. Diseño de portada y cuidado editorial.



2008. Cuidado editorial.



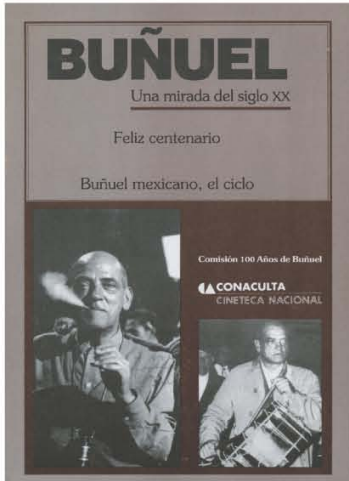
2009. Coordinación editorial.



2008. Cuidado editorial.

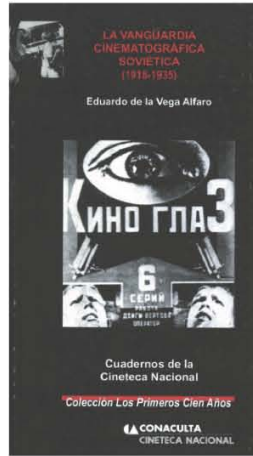
Cineteca Nacional 2000-2001

Buñuel Una mirada del siglo XX



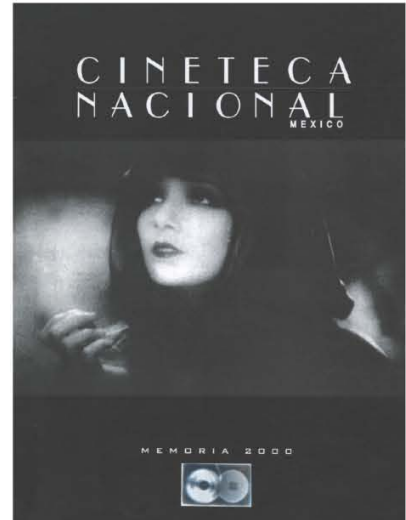
2000. Diseño y cuidado editorial.

La vanguardia cinematográfica soviética



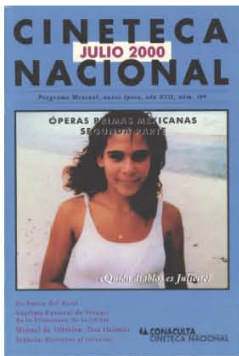
2000. Cuidado editorial.

Memoria 2000 Cineteca Nacional



2000. Cuidado editorial.

Programa Mensual Cineteca Nacional



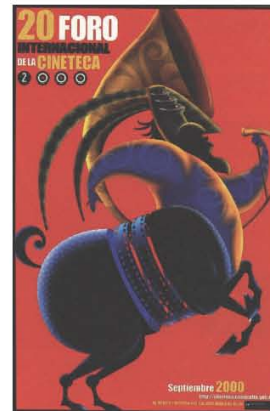
2000. Cuidado editorial
(febrero 2000-enero 2001).

Programa Muestra Internacional



2000. Cuidado editorial
(primavera y otoño).

Programa 20 Foro Internacional



2000. Cuidado editorial
(septiembre).

Cineteca Nacional 1984-1989

Filmografía mexicana de medio
y largo metrajes 1906-1940



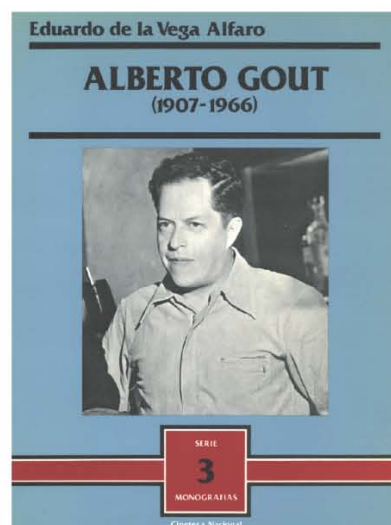
1986. Corrección ortotipográfica.

Lupe Vélez:
la mexicana que escupía fuego



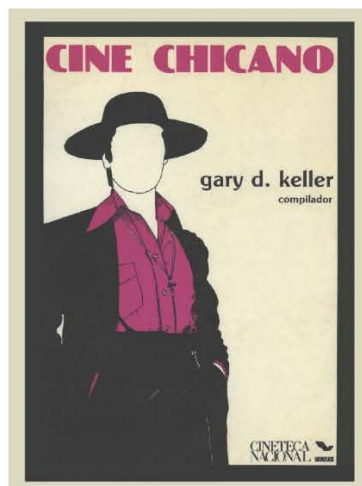
1985. Corrección de estilo.

Alberto Gout (1907-1966)



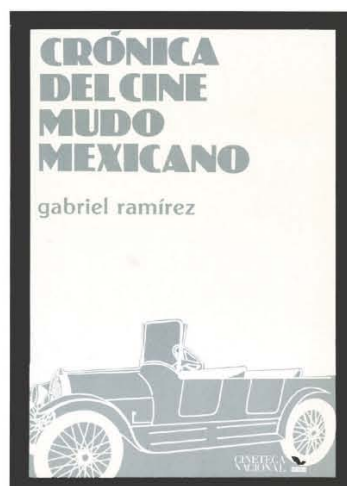
1986. Corrección
y cuidado editorial.

Cine chicano



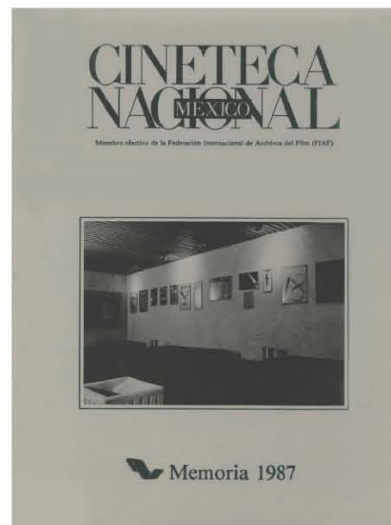
2006. Corrección de estilo.

Crónica del cine mudo mexicano



2006. Corrección de estilo.

Memoria Cineteca Nacional



1985-1988. Corrección.

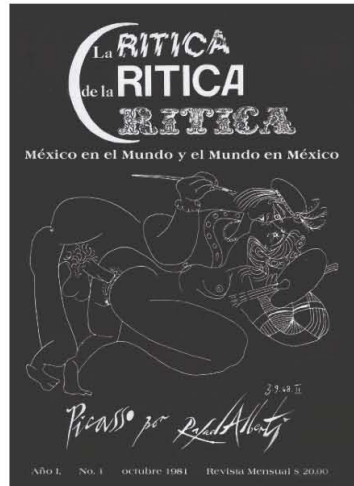
Primeras publicaciones periódicas

Observador Internacional



1993. Subdirector editorial.

La Crítica de la Crítica Crítica



1980-1982. Subdirector editorial, diagramado y formación de sus seis números.



Bruguera Mexicana

Mortadelo y Los Cuates Zipi y Zape



1978-1981. Diagramado, formación, dibujo, coloreo y corrección. Entre ambos títulos participé en alrededor de 150 números.