

# El fin de la industria cinematográfica mexicana, 1989-1994

ISIS SAAVEDRA LUNA

*Universidad Autónoma Metropolitana – Xochimilco*

El fin de la industria cinematográfica mexicana fue una de tantas consecuencias ocurridas en el mundo desde los años ochenta, cuando se decía que la economía mundial adquiriría características únicas: “la economía mundial es un organismo único y ningún Estado, sea cual fuere su sistema social o posición económica, puede desarrollarse normalmente fuera de él”,<sup>1</sup> dijo Mijail Gorbachov a la ONU en 1988. En este contexto, la intención de este artículo es profundizar en un proceso que se dio de manera paralela en la mayor parte del planeta y, desde luego, en los distintos sectores industriales del país, de donde se puede partir para explicar fenómenos similares en otras economías nacionales cuyas consecuencias han ocasionado numerosas transformaciones sociales en la vida cotidiana y laboral de las personas.

Desde 1989 a 1994 se le dio el tiro de gracia a la industria cinematográfica mexicana, y aunque sabemos que el cine tenía que formar parte de los cambios económicos que se daban a nivel global, su supervivencia cultural se relegó dejándolo a su suerte, en calidad de mercancía a merced de la oferta y la demanda; los principios que rigieron, como todo lo que ha determinado el devenir de la historia del capitalismo, fueron especialmente de índole económica en aras de allanarle el camino al sistema político. Es preciso decir que en la exposición de los hechos que se describirán más adelante hay constantes contradicciones; la razón de ello es mostrar el juego político como parte de la estrategia gubernamental.

---

isis\_saavedra@yahoo.com

## Historia

Hablar de industria cinematográfica es referirse al proceso productivo que incluye los tres sectores básicos: producción, exhibición y distribución, cuya larga tradición es reconocida en México desde la década de 1930. Su mejor momento fue en la década de 1940 cuando el país, apoyado por Estados Unidos, su aliado por única vez durante una guerra, facilitaba materiales fílmicos a condición de que se transmitiera una imagen positiva de éste.

Es importante recordar que el papel de la cinematografía ha sido fundamental a lo largo de su desarrollo histórico; no en vano, la *época de oro del cine mexicano* fue llamada así por la cantidad de divisas que generó al país en todos sus rubros: producción, distribución y exhibición, a nivel nacional e internacional. Hubo momentos álgidos, pero siempre con la preocupación fundamental de solucionar las crisis presentadas. En 1953, durante el gobierno del presidente Ruiz Cortines (1952-1958), Eduardo Garduño, al frente del Banco Cinematográfico, elaboró lo que se conoció como el *Plan Garduño*, que tenía como objetivo fortalecer la unión de los productores con las distribuidoras dependientes del mismo, para restar fuerza al monopolio de la exhibición y estimular al cine al alentar el surgimiento de nuevas figuras. Los productores pasaron a ser accionistas mayoritarios, situación que les permitió mantener una considerable producción de entre 90 y 100 películas anuales.

Este mismo *Plan Garduño* es considerado como el elemento que sentó las bases para el desarrollo de la exhibición hasta el sexenio del presidente Luis Echeverría. En 1960, el Estado adquirió varios contratos de exhibición con el fin de evitar el monopolio, no obstante, se convirtió en el administrador del grupo empresarial en el poder,<sup>2</sup> con quien firmó contratos absolutamente incosteables.<sup>3</sup> Tal situación, aunada a la pérdida de interés en el cine comercial, provocada por el deterioro de la calidad y por la falta de originalidad en los temas de las películas que ya habían caído en la repetición, hizo que poco a poco se fuera perdiendo al público de clase media.

La crisis se prolongó hasta la década de 1970, en que la cinematografía nacional tuvo un nuevo respiro. A partir del nombramiento de Luis Echeverría en 1963 como Presidente del Consejo de Administración del Banco Nacional Cinematográfico, sus primeras acciones se enfocaron a estimular el cine, con la organización del Primer Concurso de Cine Experimental. De ahí surgió la filmación de *La fórmula secreta* de Rubén Gámez y *En este pueblo no hay ladrones* de Alberto Isaac, entre otras importantes películas del momento.

Luis Echeverría, ya en el poder como Presidente de México, hizo del cine y de los medios de comunicación parte de su proyecto estatal (1970-1976). Adquirió el canal 13 de televisión, varias estaciones de radio e incluso creó tres

compañías productoras propiedad del Estado: Conacine, Conacite I y Conacite II. Reconstituyó la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas, la entrega del Ariel, inauguró la Cineteca Nacional en 1974 y fundó el Centro de Capacitación Cinematográfica en 1975.<sup>4</sup>

El cine mexicano tuvo notables modificaciones durante dicha administración. Se dio la modalidad de producción en “paquetes”, un tipo de acuerdo entre el Estado, que proporcionaba el dinero, y los trabajadores, que aportaban un porcentaje de sus salarios a cambio de una parte de las regalías por la película producida. Ciertamente este período promovió un cine crítico y de calidad preocupado por temas sociales, además de una notable cohesión social en una parte del gremio, si bien también indujo la ruptura con los productores privados: “En lo personal yo les indico, en este momento, al señor Secretario de Gobernación y al señor Director del Banco Cinematográfico, que vean el modo –porque no han entendido y creo que no pueden esencialmente entender– de darles las gracias a los señores industriales del cine para que se dediquen a otra actividad”.<sup>5</sup> Como es obvio, tal declaración llevó a una escisión entre el estado y la iniciativa privada.

El auge del cine estatal vio su fin a la par que concluyó el sexenio del presidente Echeverría, y el generoso presupuesto recibido años antes nunca volvió a otorgarse. La administración de José López Portillo (1976-1982) intentó retomar la fórmula del cine familiar de la época de oro y abrió las puertas de nuevo a los productores privados. Otra circunstancia poco favorable para el cine fue el nombramiento, en 1976, de Margarita López Portillo como Directora de Radio, Televisión y Cinematografía, labor que se recuerda como verdaderamente desastrosa. Desmanteló la infraestructura creada con anterioridad y dejó de apoyar a los jóvenes debutantes. La industria privada reactivó sus actividades, dedicándose a mantener el aparato productivo a costa de la calidad de las películas:

Una cosa que puede ser criticable pero no se entiende es que la industria y los cines exhiben lo que la gente quiere ver. En ese tiempo los exhibidores y los cines del interior, lo que pedían eran las comedias con desnudos, con albures, con leperadas y las películas de narcotráfico, pero llegó un momento en que se saturó el género y ahí es donde empieza a bajar.<sup>6</sup>

Si recordamos los temas y cintas que predominaron durante estos años, fueron peleas entre narcotraficantes, películas de cabarets y albures, en todos los casos films de pésima calidad. Aunque, como en todo, existen varias caras de un mismo proceso en el que tienen cabida distintas percepciones y posiciones al respecto; para los productores recién mencionados, tales películas sostuvieron el aparato industrial, lo que implicaba a un numeroso grupo de trabajadores,

proyeccionistas, taquilleros, etc., y sus familias, para quienes ésa era su fuente trabajo y de bienestar social, mientras que para los funcionarios públicos había que tomar resoluciones que modificaran las formas de producción.

La década de 1980 se recuerda como un período fatal en la historia del cine mexicano, por la numerosa cantidad de decisiones erróneas que significaron el inicio del fin de la industria. Con poca confianza hacia los realizadores se les declaró incompetentes imponiéndoles, además, el retorno de temas exitosos en otro momento, pero que ahora estaban fuera de los intereses de la sociedad mexicana. Los empresarios cinematográficos iniciaron un período de películas de dudosa calidad, que pretendieron atraer al público de clases populares que pudieran hacer rentable la industria.

La respuesta de los cineastas independientes ante la difícil situación que se presentó, sin apoyo del gobierno y al margen de la industria privada, fue crear cooperativas de cine. La Cooperativa Río Mixcoac fue una de las primeras y de ahí surgieron otras más, hasta llegar a ser nueve en total.

En este contexto, tras una severa crisis económica heredada del gobierno de Miguel de la Madrid (1982-1988), provocada por la baja del petróleo, el endeudamiento externo, la corrupción, la fuga de capitales, entre otras tantas cosas más, Carlos Salinas, secretario de Programación y Presupuesto hasta ese momento, llegó al poder en 1988, luego de la contienda que sostuvo en primer término entre los propios candidatos de su partido, el Revolucionario Institucional (PRI),<sup>7</sup> y después con los candidatos del Partido de la Revolución Democrática (PRD), Cuauhtémoc Cárdenas, y del Partido Acción Nacional (PAN), Manuel Clouthier, principalmente.<sup>8</sup> Sus propuestas como candidato eran continuidad de los lineamientos de modernización económica y política iniciados por Miguel de la Madrid, quien desde el principio de su administración siguió los dictados del Fondo Monetario Internacional y del Banco Mundial, igual que muchos otros países, lo que no sólo contemplaba la liberalización de la economía, sino también una transformación completa de las estructuras políticas, sociales y culturales.

Las transformaciones, si bien ya se habían iniciado años antes, con el nuevo presidente se aceleraron. Señalando los efectos negativos del burocratismo, se decían cosas como que “nuestro problema no había sido el de un Estado pequeño y débil, sino el de un Estado que en su creciente tamaño se hizo débil”.<sup>9</sup> De modo que se empezó por *adelgazar*,<sup>10</sup> “en lo administrativo, reduciendo el gasto público, el personal estatal y los gastos sociales; en lo económico, se privatizaron las empresas nacionalizadas y fue abandonando el proteccionismo; en lo social, se renunció a las prácticas *populistas*”.<sup>11</sup>

El Tratado de Libre Comercio (TLC) fue uno de los instrumentos más importantes del gobierno, con el que se pretendió dinamizar la economía, atraer inversiones, generar empleos y abaratar los artículos de consumo. Fue parte y

prioridad de la escena económica de esos años: la firma implicaba la integración de México al comercio mundial. El anterior acuerdo comercial (Acuerdo General sobre Aranceles y Comercio – GATT) integrado por 91 países, al que México tuvo su inclusión en 1986 y con el que pretendió diversificar el mercado de exportaciones a nivel mundial, aparentemente estaba estancado.<sup>12</sup> Lo cierto es que el gobierno salinista prefirió un comercio trilateral con Estados Unidos y Canadá a uno multilateral. Desde luego, el intercambio de bienes y productos nada tendría que ver con la libre circulación de personas. Como sabemos, la situación migratoria de los mexicanos a Estados Unidos ha estado excluida de los tratados internacionales.

Otra consecuencia del TLC fue el aumento de la vulnerabilidad de la economía mexicana; los analistas comentaban que si bien “México podría lograr con el TLC dinamismo económico, perdería control sobre su destino”.<sup>13</sup> Y así fue: las condiciones entre los tres países que formaron parte del tratado fueron bastante desequilibradas y, como era de esperarse, los resultados quedaron supeditados a los intereses de los países más poderosos. “Mientras que para México representa el instrumento por el que operan más de las tres cuartas partes de su comercio internacional, para los Estados Unidos sólo ha alcanzado poco más del 5 por ciento en su mejor momento”.<sup>14</sup>

En lo que a cine se refiere, la postura oficial del gobierno canadiense respecto a la cultura fue distinta a la de México y Estados Unidos. Desde el principio se protegió como pieza fundamental de su industria cultural frente a la penetración estadounidense, preservándola como generadora de valores e identidad, entre tanto que para los otros dos países el cine fue simplemente parte de la industria del entretenimiento.

Al día siguiente de la firma, ya se esperaban resultados; muchos buscaban que las coproducciones fílmicas se vieran favorecidas, aunque también quedaba claro que el cine mexicano quedaría indefenso y que muy posiblemente Hollywood lo desplazaría. Esta situación no era general, ni tenía por qué ser la regla. En el ámbito internacional, varios países de Europa, al igual que Canadá, ya contaban con leyes que protegían su cinematografía de la penetración hollywoodense.

En estas condiciones, el Tratado de Libre Comercio entró en vigor el 1° de enero de 1994, el mismo día en que se inició el levantamiento indígena en Chiapas representado por el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN). El país se enfrentó con una realidad disimulada durante varias décadas que contradujo el falso avance económico con el grado de atraso y miseria de ciertas regiones.

## Cine mexicano contemporáneo

Como es lógico pensar, la situación de la cinematografía nacional vislumbraba cambios radicales que, aunque ya se habían comenzado a trazar, se intensificarían. Era de esperarse que no todos los productores mexicanos estuvieran de acuerdo con la posición gubernamental y la rama de la exhibición fue una de las primeras en alzar la voz: “se teme que al firmarse el Tratado de Libre Comercio entre México, Estados Unidos y Canadá, algunas compañías estadounidenses compren los cines nacionales y los ocupen sólo para exhibir sus producciones mientras que las nuestras quedarían sin foros”.<sup>15</sup> Lo que efectivamente sucedió al paso de los años: el gobierno de Carlos Salinas de Gortari mostró sus intenciones desde el inicio de su administración y la venta de las empresas del gobierno fue un hecho. De la misma manera, la carrera hacia el libre mercado definió la mayoría de las acciones tomadas.

Ya se mencionó que el cine ha ocupado un papel importante para los gobiernos prácticamente desde que se inició como actividad industrial en la década de 1930, por lo que no es extraño que para la nueva administración tuviera un lugar importante dentro de su proyecto cultural. Un siglo y una larga experiencia ya habían demostrado sus capacidades como transmisor de cultura, y desde luego como generador de divisas; más aún, en esta nueva época sería un difusor al exterior de los sueños primermundistas de la sociedad mexicana, al mismo tiempo que se presentaría una curiosa mancuerna cineastas-gobierno, donde algunos salieron bastante favorecidos.<sup>16</sup>

Para un buen número de personas, esta época fue la salvación o el *repunte* del cine mexicano, mientras que para otros significó el paso de una “producción industrial a una artesanal”,<sup>17</sup> tras una década en la que por sostener el aparato industrial la calidad de las producciones dejaba mucho que desear. Sin olvidar que la política de puertas cerradas de los sindicatos del cine a los egresados de las escuelas coartó durante muchos años las posibilidades creativas de varios directores, quienes tenían como única opción el cine independiente y casi marginal.

Las opiniones respecto a la privatización y desmantelamiento<sup>18</sup> transitaban de un extremo a otro: “En nombre de la desincorporación, el alma nacional corre el riesgo de ser rematada. En rechazo al *paternalismo*, manejado como un lugar común sin reflexión, se lanza a la calle a un infante, a nuestra industria desvalida y sin estructuras, a que se gane la vida por sí solo, enfrentándolo con la brutalidad más poderosa. El Estado pasa de un extremo al otro, se traslada, bruscamente, del paternalismo proteccionista al más absoluto desamparo”.<sup>19</sup>

El plan fue el siguiente: se empezó *desincorporando* las industrias y empresas cinematográficas del Estado que generaban más gastos que ganancias y luego,

sin perder de vista *al cine* como un medio de proyección al exterior, se favoreció la producción de calidad.

El presidente fue apoyado por intelectuales que, al observar los beneficios de la nueva política cultural, no dudaron en declararle su confianza: Llevó incluso el *glamour* hasta Los Pinos,<sup>20</sup> lugar donde recibió en más de una ocasión a destacados artistas e intelectuales; desde Cantinflas (a quien presumiblemente él mismo entrevistó)<sup>21</sup> hasta Gabriel García Márquez y otros artistas, para que departieran con él: “El Presidente Salinas vio en exhibición privada, en Los Pinos, la cinta mexicana *Gertrudis Bocanegra*. Entre los asistentes figuraron los actores de la cinta, así como Gabriel García Márquez, Rafael Tovar y de Teresa y Jorge Medina Viedas”.<sup>22</sup>

De manera quizá contradictoria, mientras por un lado se liquidaba la industria fílmica, el cine mexicano gozaba de una notable presencia en los medios, lo que ciertos integrantes del gremio cinematográfico aprovecharon para hacer un llamado de atención a través de foros y de declaraciones de toda índole. Se aliaron distintos grupos de intelectuales, que la coyuntura propició que se unieran; las alianzas, coaliciones, organizaciones y federaciones presentaron iniciativas y proyectos para mejorarlo. Durante esos años, los integrantes de cada uno de los grupos se movían de una organización a otra, a veces empalmando su participación, con el fin de conservar espacios estratégicos en los cambios que se avecinaban. Cabe decir que el histórico pleito entre los sindicatos de cine que data de 1945, STIC (Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica) y STPC (Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica),<sup>23</sup> tenía viciadas las relaciones entre los trabajadores y los interesados de las diversas facciones del gremio, desunión que facilitó una reestructuración en la cual no todos fueron tomados en cuenta.

Mientras tanto, el afán modernizador del gobierno eliminaría cualquier obstáculo, y así lo hizo. La muestra más sobresaliente de ello se vio en 1990, cuando corría la voz sobre la posible privatización de COTSA, la compañía exhibidora más importante por varias décadas, y la venta de los estudios de cine.<sup>24</sup>

El cine siempre ha sido una pieza importante en la política cultural de los gobiernos. Si bien ha tenido épocas de crisis, ha estado en la mira, por lo que en este período fue visible que en muchos casos los actos oficiales estuvieron encaminados a darle solidez a la opinión pública reforzando las iniciativas gubernamentales para ganarse adeptos. Por ello, no es de sorprender la palpable preocupación del gobierno por atar todos los cabos sueltos al buscar el consenso de distintos actores sociales y cineastas independientes, apoyándolos a través de becas y estímulos a su obra en un esfuerzo de legitimación. El tema de la censura también estuvo presente: se afirmaba una completa libertad de expresión como parte de la bandera política, lo que aparentemente se demostró con la autorización

de cintas en otro momento polémicas. Tal es el caso de *Rojo amanecer*,<sup>25</sup> que ciertamente fue aprobada para su exhibición aunque excluida para competir por el Oscar como la mejor cinta extranjera en 1991.<sup>26</sup>

Por otro lado, las transformaciones serían contundentes y estaba incluida la legislación. El presidente Carlos Salinas abrogó la Ley de la Industria Cinematográfica de 1949, reformada por última vez en 1952, con un decreto presidencial. A simple vista, las modificaciones eran necesarias y vitales para dinamizar la industria; la Ley resultaba obsoleta y caduca. Desafortunadamente, lo que menos interesó a la nueva ley fueron los temas y las producciones mexicanas; fue aprobada en 1992, por lo que la única alternativa que quedó al gremio cinematográfico fue oponerse a ella. La razón es que una vez más se *desregulaba* lo que en otro tiempo había significado protección al cine mexicano:

Es importante recordar que en 1992, cuando fue aprobada la Ley Federal de Cinematografía vigente, ni las autoridades de cultura y de cinematografía en turno, ni los sectores de la distribución y de la exhibición se preocuparon por convocar al sector de la producción y al resto de la comunidad cinematográfica para hacerlos partícipes de la redacción de esa ley. De modo que ésta fue elaborada y aprobada de manera subrepticia y apresurada, con la finalidad de favorecer ante todo a los sectores de la distribución y la exhibición, así como para satisfacer la demanda de las distribuidoras estadounidenses de que dicha ley fuera aprobada como condición para la firma del Tratado de Libre Comercio.<sup>27</sup>

La Cámara aprobó la ley el 19 de noviembre de 1992, “en 20 minutos”.<sup>28</sup> La razón, a decir de la realizadora Marcela Fernández Violante, fue “asegurarse de que la oposición manifestada por los autores y algunos cineastas no impidiese su aceptación de manera expedita y sumaria”,<sup>29</sup> como de hecho ocurrió. Se debe recordar que la entrada de las empresas extranjeras de la exhibición ya era un hecho y había que evitar cualquier tropiezo.

Cada vez con menos obstáculos, la recuperación del público de clase media se hizo causa común. Esta situación coincide con la manufactura de un cine que se proponía reflejar las preocupaciones acordes con este tipo de espectadores, y que a su vez daría una imagen distinta de México al exterior en un momento en que se decía que el país entraba al “primer mundo”. Para ello se necesitaba del apoyo de los cineastas, que a fin de cuentas se verían beneficiados, y así sucedió. Las épocas en que se hacía un cine dirigido a las clases populares, tanto por temática como por precio de boleto en taquilla, habían terminado; las nuevas



salas de exhibición ni siquiera eran accesibles a este tipo de público, debido a los altos costos de entrada.

El Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE)<sup>30</sup> tuvo un papel muy importante en este período, no por las películas que produjo sino porque fue el que trazaría y ejecutaría las estrategias para llevar a cabo la nueva política. Su director, Ignacio Durán, tuvo como una de sus labores principales internacionalizar el cine mexicano. La búsqueda de inversionistas en ese sexenio hizo de ello una de las prioridades de la institución. Los primeros convenios celebrados fueron con Canadá y España. Este último fue uno de los países más activos en su relación comercial con México; en septiembre de 1989 compró 60 películas mexicanas e iniciaría la coproducción de dos más. La TV Española ha sido desde entonces uno de los organismos extranjeros más cercanos al cine mexicano.

Noviembre 1989 – octubre 1990	39 eventos
Noviembre 1990 – octubre 1991	67 eventos
Noviembre 1991 – octubre 1992	86 eventos <sup>31</sup>
Noviembre 1992 – octubre 1993	34 eventos
Noviembre 1993 – octubre 1994	167 eventos

(Informe de labores. Instituto Mexicano de Cinematografía, 1989 – 1994)

La participación internacional tuvo dos caras igualmente importantes: se criticó el enorme gasto que representó para el presupuesto estatal por los mínimos resultados, si hablamos del número de cintas rodadas; aunque cumplió parte de su cometido de elevar la calidad de las pocas películas filmadas, que obtuvieron numerosos premios.<sup>32</sup> Aprovechando la importancia que cobró el aspecto visual de éstas, se editó el catálogo *El atractivo de filmar en México*, en el que se mostraban escenarios naturales: desiertos, cascadas, bosques, paisajes y zonas arqueológicas. La intención fue atraer productores extranjeros para filmar en las locaciones mexicanas, ahora que los Estudios Cinematográficos serían reducidos.<sup>33</sup>

En el resto de Latinoamérica se buscó generar acuerdos comunes. Uno de los primeros pactos se gestó en Caracas, Venezuela, donde se reunieron once países para crear el Mercado Común Cinematográfico y el Fondo Iberoamericano de Fomento Cinematográfico a fines de 1989. Los países fueron: Argentina, Brasil, Colombia, Cuba, México, Nicaragua, Perú, El Salvador, España y Portugal; tenían como objetivo realizar coproducciones entre los miembros.<sup>34</sup> Lamentablemente, antes de concluir la reunión surgieron divergencias y España y Portugal

renunciaron al reconsiderar y recordar sus obligaciones como miembros de la Comunidad Económica Europea.

Es importante subrayar que no sólo América Latina buscó la forma de defenderse de la penetración cultural norteamericana, sino que también la Comunidad Económica Europea tomó medidas para ello:

Presiona Hollywood para no firmar el acuerdo del GATT. El blanco principal de las iras de Hollywood es la Comunidad Europea, que dispuso que no más del 49 por ciento de los programas televisivos difundidos en Europa podrán ser producidos en el exterior.<sup>35</sup>

### **El fin de la industria fílmica en tiempos de la globalización**

#### *La producción*

Retomando lo sucedido con la infraestructura fílmica, cabe mencionar que para 1991 ya se hablaba de los “Cementerios América” en referencia a los Estudios América. El poder manipulador de la prensa volvió a interferir en la percepción pública, dando pie a que sonara más que lógica su venta: un hecho *irreversible*, según palabras del mismo director de los estudios. Con la ventaja de que “el comprador recibiría la empresa totalmente limpia, libre de adeudos”.<sup>36</sup> Una vez que se concluyó la venta como parte del “paquete de medios” que incluyó los Estudios América, las salas de cine (COTSA), el periódico *El Nacional* y un canal de televisión, los Estudios América fueron utilizados para la filmación de telenovelas y comerciales. El comprador y prácticamente el único que pudo pagar tal “paquete” fue Ricardo Salinas Pliego, actual dueño de TV Azteca. Para los otros candidatos, ya fueran los productores, o los mismos trabajadores que querían comprar su fuente de empleo en el caso de las salas, era imposible ofertar por todo.

Los Estudios Churubusco, creados en 1944 por la compañía Productora Asociados Mexicanos (encabezada por Emilio Azcárraga Vidaurreta) asociada con la productora estadounidense RKO, veían si no su fin, sí su *redimensionamiento*, como se le llamó oficialmente a su reducción. La sacudida comenzó al final del año de 1989, cuando se estaba terminando de filmar *Las casas, una hoguera al amanecer*, de Sergio Olhovich, trabajo apoyado por el estado a través de IMCINE y por la sección de Técnicos y Manuales del STPC, en medio de una serie de turbulencias.

En determinado momento, y con algún éxito, se retomó la idea de producir cine en cooperativa, concepto que tuvo sus primeras manifestaciones en la década de los cuarenta, cuando en plena crisis de la producción, agudizada por

el recorte de personal de los laboratorios y estudios CLASA,<sup>37</sup> y por la falta de fondos de apoyo para los trabajadores sindicalizados, se propuso que estos mismos se convirtieran en socios de los productores fomentando la producción con una parte de su salario.

La fórmula de las cooperativas funcionó relativamente bien, en un momento en que los realizadores buscaban la forma de dar salida a su trabajo. Se trataba de que el director promoviera sus proyectos, en su mayoría con las características de temáticas y calidad del cine independiente, en instancias públicas o privadas, y los participantes aportaran su trabajo. No siempre se respetó la idea de hacer cine de calidad; en muchas ocasiones las cooperativas siguieron los lineamientos temáticos del cine comercial. En la década de los 90, los mecanismos de algunas de ellas se terminaron por consolidar y varias continuaron funcionando; el gobierno de Carlos Salinas promovió la realización de nuevas cintas a través de esta alianza tripartita, aunque en esta ocasión el capital privado cruzó las fronteras nacionales. La participación extranjera en la realización de las cintas fue una constante; es el caso de *Lola*, de María Novaro, entre muchas tantas.<sup>38</sup>

	1989	1990	1991	1992	1993	1994
<b>Estado</b>	6	9 *	15 *	11 *	11 *	6
<b>Productores privados</b>	94	89	17	34	42	38
<b>Cine independiente</b>	0	0	0	0	0	2
<b>Total</b>	100	98	32	45	53	46

**Fuente:** Colectivo Galindo

\* El Gobierno coproduce con empresas particulares

Al desaparecer la industria del cine, cambió también la forma de producir. En un país con tan larga tradición fílmica, su subsistencia, aunque fuese a nivel representativo, tenía que asegurarse; de modo que rememorando la época del cooperativismo fílmico de los ochenta, esta vez no entre trabajadores sino entre empresarios, se siguió un modelo a partir de *riesgos compartidos*, en donde varias empresas y países invertían cierto capital. En segundo lugar, al no existir una infraestructura nacional, se contrataron empresas de servicios especializadas: comida, renta de equipo, laboratorios, etc. Lo que coincide de nueva cuenta con la reestructuración del capitalismo en el resto del mundo, donde ha habido un descenso del empleo industrial para pasar a uno de servicios a la producción, o sea de servicios estrictamente necesarios.

Todos estos aspectos han repercutido de diversas formas en el oficio del cineasta, del guionista y de la película misma. En los primeros dos casos podemos pensar que al no haber un apoyo real al cine como arte y como producto cultural de un país, no existe una verdadera práctica de la profesión, un oficio de cineasta,

y por ello un crecimiento constante de la profesión. Con 4 o 5 películas filmadas en la vida, salvo casos excepcionales, es imposible desarrollar un verdadero estilo cinematográfico.

En el caso de la película, las preocupaciones comerciales y de mercado de quienes están implicados en el medio llevan a caer en fórmulas comprobadas, creando un cine superficial y complaciente, basado en estereotipos. Lo que hace pensar en un cine al servicio de la industria, y no en una industria al servicio del cine, que si bien tienen que ir paralelos, ya que forman parte de un proceso productivo, no se debe olvidar que el cine es la imagen de la sociedad que lo crea.

### *La distribución*

Las dos empresas de distribución más importantes fueron Películas Mexicanas y Películas Nacionales, creadas en la década de 1940 por un grupo de empresarios, que hicieron de ellas uno de los principales sostenes económicos del país durante varios años. He ahí su época de oro. Sus actividades se centraron en distribuir el material fílmico dentro y fuera de las fronteras nacionales. Películas Mexicanas, fundada como consecuencia de la unificación de pequeñas distribuidoras,<sup>39</sup> tenía a su cargo Centro y Sudamérica, el Caribe, España, Portugal y Estados Unidos; mientras que Películas Nacionales se encargó del territorio de la República.

Películas Mexicanas, que pasó a ser parte del estado en los años setenta, cayó sin remedio en la debacle económica debido a la mala administración y a la falta de interés que se tuvo en ella. Según algunas percepciones, fue usada como trampolín político para nuevos cargos públicos.<sup>40</sup>

Películas Nacionales continuó en manos privadas, adscrita a la CANACINE, con el mercado interno a su cargo. Para ambas, la crisis fue propiciada por los altibajos de la industria: la competencia internacional, especialmente del cine norteamericano, y la baja calidad de las cintas producidas durante los 80 propiciaron el desastre final.

La orden de la liquidación de PEL-MEX tuvo lugar en el sexenio de Miguel de la Madrid. Con respecto a PEL-NAL, sobrevivió varios años más, hasta que ciertos desajustes entre los empresarios provocaron una crisis interna que precipitó su liquidación, cerrando filiales, agencias y liquidando a los trabajadores del sindicato en toda la República Mexicana.

Al iniciarse la década de los noventa, ya había cierto conflicto entre los grupos que conformaban la poderosa empresa distribuidora Películas Nacionales. No obstante, sellaron un acuerdo que sentó las bases de su unificación; la única

forma mediante la cual conservarían el poder era fortaleciéndola para lograr un mejor servicio.

La conciliación entre las partes no fue suficiente. Un año después, la empresa recurrió a la suspensión de pagos como primer paso para declararse en quiebra, producida en primera instancia por la falta de pantallas para exhibir sus películas, pero sobre todo por su ruptura interna:<sup>41</sup>

Películas Nacionales desapareció, en parte porque ya no tenía donde exhibir y parte por la falta de visión. Películas Nacionales era fuerte en grupo y tuvo un conflicto interno de tres grupos que buscaban el poder, se fraccionaron y los destrozaron [...] Cada uno lo que quería era el poder, la mejor distribución de sus filmes y creían que ellos podían mantener la importancia en la programación independientemente.<sup>42</sup>

En palabras de Rubén Galindo, presidente en ese entonces de la Asociación Nacional de Productores y Distribuidores de películas, las cosas no se presentaron de la manera esperada: “nosotros habíamos entrado en una etapa de reestructuración y de recapitalización de la empresa para salvarla. Desgraciadamente las cosas no se presentaron como queríamos y entramos en el proceso de liquidación”.<sup>43</sup>

El último día de labores de la empresa fue el 31 de octubre de 1991. La liquidación de los trabajadores fue acordada mediante la venta de algunos inmuebles. Sin embargo, la mayor preocupación era el desempleo, al que se fueron cerca de 300 empleados, con pocas posibilidades de colocarse.<sup>44</sup>

### *Exhibición*

Finalmente, 1992 marcó la entrada triunfal de las cadenas norteamericanas. La primera que probó suerte fue Cinemark, en la ciudad de Aguascalientes, y lo hizo con el deseo de expandirse por todo el territorio nacional. A los dos años se comprometió ante la Asociación de Productores y Distribuidores de Películas Mexicanas (APDPM) a apoyar y promocionar filmes nacionales en las salas controladas por esa compañía en territorio norteamericano, por lo que la desconfianza de los productores se diluyó con el tiempo, otorgando su apoyo incondicional: “La competencia es buena, sana y benéfica, sobre todo para el público, que recibirá mejores servicios y otras alternativas de programación”.<sup>45</sup> Es obvio pensar que fue una utopía la promoción de películas mexicanas en territorio norteamericano.

A partir de 1994 el turno fue para Cinemex; esta vez la idea fue de un grupo de estudiantes mexicanos de la Universidad de Harvard. El proyecto nació en 1992 cuando Adolfo Fastlicht, Miguel Ángel Dávila y Matthew D. Heyman inscribieron un plan para crear una empresa cinematográfica en México. Resultó viable y buscaron financiamiento, capital que reunieron en 1994. El primer complejo fue abierto en agosto de 1995 al sur de la ciudad de México.<sup>46</sup> Igual que Cinemark, el objetivo era crear desarrollos en toda la República: 500 salas.<sup>47</sup>

Las transformaciones nacionales y mundiales repercutieron inevitablemente en los sindicatos cinematográficos y por lo tanto su crisis se proyectó como una “crisis de productividad”, resultado irrefutable si se voltea a observar las nuevas condiciones de mercado. La problemática sindical se abordó de diferentes maneras.

El conflicto de este gremio provenía de todas las ramas, tanto de sus condiciones laborales dentro de la industria como del deterioro de la infraestructura que produjo el cierre de numerosas salas. A mediados de 1989 dos de las salas de mayor tradición dejaron de funcionar por la incosteabilidad de su operación; los propietarios consideraban que era mejor venderlas como terrenos, evitándose así la revisión salarial y contractual con los trabajadores.<sup>48</sup>

Esto se puede explicar a partir de la reestructuración económica que se realizó durante el sexenio con la preponderancia de la inversión extranjera, con el cambio en el comportamiento del empleo y a partir de la política económica del Estado, mecanismos con los cuales se implantaron los cambios necesarios. Uno de tantos ejemplos se puede describir cuando con la entrada de las empresas Cinemark y Cinemex trajeron consigo nuevas contrataciones y nuevos esquemas contractuales, justificados por el Plan Nacional de Desarrollo que operaba en ese momento y que tuvo sus orígenes a principios de los 80, durante el gobierno de Miguel de la Madrid:<sup>49</sup> “‘Mala sangre’ y conflictos sindicales no le hacen sombra a Cinemark. Ayer inauguró en Chihuahua su segundo complejo de cines”.<sup>50</sup>

La realidad es que los empresarios de Cinemark no dudaron un momento en entrar a México y contratar a quien mejor les pareciera. Los cinematografistas se defendieron por todos los medios e intentaron frenar los despidos, pero la tecnología que ingresó con las nuevas salas terminó por desplazar a los viejos proyeccionistas sin darles la oportunidad de insertarse a ella.

Nuevos esquemas tenían por finalidad acabar con la seguridad social, contratar jóvenes por honorarios y por horas con el fin de no generar antigüedad ni derechos. Los sindicatos cinematográficos, al igual que el resto de los trabajadores mexicanos, se dieron cuenta de los cambios que se veían venir a nivel nacional e internacional.

Para la política salinista, transformar el proceso laboral era una necesidad que implicaba romper con las formas de organización del trabajo y, “principalmente,

acabar con los líderes profesionales y con las grandes centrales obreras que restaban libertad de acción al empresario para hacer más productiva su inversión. En suma, se requería terminar con la vieja alianza política del movimiento obrero con el Estado, en aras de una promesa de modernización productiva”.<sup>51</sup>

## Epílogo

El cine mexicano se ha transformado a la par de la sociedad, la economía y la política durante toda su historia y como parte del proceso productivo en que está inmerso. Las relaciones sociales, laborales, e incluso las que tienen que ver con su esencia cultural y artística, también han tenido cambios.

Así como en los años cuarenta fue parte del proyecto nacionalista del gobierno, cincuenta años después su función transitaba de simple mercancía a sustento de la fantasía primermundista de la administración salinista. Y respecto a su naturaleza artística, podemos ver que a fin de siglo depende en ocasiones de la relación que se lleva con los medios de comunicación y con las tendencias dominantes socialmente aceptadas. La historia del cine mexicano muestra que recurrir a fórmulas es el peor error en el que se puede caer en detrimento del cine, pero la mejor y más fácil solución a favor de la recuperación económica. A diferencia de lo acontecido en algunas cinematografías latinoamericanas de ese mismo período, en México el cine fue parte de dos estrategias: una económica, orientada a los cambios exigidos por el libre mercado, y una política, que llevó alrededor del planeta una imagen idílica de progreso y crecimiento, listo para ingresar a cuanto tratado económico fuese necesario.

En los años noventa, el cine mexicano alcanzó diversas formas culturales, sociales, políticas y económicas, acordes con el momento histórico que vivía el país y el mundo. Como ya se mencionó, la liquidación de la industria cinematográfica fue consecuencia de las transformaciones del capitalismo mundial, de las que México no podía ni quería abstraerse. Recordemos que desde principios de los ochenta el país se encontraba en franca crisis económica y social y que si se pretendía recibir apoyo del Fondo Monetario Internacional y del Banco Mundial, había que seguir los lineamientos al pie de la letra; por lo tanto, no había margen de negociación, ni el estilo del grupo de tecnócratas del nuevo gobierno tenía el propósito de seguir otro camino.

La organización y cultura laboral también se reestructuró; con la liquidación del STIC, se permitieron contrataciones *flexibles* por hora y honorarios a jóvenes y estudiantes que no generaran antigüedad. Resultó más sencillo y desde luego menos costoso liquidar a cientos de trabajadores que recontratarlos con todos los derechos que habían logrado. Hay que recordar que estas condiciones fueron

propiciadas por el debilitamiento de los sindicatos y por los vicios que existían dentro de ellos, escenario que se presentó en la cultura sindical mundial:

Los sindicatos, el principal obstáculo para una estrategia de reestructuración unilateral, se vieron debilitados por su falta de adaptabilidad para representar a los nuevos tipos de trabajadores (mujeres, jóvenes, inmigrantes), para actuar en los nuevos lugares de trabajo (oficinas del sector privado, industrias de alta tecnología) y para funcionar en la nueva forma de organización.<sup>52</sup>

Por fortuna, una vez que se apagan las luces y que el espectador queda en la oscuridad de la sala, la pantalla se apropia del espíritu de la sociedad que lo fabrica dejando al desnudo sus preocupaciones e intenciones, conscientes e inconscientes. A partir de este momento, los fenómenos producidos por el film se convierten en fuente de excitación, afectividades o repulsiones manejadas en un nivel subjetivo, y a pesar que la proyección pueda estar desvalorizada por su aparente labor de espectáculo, la realidad de las proyecciones fílmicas son un expediente histórico y social, que a través de lo trivial y lo cotidiano muestran el devenir de una época.

## NOTAS

1. Mijail Gorbachov, alocución a la ONU, 1988. Reimpreso en un suplemento especial de *Soviet Life*, febrero de 1989, y Tarasulo, 1989, pág. 331. Citado por: Manuel Castells, *La era de la información, economía, sociedad y cultura. Fin de milenio*, vol. III, 3ª ed., México, Siglo XXI Editores, 2001.
2. Grupo Jenkins.
3. Paola Costa, *La 'apertura' cinematográfica. México 1970-1976*, Puebla, Universidad Autónoma de Puebla, 1988, p. 55.
4. Maximiliano Maza. En: <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/68.html>.
5. *Cineinforme general*, 1976. Palabras del presidente Echeverría, p. 376. Citado por Paola Costa, *op.cit.*, p. 77.
6. Entrevista de la autora con Fernando Pérez Gavilán de Cinematográfica Filmex, México D.F., 25 de abril de 2001, p. 2.
7. Manuel Bartlett, Alfredo del Mazo, Ramón Aguirre Velázquez, Sergio García Jiménez y Miguel González Avelar.
8. Cabe recordar que desde la década de los años treinta las sucesiones presidenciales se realizaron en el seno del PRI, por lo que la cuestionada contienda en la que Carlos Salinas de Gortari tomó el poder fue por sí misma un hecho histórico, preámbulo de las elecciones del año 2000, cuando por fin hubo una alternancia de partidos tras 70 años de permanencia en el poder.



9. Carlos Salinas de Gortari, "Reformando al Estado", *Nexos*, núm. 148, abril de 1990, pp. 27-32.
10. Las cursivas son mías.
11. Andrea Revueltas, *Las transformaciones del Estado en México: un neoliberalismo "a la mexicana"*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, 1996, p. 41.
12. Javier Garcíadiego [et al], *El TLC día a día, crónica de una negociación*, México, 1994, Miguel Ángel Porrúa, p. 6.
13. Lorenzo Meyer, *El Financiero*, México D.F., 22 de diciembre de 1992.
14. Federico Novelo Urdanivia, *Hacia la evaluación del TLC*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, 2002, p. 9.
15. Pablo Barbachano. *Novedades*, México D.F., 5 de abril de 1991.
16. Una de las cintas características de esta nueva etapa es *Sólo con tu pareja* (1991). Dir. Alfonso Cuarón. Esta película marca el retorno masivo del público a las salas en 1993. Cuarón, egresado del CUEC, hace referencia a los tiempos modernos, habla del SIDA y de las relaciones de pareja en un tono frívolo y de comedia, peculiaridad del cine mexicano de los noventa: "El nuevo cine mexicano tiene como característica principal no oponerse a las políticas gubernamentales, a cambio de ello los autores pueden filmar comedias relajientas como ésta que son ampliamente publicitadas y generosamente exhibidas" (Ezequiel Barriga Chávez, "*Sólo con tu pareja*", *Excélsior*, México D.F., 16 de noviembre de 1991). A principios de los años noventa, el SIDA, una de las preocupaciones más profundas de la sociedad contemporánea, aumentaba sin control y aún se contaba con poca información sobre ella, por lo que el tratamiento de la película, en tono de comedia, llegó a agredir a ciertos espectadores y críticos cinematográficos mexicanos y extranjeros. En Estados Unidos, el tono causó problemas para su exhibición, con todo el éxito en taquilla que significó en México. Algunos comentarios giraron en torno a que "utilizar una enfermedad mortal como recurso humorístico revelaba, además de una imaginación raquítica, un grado superlativo de mezquindad moral" (Carlos Bonfil, "*Sólo con tu pareja*", en *La Jornada*, México D.F., 15 de noviembre de 1991). Con locaciones en el Distrito Federal, el elenco estuvo integrado por Luis de Icaza, Astrid Hadad, Dobrina Liubomirova, Isabel Benet, Daniel Giménez Cacho, Claudia Ramírez, entre otros. Para Claudia Ramírez, "la cinta muestra, la locura en que vivimos, como nos hemos vuelto cada vez más frívolos y lo que nos puede pasar si no tomamos en cuenta las cosas importantes de la vida, como el afecto, el amor y la compañía, es decir, los valores humanos más trascendentes" (Jorge Armendáriz Zúñiga, "Estrenan *Sólo con tu pareja*, de Alfonso Cuarón", en semanario *Tiempo libre*, México D.F., 25 de mayo de 1992).
17. Entrevista de la autora con Fernando Pérez Gavilán de Cinematográfica Filmex, México D.F., 25 de abril de 2001, p. 8.
18. Al desmantelamiento, liquidación o privatización, se le llamó también *desincorporación*.
19. Héctor Ortega, "Paternalismo o desamparo en la Ley de Cinematografía", en *La Jornada*, México D.F., 23 de abril de 1993.
20. Lugar donde reside el Presidente de la República Mexicana durante su gobierno.

21. "El presidente Salinas de Gortari entrevistó a Cantinflas en la residencia de Los Pinos", en *Uno más Uno*, México D.F., 22 de diciembre de 1992.
22. "El presidente Salinas vio en exhibición privada en Los Pinos, la cinta mexicana *Gertrudis Bocanegra*", en *Excélsior*, México D.F., 25 de septiembre de 1992.
23. Ver: Gabriel Rivera, *La crisis del sindicato cinematográfico en el sindicalismo cinematográfico. (1940-1945)*. Tesis de Licenciatura en Historia, Facultad de Filosofía y Letras. UNAM. 1991.
24. Eduardo Salvador, "También Churubusco a la IP", en la columna *Cámara*, *El Sol de México*, México D.F., 3 de marzo de 1990.
25. *Rojo Amanecer* (1989). Dir. Jorge Fons. Esta cinta resulta sumamente interesante por convertirse en estandarte de la política salinista y por haber logrado la unidad de varios sectores del medio cinematográfico. *Rojo amanecer* aborda el tema del movimiento estudiantil de 1968, que se dio de manera simultánea en Francia y Estados Unidos, entre otros lugares. Tema hasta entonces prohibido dentro de los largometrajes de ficción del cine mexicano. Pese a la dificultad en los trámites para su exhibición, la respuesta fue inmediata; la Sociedad General de Escritores Mexicanos logró el apoyo e intervención de sindicatos, empresarios y, de forma espontánea, de toda la comunidad cinematográfica exigiendo el respeto a la libertad de expresión. Al poco tiempo de la movilización, el titular de Radio, Televisión y Cinematografía, Javier Nájera Torres, otorgó la autorización escrita para la exhibición pública de la película: "José María Fernández Unsain, quien no oculta su júbilo, declara: 'Acaba de pasar algo que [...] es de plena importancia para el cine mexicano. Es posible que a partir de hoy podamos hacer un cine mucho mejor, sabiendo que los grandes temas sí nos son asequibles, que los podemos plantear y exhibir, y así hacer del cine no sólo un hecho artístico sino un instrumento social'" (*La Jornada*, México D.F., octubre de 1990).
26. "Se envió *Cabeza de Vaca* de Nicolás Echevarría pese al descontento de la crítica nacional y de la CANACINE", en *Uno más Uno*, México D.F., 21 de enero de 1991.
27. Valdez, Mitl, "Presentación", en *Estudios cinematográficos*, México D.F., CUEC, núm. 14, oct-dic., 1998, p. 6.
28. Raquel Peguero, "Con 45 votos a favor, se aprobó en el Senado la nueva Ley Cinematográfica", en *Excélsior*, México D.F., 15 de diciembre de 1992.
29. Marcela Fernández Violante, "Lágrimas y risas: la Ley Federal de Cinematografía de 1992", en *Estudios cinematográficos*, México D.F., CUEC, núm. 14, oct-dic, 1998, p. 9.
30. Fundado en 1983, durante el gobierno del Presidente Miguel de la Madrid.
31. "En el período que abarca el presente informe se ha asistido a 53 eventos internacionales y se estima participar en otros 33 para un total de 86 entre: festivales, muestras, retrospectivas, homenajes, semanas y ciclos. La actividad desarrollada abarca ciudades de países europeos como: Alemania, Austria, Bélgica, España, Francia, Italia, Inglaterra, Islandia, Suecia, y Suiza, además de Egipto en África; Australia; Canadá, y Estados Unidos en América del Norte; Cuba, Colombia, Puerto Rico y Uruguay en América Latina y China en Asia". *Informe de labores 1989-1994*. Instituto Mexicano de Cinematografía.
32. *La invención de Cronos* (1992). Dir. Guillermo del Toro. Se trata de la ópera prima del director, quien afirma que el guión tardó cinco años en estar listo, por lo que su solidez

permitió la participación de diversos inversionistas: IMCINE, FFCC, Producciones Iguaña, la Universidad de Guadalajara e incluso algunos empresarios privados de la región. La historia fue planteada como cuento gótico que habla del origen de un objeto extraordinario construido por un alquimista, cuyo fin es otorgar la vida eterna. Para algunas personas, la cinta intenta enfrentar al ser con su humanidad. En palabras de Guillermo del Toro, “El paquete estuvo muy grande, fue una cosa enorme porque estábamos queriendo, al tiempo de contar una historia nuestra, reinventar la leyenda de los vampiros, replantear un mito clásico del cine de terror en una película de una gran complejidad técnica grandísima. Su resultado final –suspira–, fue lo mejor que pude hacer, aunque no es todo lo que puedo hacer” (Raquel Peguero, “*La invención de Cronos* retoma el mito del vampiro: Del Toro”, en *La Jornada*, México D.F., 27 de noviembre de 1992. La cinta tuvo gran éxito y reconocimiento desde el inicio, ganando innumerables premios y reconocimientos, tanto en México como en el extranjero. En México ganó varios Arieles durante 1993, mejor película, mejor ópera prima, mejores efectos especiales, mejor guión cinematográfico, mejor argumento original, mejor actor de cuadro y mejor dirección. En el extranjero, obtuvo premios en Francia, España, Cuba, Portugal y Bélgica.

33. La historia de los estudios cinematográficos en México es amplia; llegaron a existir seis estudios en alguna época, considerados los más importantes de Latinoamérica.
34. “Comenzó en Caracas el Foro Iberoamericano de integración cinematográfica; asisten los 8”, en *El Heraldillo de México*, México D.F., 9 de noviembre de 1989.
35. “Presiona Hollywood para no firmar el acuerdo del GATT”, en *La Jornada*, México D.F., 14 de enero de 1993.
36. José Luis Gallegos, “A fines del presente mes se terminarán los trámites sobre la venta de los Estudios América”, en *Excelsior*, México D.F., 2 de agosto de 1991.
37. Al ver la importancia de participar en el cine, una de las industrias más importantes después de la industria petrolera, el gobierno crea en 1935 los Estudios CLASA (Cinematográfica Latinoamericana S.A.).
38. *Lola* (1989). Dir. María Novaro. Estrenada en 1990, fue el debut de María Novaro en el cine industrial, convirtiéndose apenas en la décima mujer mexicana que dirigió un largometraje de ficción en formato de 35 mm; el reto se logró después de pasar por una serie de dificultades, algunas ocasionadas por la mala fama que para entonces arrastraba el cine mexicano: “la peor recomendación es decir que se trata de una película mexicana y esto me lo dijo textualmente un productor inglés, cuando andaba buscando financiamiento. Ahí está el reto, la responsabilidad: no hacer las cosas al *chingadazo*, sino con plena conciencia de que se trata de un filme que forma parte de una carrera, de una profesión de la que quiero vivir” (Patricia Vega, “En *Lola*, quiero desmitificar la maternidad: María Novaro”, en *La Jornada*, México D.F., 11 de enero de 1989). El guión de *Lola* fue escrito por María y Beatriz Novaro, quienes trabajaron en dos escuelas internacionales: el taller de guionismo de la Escuela Internacional de Cine y Televisión de San Antonio de los Baños, Cuba, dirigida por Gabriel García Márquez, y en el Sundance Institute de Estados Unidos, encabezado por Robert Redford, que surgió a partir del deseo de Redford por “crear oportunidades para las minorías, los hispanos y los negros” (Entrevista con Robert Redford, “*Lola*, de María Novaro, nació en el Sundance Institute de Robert Redford”, en *El Universal*, México D.F., 24 de enero de 1993).

La cinta tiene dos temas principales: la maternidad con un enfoque actual y la ciudad de México, resquebrajada por los sismos de 1985. La historia se desarrolla entre una joven, su pequeña hija, y las dificultades de ambas para sobrevivir. Las críticas a la película coincidieron en gran parte con la mirada de la directora. El personaje fue descrito de la siguiente forma: “No es la típica santa madre abnegada de las pantallas mexicanas. Es una joven real, con una sexualidad asumida; enfrentada a la *chinga* no compartida de cargar, mantener querer a una hija, cuando ella (la madre) aún no ha aprendido a hacerse cargo de sí” (Patricia Vega, “Lola”, en *La Jornada*, México D.F., 24 de noviembre de 1989). Mientras que respecto a la trama las opiniones convergieron de manera similar: “si bien el argumento podría haber sido materia prima para un melodrama, Novaro se aparta de ese género con un tono neutral, desdramatizado, que subraya la cotidianidad de la historia y sus personajes” (Leonardo García Tsao, “Retrato de una madre chilanga”, en *El Nacional*, México D.F., 7 de febrero de 1991). El elenco estuvo formado por: Leticia Huijara, Alejandra Vargas, Marta Navarro, Roberto Sosa, Mauricio Rivera, entre otros. Producida por Macondo cine-video y CONACITE 2, Televisión Española y la Cooperativa José Revueltas.

39. Las compañías productoras que hicieron posible el surgimiento de Películas Mexicanas fueron: Filmadora Mexicana, Producciones Grovas, Films Mundiales y Clase Films.
40. Este hecho fue recordado por el periódico *El Financiero*, al narrar en su columna “Primer Plano”, cuando uno de los pilares de la distribución cinematográfica en México, Juan Bandera Molina, que forjó la mejor etapa de Pel-Mex, fue retirado de su cargo por la administración cheverrista, “entregándola a licenciados jóvenes pero totalmente inexpertos que sólo buscaban dirigir Pel-Mex como trampolín para otro cargo público.” En *El Financiero*, México D.F., 22 de agosto de 1993.
41. Macarena Quiroz Arroyo, “Recurriré la distribuidora Películas Nacionales a la suspensión de pagos a sus acreedores, para declararse en quiebra”, en *Excélsior*, México D.F., 15 de agosto de 1991.
42. Entrevista de la autora con Víctor Ugalde de la SOGEM, México D.F., 7 de mayo de 2001, p. 21. A la sazón se desempeñaba como Asesor de Películas Nacionales.
43. José Luis Gallegos, “La distribuidora Películas Nacionales está en proceso de liquidación: Rubén Galindo”, en *Excélsior*, México D.F., 8 de noviembre de 1991.
44. Rosario Murrieta, “Más de 300 personas al filo de la muerte económica”, en *Novedades*, México D.F., 8 de febrero de 1992.
45. José Vera, “Agobiante, la situación de la industria fílmica”, en *El Nacional*, México D.F., 30 de junio de 1993.
46. Sarah Robledo. Cinemex Corporativo. <http://www.cinemex.com/cartasva1.php3?llave=k27885111e6f9ea783d2d4c720ed45f6986e4e112s>.
47. Rosario Murrieta, “Plantea Cinemex instalar 500 pantallas en todo México”, en *Novedades*, México D.F., 28 de julio de 1994.
48. Arturo Pacheco, “Duro golpe para el cine mexicano; temas repetitivos, incosteabilidad de las salas y exigencias sindicales”, en *El Heraldo de México*, México D.F., 7 de julio de 1989.

49. Enrique De la Garza Toledo, *Reestructuración productiva y respuesta sindical en México*, México, Universidad Autónoma Metropolitana – Universidad Nacional Autónoma de México, 1993, p. 79.
50. Rosario Murrieta, “‘Mala sangre’ y conflictos sindicales no le hacen sombra a CINEMARK”, en *Novedades*, México D.F., 13 de mayo de 1994.
51. Luis H. Méndez Berrueta y José Otón Quiroz, *Modernización estatal y respuesta obrera: historia de una derrota*, México, 1994, UAM-Azcapozalco, p. 204.
52. Manuel Castells, *op. cit.*, vol. I, p. 308.

# Luso-Brazilian Review

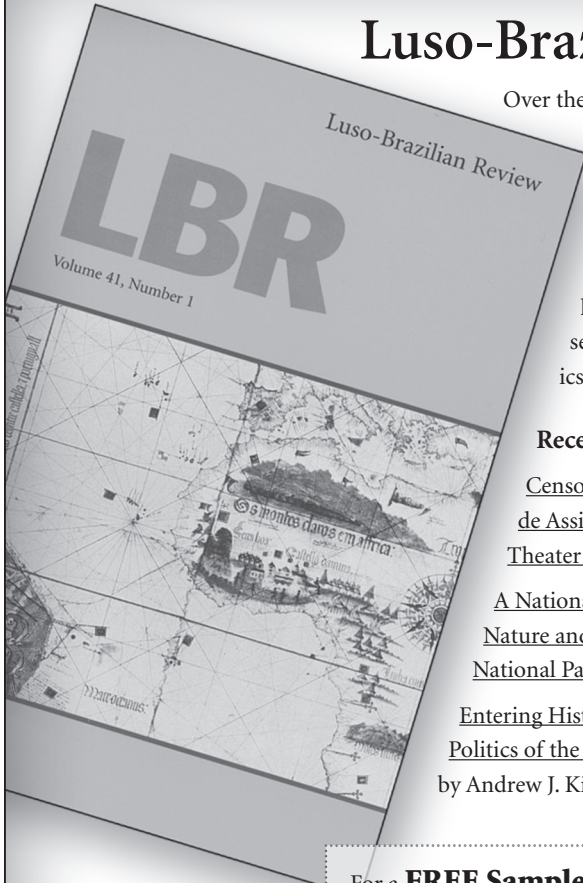
Over the four decades of its publication, the *Luso-Brazilian Review* has benefited from the collaboration of a wide range of well-known scholars from throughout the world and the editors have continued the practice of seeking to include a variety of topics and critical approaches.

## Recent Articles Include:

Censorship and Morality: Machado de Assis, Émile Augier and the National Theater Institute by José Luís Jobim

A Nationalist Environment: Indians, Nature and and the Construction of Xingu National Park in Brazil by Seth Garfield

Entering History: Paulo Freire and the Politics of the Brazilian Northeast  
by Andrew J. Kirkendall



*Luso-Brazilian Review* provides a much needed forum for the future of:

- language
- literature
- history
- social sciences

In the following countries

- Portugal
- Brazil
- Angola
- Cape Verde
- Guinea-Bissau
- Mozambique
- São Tomé e Príncipe
- East Timor

For a **FREE Sample Issue** and more information, copy this form and return to the address below or visit our website at:  
[www.wisc.edu/wisconsinpress/journals](http://www.wisc.edu/wisconsinpress/journals)

NAME: \_\_\_\_\_

ADDRESS: \_\_\_\_\_

CITY: \_\_\_\_\_

STATE: \_\_\_\_\_

ZIP: \_\_\_\_\_

Return to:

**University of Wisconsin Press, Journals Division**  
1930 Monroe St., 3rd flr, Madison, WI 53711-2059, U.S.A.  
Phone: (608) 263-0668, Fax: (608) 263-1173  
E-mail: [journals@wpress.wisc.edu](mailto:journals@wpress.wisc.edu)

**The University of Wisconsin Press, Journals Division**

1930 Monroe St., Madison, WI 53711-2059 • [www.wisc.edu/wisconsinpress/journals](http://www.wisc.edu/wisconsinpress/journals)