

Bye Bye Lumière...
Investigación sobre cine
en México

Eduardo de la Vega Alfaro
Enrique E. Sánchez Ruiz (comps.)

UNIVERSIDAD DE GUADALAJARA

PRESENTACIÓN	7
EVOLUCIÓN Y ESTADO ACTUAL DE LA INVESTIGACIÓN SOBRE CINE MEXICANO <i>Eduardo de la Vega Alfaro</i>	11
HISTORIA RECIENTE DEL CINE MEXICANO <i>Moisés Viñas</i>	27
LA CONSTRUCCIÓN DEL FUTURO CINE MEXICANO... <i>¿YANKEES WELCOME?</i> <i>Victor Ugalde y Pedro Reygadas</i>	41
LAS CO-PRODUCCIONES EN EL CINE MEXICANO <i>Enrique E. Sánchez Ruiz</i>	75
EMILIO FERNÁNDEZ Y EL CINE DE LOS CUARENTA: UN ENFOQUE SOCIOLÓGICO <i>Alejandro Rozado Morales</i>	101
<i>LA DECENA TRÁGICA EN MÉXICO, 1913:</i> UN CASO DE PRESERVACIÓN CINEMATOGRAFICA <i>Fernando del Moral González</i>	109
RELATIVIDAD DEL TESTIMONIO ORAL EN LA INVESTIGACIÓN (O EL FETICHE DEL TESTIGO QUE SÍ SABE) <i>Tomás Pérez Turrent</i>	127

LA MIRADA MÚLTIPLE: ACERCA DEL ESPECTADOR DE CINE <i>Lauro Zavala Alvarado</i>	133
EL PÚBLICO DE CINES EN LA CIUDAD DE MÉXICO (1896-1917) <i>Angel Miquel</i>	143
LA INVESTIGACIÓN EN LA CINETECA NACIONAL <i>Maricarmen Figueroa</i>	155
INVESTIGACIÓN SOBRE EL CINE E INVESTIGACIÓN EN EL CINE <i>Javier Téllez García</i>	165
NOTAS PARA UN AUSENTE: EL CINE MEXICANO EN LOS ESTUDIOS UNIVERSITARIOS DE COMUNICACIÓN <i>Alfredo Naime Padua</i>	173
EL CINE DE ESPECTÁCULO EN LA ENSEÑANZA DE LA PSICOLOGÍA <i>Omar Torreblanca Navarro</i>	181

Durante los años de 1990 y 1991, el Centro de Estudios de la Información y la Comunicación de la Universidad de Guadalajara, organizó, en conjunción con diversos organismos, una serie de talleres con el fin de analizar lo que se estaba investigando en México sobre algunos de los más importantes medios de difusión. Se efectuó un taller de análisis sobre la radio en México, un taller de análisis sobre televisión en México y otro correspondiente al cine mexicano. Para la realización del taller de análisis sobre el cine, se contó con el apoyo del Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), con la coorganización de las coordinaciones de Asuntos Académicos y de Investigación del Consejo Nacional para la Enseñanza y la Investigación de las Ciencias de la Comunicación (CONEICC), así como de la Asociación Mexicana de Investigadores de la Comunicación (AMIC). Este taller tuvo lugar en el Hotel Villa Montecarlo, de Chapala, Jalisco, en agosto de 1991.

Al igual que en los talleres correspondientes a radio y televisión, se invitó a los principales investigadores sobre el medio de difusión analizado, el cine, para intentar tener una visión sobre quiénes estaban investigando qué aspectos del mismo. Si bien no se ha logrado obtener un "estado de la cuestión" exhaustivo, sí puede verse en las ponencias presen-

1. Del cual surgió el libro *Radiodifusión regional en México. Historias, programas, audiencias*, compilado por Francisco de Jesús Aceves, Pablo Arredondo y Carlos Luna, editado por la Universidad de Guadalajara, en 1991.

LAS CO-PRODUCCIONES EN EL CINE MEXICANO

*Enrique E. Sánchez Ruiz**

Introducción

La primera versión de este trabajo constituyó parte de un informe de investigación, encargado por la UNESCO en 1991 a la Asociación Latinoamericana de Investigadores de la Comunicación (ALAIIC), sobre las co-producciones en el audiovisual latinoamericano (cine y televisión). Dado que los principales productores de mercancías simbólicas audio-visuales en Latinoamérica son Brasil y México, la investigación se centró en los estudios de caso de estos dos países.¹ La parte de nuestro trabajo correspondiente a las co-producciones en el cine mexicano, se adaptó para exponerlo en el Taller de Análisis sobre el Cine Mexicano de donde surge este libro.

Dos aspectos contextuales que hay que tomar en cuenta para darle mayor densidad interpretativa a nuestra descripción: por un lado, la crisis del cine mexicano como industria, que entre otras cosas se caracteriza por una crisis de rentabilidad de

* Presidente de la Asociación Latinoamericana de Investigadores de la Comunicación (ALAIIC).

1. Luiz Fernando Santoro y Regina Festa (1991) "North-South and South-South audiovisual co-productions: Experiments on audiovisual co-productions (cinema and TV) in Latin America—The Brazilian case". Y Enrique E. Sánchez Ruiz (1991) "North-South and South-South audiovisual co-productions: Case Study of Mexico". Guadalajara y São Paulo, UNESCO/ALAIIC. Informes de investigación.

los circuitos tradicionales de exhibición, la que a su vez ha traído como consecuencia una serie de cuellos de botella financieros; por cierto, esta crisis no necesariamente apunta a la desaparición del cine, sino a su “reconversión” e inserción dentro de un “espacio audiovisual” más amplio, articulado ahora íntimamente con la televisión y el video. Por otro lado, se encuentran los procesos históricos actuales, principalmente económicos pero también de naturaleza política y cultural, que toman la forma de una globalización o internacionalización acelerada: todas las ramas económicas, la industria cultural incluida, tienden a articularse de manera desigual a los mercados mundiales, en alguna faceta de sus procesos de producción, distribución y consumo. Personalmente creemos que esta compleja articulación de países en vías de desarrollo al “sistema mundial”, no se caracteriza por algún tipo de “igualación” en la distribución del producto mundial, de ahí que el tipo de desarrollo de países como México, se deba seguir caracterizando en términos de *dependencia*, o de una compleja red de vínculos con otras entidades internacionales² que puede describirse como “interdependencia asimétrica”.

Hay por lo menos dos propuestas dirigidas a la solución de los problemas que surgen de un proceso de “desarrollo dependiente”, y ambas se relacionan con alguna noción de integración o, por lo menos, con una mayor cooperación entre naciones: por una parte, se maneja la posibilidad de una mayor interrelación “sur-sur” mediante, por ejemplo, organizaciones regionales multilaterales, como el Sistema Económico Latinoamericano (SELA). En el área audiovisual han surgido, dentro de este espíritu, la Unión Latinoamericana y del Caribe de Radio-difusión (ULCRA) y un incipiente “Mercado Común Latinoamericano de Cine” que se acordó en Caracas en 1989 por parte de diez países. Bajo este tipo de marco, surge la posibilidad de generar o incrementar la cooperación latinoamericana bilateral

2. Estados-nación principalmente, todavía, aunque sigan cobrando importancia otro tipo de entidades, como las empresas transnacionales y, en un orden más amplio, bloques regionales de naciones.

y multilateral en cine y televisión, a fin de aliviar la relativa escasez de materiales producidos e intercambiados dentro de la región, o por lo menos de hacerlos menos desiguales.³ Por otro lado, en el último decenio se ha acrecentado la tendencia mundial hacia la integración de economías nacionales, en bloques regionales (la Comunidad Económica Europea, los llamados “tigres asiáticos”, los países ubicados en la Cuenca del Pacífico, etcétera), que por lo menos algunos piensan es la solución para los problemas del desarrollo de los países pobres. A tono con esta tendencia, se ha prefigurado la posibilidad de una “integración panamericana” (e.g., el Plan Brady), o formación de un bloque americano, que podría estarse gestando con la firma del tratado de libre comercio de Canadá, Estados Unidos y México. En esta línea podríamos esperar, por lo menos para el corto plazo, un incremento de las formas de interacción e intercambio de México con sus vecinos norteros —que son ya muy intensas con Estados Unidos—. En el caso de los medios audiovisuales, este posible “mercado común norteamericano”, *idealmente*, podría incluir más —y más equilibrados— intercambios y co-producciones de cine, televisión y video: pero también podrían resultar intercambios más desiguales, tal como ocurre en otras áreas de producción en las que Estados Unidos es líder mundial. Quizás una múltiple interacción e integración con países tanto del “sur” como del “norte”,⁴ es decir, diversificación de los lazos de “interdependencia”, es lo que podría constituir una cierta solución a los problemas de producción local insuficiente de cualquier tipo, incluyendo la de productos culturales audiovisuales.

México ha tenido intercambios internacionales muy intensos en el terreno audiovisual, predominantemente con Estados

3. Ver Marques de Melo (1990), para una propuesta interesante en esta línea.
4. Debemos aclarar que nosotros juzgamos toda clasificación binaria, tal como “Norte-Sur”, “Primer-Tercer Mundo”, aun “Este-Oeste”, completamente simplista.

Unidos. Pero sólo en el caso del cine, las co-producciones han sido un camino importante para tratar de impulsar la industria —y han sido relativamente diversificadas en términos de los “socios” involucrados—, mientras que en el pasado ni la televisión privada ni la pública han hecho mucho uso de este recurso.

*La industria cinematográfica mexicana:
producción, intercambios y co-producciones*

Tan tempranamente como en 1896, las élites mexicanas se asombraban por una nueva invención francesa: el “cinematógrafo” de los hermanos Lumière, que se envió al país menos de un año después de haber comenzado sus exitosas demostraciones en París el *Cinématograph Lumière* (García Riera 1986: 15). Aun cuando el kinetoscopio de Thomas Alva Edison había llegado a la capital de México un año antes, sus características técnicas no le permitirían convertirse en la forma dominante de la posterior industria del cine. Durante las primeras dos décadas del siglo XX, el cine mudo evolucionó lentamente en México y fue solamente con la llegada del sonido durante los treinta cuando surgieron los primeros intentos de construir una industria propiamente:

Lo que definimos como periodo o etapa industrial (en este caso el desarrollo de una industria cultural) engloba, a su vez, dos grandes etapas: la de auge y consolidación industrial, que se ubica entre los años 1938 y 1952 (conocida también como “época de oro del cine mexicano”), y una larguísima etapa de crisis que, con algunas modalidades (irrupción del cine en color, el cinemascope, surgimiento de los cines independiente y universitario, intentos de renovación estética, intervención estatal en la producción filmica, etcétera), se inicia hacia 1953 y se prolonga hasta nuestros días (De la Vega Alfaro 1991:9).

Emilio García Riera (1986) es aún más estricto, al fechar la “época de oro” entre 1941 y 1945, es decir, durante la Segunda Guerra Mundial. El explica este “boom” en términos de un relativo decremento de la producción y las exportaciones

de Hollywood; en segundo lugar, en virtud de la ayuda que proveyó el gobierno norteamericano a la industria cinematográfica mexicana a través de la Oficina de Asuntos Interamericanos (Inter-American Affairs Bureau), encabezada por Nelson Rockefeller en Washington —los otros dos países de habla hispana productores de cine, España y Argentina, no eran aliados tan confiables como México durante la guerra— (García Riera 1986: 123; Ortiz Garza 1989).

Sin embargo, aun cuando después fue decayendo paulatinamente esta prosperidad de la industria, hubo en términos generales un auge del cine mexicano que comenzó en 1938 y que, con altibajos, duró hasta los setenta (Anduiza 1984). Pero al éxito comercial de los cuarenta nunca se llegó nuevamente. En 1980, se estimaba que 60% del total de los ingresos por exportación del cine mexicano se originaba de 525 cines “hispanos” de “tercera clase” de Estados Unidos (Romero 1980: 18).⁵ Hoy en día, México exporta aún una gran proporción de su producción a Centro y Sudamérica, pero su dependencia del mercado hispanohablante de Estados Unidos es tal que, con frecuencia, los temas para sus filmes se eligen en gran medida teniendo en cuenta esas comunidades, en lugar del mismo público mexicano (de ahí, por ejemplo, el predominio de “temas fronterizos” y tráfico de drogas). Desafortunadamente, no pudimos obtener cifras actuales con respecto a las exportaciones recientes del cine mexicano, pero un tópico recurrente en la publicación de la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica (*Cámara*), hasta antes de su reciente desaparición, así como de otras revistas especializadas como *Dicine*, es la dependencia del cine mexicano comercial, del mercado hispano de Estados Unidos, para la recuperación de las inversiones, no se diga para obtener ganancias. Pero aun esta fuente de ingresos es incierta. Así, en 1987 el presidente de la Cámara declaró que:

5. Emilio García Riera (1986) indica que en 1981, el público hispanohablante de Estados Unidos producía 75% de los ingresos de los productores privados mexicanos.

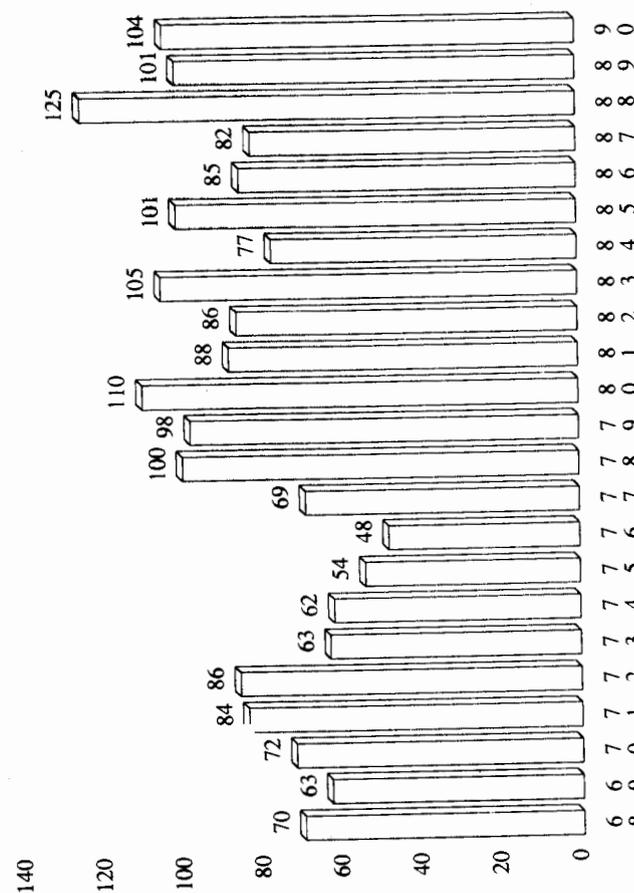
Nuestra producción está recientemente sufriendo la considerable y creciente caída del mercado latino norteamericano, que representaba una importante fuente de recuperación, y tal vez la única fuente de utilidades, ya que salvo un reducido número de películas exitosas, la mayoría apenas recuperan sus costos en el territorio mexicano y algunas operan con déficit: no se cuenta con financiamiento oportuno y suficiente y el alza creciente de los costos de producción ha elevado los presupuestos a tal grado que desalienta cualquier proyecto de filmación (*Cámara*, núm. 50, abril-mayo, 1987: 6).

La crisis general del cine mexicano se refleja en las estadísticas de producción, que no muestran un crecimiento significativo a través de las décadas (ver gráfica 1).

México ha sido un importador regular de películas cinematográficas, como se puede inferir por los datos del cuadro 1. Para los sesenta y setenta, las importaciones cinematográficas mexicanas eran bastante diversificadas, especialmente por el insumo europeo. Pero para los ochenta, la tendencia se revirtió y ahora predominan nuevamente las películas estadounidenses (ver gráfica 2). Los filmes latinoamericanos han sido siempre una proporción pequeña de los exhibidos en México. Con respecto a la rentabilidad del cine nacional, en México mismo, el dato de ingresos para 1990 en el área metropolitana del D.F. puede ser un indicador claro: un total de 54.8 millones de personas asistieron a los cines durante ese año, pagando en total una suma de 99.3 mil millones de pesos. De esta cantidad, las películas extranjeras recolectaron 78.5%, mientras que solamente 21.5% lo destinó el público capitalino a los filmes mexicanos.⁶

6. Datos de la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica, desafortunadamente, aun la CNIC produce información casi solamente sobre la ciudad de México, lo que refleja la centralización prevaleciente en el país (ver Sánchez Ruiz 1987). Pero debido a esta centralización misma, esos datos de exhibición son una suerte de termómetro sobre el éxito o fracaso nacional de un filme. Con variaciones regionales, usualmente la pauta para el país entero sigue la de la capital.

GRAFICA 1
Producción cinematográfica
1968-1990

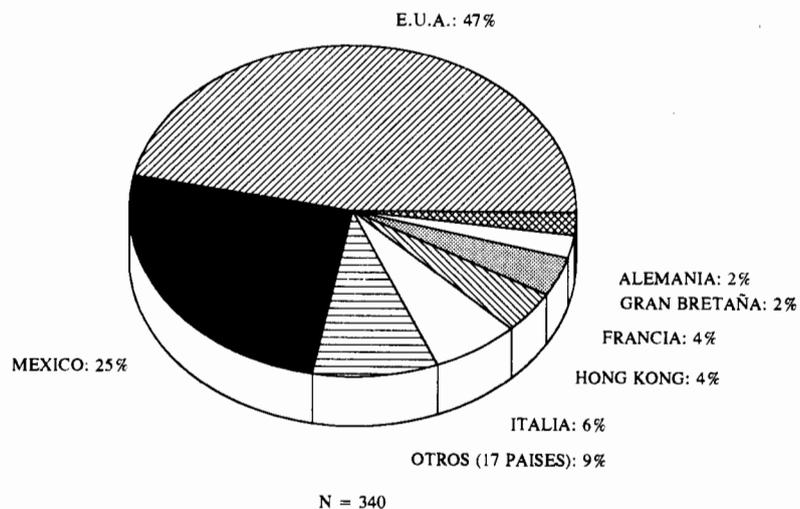


Fuente: Canacine

CUADRO 1
Estrenos en México D. F.
Por país de origen y década

Década	EUA	México	Otros países	Total
Treinta	2 388.00 76.03%	199.00 6.34%	554.00 17.64%	3 141.00 100.00%
Cuarenta	1 864.00 59.42%	626.00 19.96%	647.00 20.62%	3 137.00 100.00%
Cincuenta	2 353.00 54.13%	894.00 20.57%	1 100.00 25.30%	4 347.00 100.00%
Sesenta	1 287.00 31.90%	828.00 20.52%	1 920.00 47.58	4 035.00 100.00%
Setenta	1 255.00 25.01%	699.00 13.93%	3 064.00 61.06%	5 018.00 100.00%
Ochenta	1 642.00 48.94%	703.00 20.95%	1 010.00 30.10%	3 355.00 100.00%

GRAFICA 2
Estrenos por país de origen Area Metropolitana D.F. (1991)
(porcentaje del número de películas)



Fuente: *Dicine*, núm. 44, marzo 1992.

El gobierno mexicano se ha involucrado paternalistamente con el cine desde los treinta, pero no fue sino hasta los setenta, en el sexenio de Luis Echeverría (1970-1976), cuando la industria fue controlada casi totalmente por el Estado: desde el financiamiento a la producción y distribución —incluyendo las exportaciones—, hasta la exhibición. Mientras que durante los setenta el Estado mexicano participó, ya fuera como productor o como co-productor, en 32.7% del total de películas producidas (lo que incluye 55% en 1977), para los ochenta su participación se redujo a 9.3%. Después de ese corto periodo de presencia creciente (1973-1977), el Estado mexicano ha disminuido continuamente su participación en la industria cinematográfica, aun cuando todavía sea cualitativamente importante como veremos después (ver cuadro 2). Aunque no ocurrió un éxito económico durante los setenta con la mayor intervención del Estado, el cine mexicano pasó por una suerte de “renacimiento” en términos estéticos y temáticos. En virtud de que nuevos realizadores tuvieron la oportunidad de expresarse en los circuitos industriales, surgió una “nueva ola” del cine mexicano (De la Vega 1991: 54-61; García Riera 1986: 295-322). Pero en la medida en que las cosas regresaron a la “normalidad” (prevalencia del imperativo comercial), para finales de los setenta y durante la llamada “década perdida”, el cine mexicano continuó en su crisis ya casi “eterna”, tanto en lo económico como en lo estético (Colectivo Alejandro Galindo 1987).⁷ Esta situación empeoró cuando México entró en su peor crisis económica, de 1982 hasta 1990 ó 91, cuando comenzaron a aparecer signos de recuperación (en términos de Producto Nacional Bruto, no de su distribución).

7. Lo que no significa que no hubiese unos pocos éxitos eventuales, tanto de taquilla como para la crítica.

CUADRO 2
Estrenos en México D. F.
Por país de origen y década

Década	EUA	México	Otros países	Total
Treinta	2 388.00 76.00%	199.00 6.40%	554.00 17.60%	3 141.00
Cuarenta	1 864.00 59.40%	626.00 20.00%	647.00 20.60%	3 137.00
Cincuenta	2 355.00 54.10%	894.00 20.60%	1 100.00 25.30%	4 347.00
Sesenta	1 287.00 31.90%	828.00 20.50%	1 920.00 47.60%	4 035.00
Setenta	1 255.00 25.00%	699.00 13.90%	3 064.00 61.1%	5 018.00
Ochenta	1 642.00 48.90%	703.00 20.90%	1 010.00 30.10%	3 355.00

Fuentes: Décadas de los treinta a los setenta, datos de Cartelera Cinematográfica, en De la Vega (1991: 75-76). Década de los ochenta, datos de Cámara, varios números.

Las co-producciones en el cine mexicano

La co-producción es una estrategia, entre otras, que el cine mexicano ha intentado para sobrevivir. Se ha entendido —y ejercido—, en una primera aproximación, en términos de ligas internas y externas: co-producciones entre el Estado y organizaciones privadas, del Estado y entidades foráneas (ya fueran privadas o públicas), entre el Estado y los trabajadores, así como entre el sector privado mexicano y entidades extranjeras, ya fueran privadas o públicas. En el cuadro 3 mostramos la evolución de las co-producciones en el cine mexicano durante las últimas dos décadas. Es claro que, durante los setenta, la forma prevaleciente de co-producción (50%) fue entre los sectores público y privado nacionales. Las co-producciones entre el gobierno y los trabajadores fueron casi tan importantes como aquellas entre las empresas privadas y socios extranjeros (casi una quinta parte cada una); finalmente, el sector estatal y

entidades extranjeras añadieron un no insignificante 11% al total de las co-producciones durante ese decenio. Sin embargo, en términos globales las co-producciones dieron cuenta de solamente 6% del total de películas de largo metraje producidas en los setenta. Para los ochenta, las co-producciones se incrementaron en términos absolutos y relativos, a poco más de 10%. La co-participación entre el Estado y los trabajadores casi desapareció y, mientras que las co-producciones entre el sector estatal y socios extranjeros continuaron más o menos al mismo nivel, entre el Estado y el sector privado disminuyeron considerablemente (a 18%, que aún es bastante). La mayor parte de las co-producciones durante los ochenta se realizaron entre productores privados y extranjeros (dos tercios de las co-producciones, ó 9% del total de largometrajes producidos), aun cuando para el final del decenio ocurrió una baja significativa en este tipo de procedimiento (ver gráficas 3 y 4). Ahora bien, durante esas dos décadas, la forma prevaleciente de “co-producción” ha sido la de *cofinanciamiento*. Es decir, usualmente un director o productor genera una idea y busca fuentes diversificadas de financiamiento, ya sean nacionales o externas, que aparecen como “co-productores”. Sin embargo, hemos atestiguado diversos casos de co-producción “genuina”, en la cual dos o más socios participan no solamente en el financiamiento, sino también en las etapas creativas, artísticas y técnicas de una película. Al principio de los ochenta, las co-producciones con socios extranjeros se consideraban importantes por parte del sector privado cinematográfico, juzgando por el hecho de que la publicación oficial de la Cámara de la Industria dedicó un número entero al tema en 1980 (*Cámara*, núm. 9, enero, 1980). En varios artículos y entrevistas, la Cámara analizaba los pros y contras de la co-producción, especialmente la que implicaba la participación financiera externa, terminando con un balance positivo para esta posibilidad de sacar a flote la industria. Sin embargo, es extraño que el tópico no volvió a recibir cobertura, especialmente en la medida en que las co-producciones del sector privado con socios foráneos abundaron durante los ochenta.

CUADRO 3
Largometrajes producidos en México, 1970-1990
por tipo de productor
(Años seleccionados)

Año	Producción Estatal	Producción Privada	Extranjera*	Otra**	Total
1970	0	72	0	0	72
1973	21	38	1	3	63
	33.3%	60.3%	1.6%	4.8%	
1975	25	29	0	0	54
	46.3%	53.7%	—	—	
1977	38	30	0	1	69
	55.1%	43.5%	—	1.4%	
1980	4	89	9	8	110
	3.6%	80.9%	8.2%	7.3%	
1983	9	82	12	2	105
	8.6%	80.9%	11.4%	1.9%	
1985	14	79	8	0	101
	13.4%	78.2%	7.9%	—	
1986	5	70	7	3	85
	5.9%	82.3%	8.2%	3.5%	
1987	11	65	5	1	82
	13.4%	79.3%	6.1%	1.2%	
1988	10	95	18	2	125
	8.0%	76.0%	14.4%	1.6%	
1989	6	93	0	2	101
	5.9%	92.1%	—	1.9%	
1990	9	89	6	0	104
	8.6%	85.6%	5.8%	—	

* Producciones extranjeras realizadas en México, empleando personal e instalaciones mexicanas.

** "Otra" se refiere a producciones independientes.

Fuente: Canacine.

CUADRO 4
Tipos de co-producción
México, 1970-1979

Año	Estado/Privada		Estado/trabaj. Extranjera		Producción* Extranjera		No co-producciones	Total
	Privada	Extranjera	Estado/trabaj.	Extranjera	Extranjera	Extranjera		
1970	0	0	0	2	0	0	70	72
1971	3	0	0	2	0	0	79	84
1972	22	5	1	1	0	0	57	86
1973	12	2	4	1	1	1	43	63
1974	7	0	13	3	0	0	39	62
1975	6	1	10	0	0	0	37	54
1976	6	1	0	0	0	0	41	48
1977	5	4	0	0	0	0	60	69
1978	9	3	0	16	3	3	79	100
1979	1	0	0	13	4	4	80	98
Total década	71	16	28	28	8	8	585	736
Porcentaje del total	9.6	2.2	3.8	3.8	1.1	1.1	79.5	—
Porcentaje de co-producciones	49.6	11.2	19.6	19.6	—	—	—	—

* Producciones extranjeras realizadas en México, empleando personal e instalaciones mexicanas.

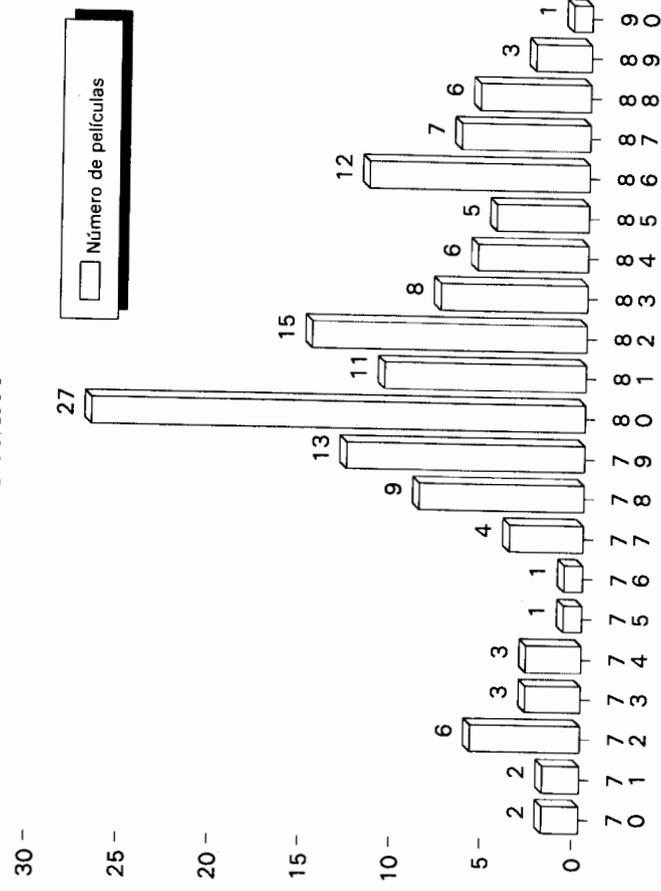
Fuente: Canacine.

CUADRO 5
Tipos de co-producción
México, 1980-1989

Año	Estado/ Privada	Estado/ Extranjera	Estado/ trabaj.	Privada/ Extranjera	Produc.* Extranjera	No co-pro- ducciones	Total
1980	0	0	0	27	9	74	110
1981	0	0	0	11	2	75	88
1982	5	3	0	12	6	60	86
1983	1	2	0	6	12	84	105
1984	2	3	1	3	11	57	77
1985	9	0	0	5	8	79	101
1986	1	1	0	11	7	65	85
1987	3	4	2	3	5	65	82
1988	0	1	0	5	1	118	125
1989	2	2	0	1	0	96	101
Total	23	16	3	84	61	773	960
Porcentaje del total	2.4	1.7	0.3	8.7	6.3	80.5	—
Porcentaje de co-product.	18.2	12.7	2.4	66.7	—	—	—

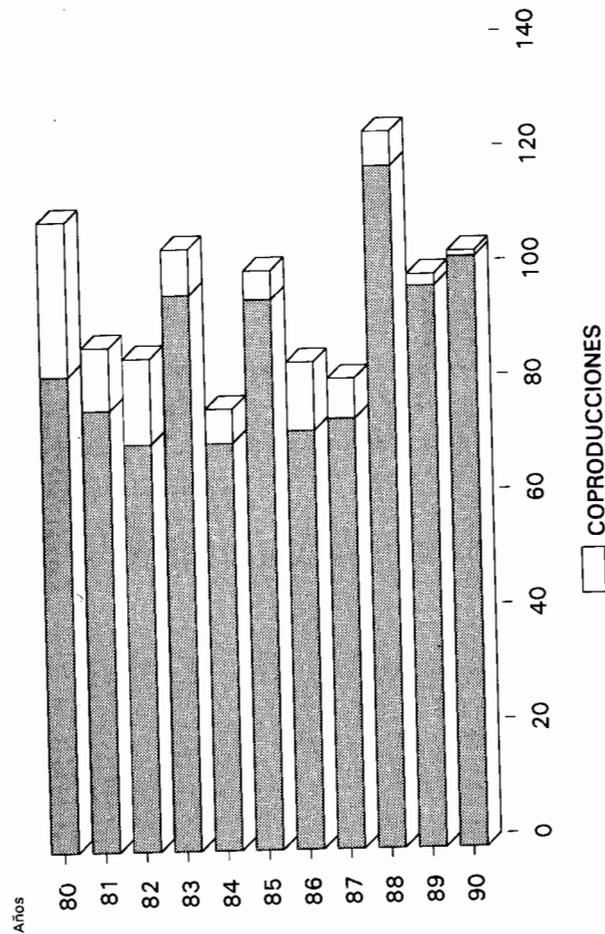
* Producciones extranjeras realizadas en México, empleando personal e instalaciones mexicanas.
Fuente: Canacine.

GRAFICA 3
Co-producciones México
1970-1990



Fuente: Canacine

GRAFICA 4
Producción cinematográfica
y co-producciones con el extranjero
México, 1980-1990



Fuente: Canacine

A través de los años, desde los cincuenta, los dos principales países con los que México ha realizado co-producciones han sido España y Estados Unidos. España se está acercando en nuestros días al estatus de país "primermundista", pero durante los cincuenta y sesenta, pensamos que las co-producciones de México con ese país se podrían considerar más del nivel "sur-sur". En este sentido, las co-producciones mexicanas han evolucionado de una relación más intensa con el "sur" en los cincuenta y sesenta (España y el resto de América Latina), a un predominio en los decenios recientes de socios del "norte" (Estados Unidos y Europa occidental, incluyendo a la España ya más desarrollada). Partiendo de una lista incompleta pero bastante amplia que generamos a partir de diversas fuentes, pudimos estimar que, durante los cincuenta, México co-produjo por lo menos once películas con España, diez con Cuba, seis con Argentina, tres con Estados Unidos, dos con Francia y Brasil, y una con El Salvador y Nicaragua.⁸ Durante los sesenta, Estados Unidos contribuyó a la realización de por lo menos 19 co-producciones, seguido por España (ocho), Colombia y Francia (tres cada uno). Otros países con los que se co-produjeron entre uno y dos filmes en los sesenta fueron Perú, Puerto Rico, Guatemala, Brasil, Ecuador y Argentina (que participó en una co-producción con Estados Unidos). Para los setenta, México co-produjo con España (por lo menos once), Estados Unidos (ocho), Colombia (tres), Canadá (tres), Francia (dos), Inglaterra (dos), Italia, Venezuela, Cuba y Suiza (una cada uno). En los ochenta, España parece haber sido nuevamente el principal socio de México con por lo menos 21 películas co-producidas, seguida otra vez por Estados Unidos (por lo menos quince). Otros países que contribuyeron en esta modalidad fueron Francia e Italia (cinco cada uno), la URSS (cuatro), Colombia (tres),

8. Notar que, como nuestra lista es incompleta, en todos los casos un número se debe leer "al menos". La lista, sin embargo, es una muestra —probablemente sesgada pero útil—, que nos da una idea clara de los países con los que México ha co-producido predominantemente a través del tiempo.

Argentina, Costa Rica y Puerto Rico (dos cada uno); y por lo menos con una co-producción, Alemania, Inglaterra, Guatemala, Venezuela y Cuba. Aun cuando hay una paulatina mayor diversificación, se puede observar la tendencia al predominio de socios del “norte”. Una explicación posible es que, en la medida en que prevalece el cofinanciamiento, los productores mexicanos —ya sean del sector público o del privado— han ido prefiriendo buscar socios en los países más ricos.

Los productores privados: hechos recientes de las coproducciones

Ahora bien, los productores privados han reducido el recurso de la co-producción en los años recientes, especialmente en virtud de que esto implica para ellos efectuar transacciones en dólares, que fueron un poco difíciles de obtener en los ochenta, según nos comentó el señor Aguirre, director de la Asociación de Productores y Distribuidores de Películas Mexicanas. Entre otros problemas mencionados como obstáculos para la realización de co-producciones están los referentes a compatibilidades legales, sindicales, etcétera. En última instancia, aun cuando los productores privados están agrupados corporativamente en la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica, cada transacción de negocios la enfrenta cada uno de ellos aislado, ya sea como individuos o como empresas. Así, por ejemplo, es más difícil para ellos negociar colectivamente acuerdos o convenios para cooperación internacional, co-producciones, etcétera, con uno o varios socios extranjeros, salvo en casos de colaboración con el sector cinematográfico gubernamental, por ejemplo mediante arreglos de co-producción con el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE). Veremos posteriormente que esta fórmula se utiliza más frecuentemente involucrando empresas privadas pequeñas, cooperativas y “marginales”, en lugar de las grandes compañías comerciales. La opinión de este autor, que es compartida por la mayoría de críticos del cine mexicano privado actual, es que los empresarios dominantes en la industria están acostumbrados a invertir poco, en filmes llamados

“de género”, que siguen fórmulas probadas para obtener un rendimiento rápido. Así, se considera que la mayoría del cine comercial es “barato”, en el doble sentido de “poco caro”, pero también en el de “baja calidad”, de tal manera que es difícil para ellos estar preparados para desarrollar una adecuada colaboración con cinematografías más avanzadas. Algo que sí hacen los productores privados mexicanos es, por ejemplo, filmar en locaciones de Centro o Sudamérica, donde los costos son más bajos que en México, pero este procedimiento también ha estado disminuyendo su frecuencia (en los setenta, se filmaron 99 películas fuera de México, por 34 durante los ochenta). Hay algunos casos, sin embargo, de empresarios que arriesgan un poco más, como por ejemplo el del brasileño de origen Carlos Vassallo, que posee una empresa productora en México y recientemente estableció otra en Estados Unidos y ha realizado algunas co-producciones con compañías estadounidenses, al parecer con un relativo éxito financiero.

El cine público: papel del IMCINE

La intervención del gobierno en el cine actualmente la coordina el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), que está ligado al Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (y por lo tanto con la Secretaría de Educación), pero también con la Secretaría de Gobernación. En principio, el IMCINE podría regular hasta cierto punto el mercado cinematográfico mexicano, habiendo estado involucrado en el financiamiento, la producción y la exhibición, pero en la medida en que la tendencia ha sido a reducir su intervención (con la venta anunciada de los Estudios Churubusco, de la Compañía Operadora de Teatros, COTSA, etcétera), su papel se ha ido concentrando en el propiciamiento de un cine de mayor calidad que el comercial. En los últimos años, IMCINE ha favorecido, en particular acudiendo al expediente de la co-producción múltiple, algunos logros del cine mexicano de autor.

Mediante IMCINE, el gobierno mexicano ha firmado diversos acuerdos bilaterales y multilaterales de cooperación cinematográfica internacional: en 1989, se firmaron tres convenios

multilaterales en Venezuela: a) Convenio de Integración Cinematográfica Iberoamericana, firmado por representantes de Argentina, Bolivia, Brasil, Colombia, Cuba, Dominicana, Ecuador, España, México, Nicaragua, Panamá, Perú, Venezuela; b) Acuerdo para la Creación del Mercado Común Cinematográfico Latinoamericano, firmado por Argentina, Brasil, Cuba, Dominicana, Ecuador, México, Nicaragua, Panamá, Perú y Venezuela; y c) el Acuerdo Latinoamericano de Co-producción Cinematográfica, suscrito por los mismos países que en el anterior, más Colombia. Los tres documentos fueron posteriormente ratificados por el Senado de la República. A pesar de la limitación que introduce el que se trate solamente de entidades gubernamentales las que signaron esos acuerdos, se espera que éstos puedan impulsar una mayor cooperación en la forma de co-producciones, así como en la circulación más amplia de los filmes latinoamericanos en los diversos países, con un tratamiento de productos “locales”. En cuanto a convenios bilaterales de co-producción, distribución y promoción, IMCINE los había firmado en el tiempo en que hicimos la investigación (1990-1991) con Francia, España, Canadá y la entonces Unión Soviética.

En los últimos años, IMCINE ha participado en co-producciones de varias películas, algunas de ellas para la televisión: entre otras, *Lola*, *Bandidos*, *Pueblo de madera*, *Danzón*, *Cabeza de Vaca*, *La sombra del ciprés es alargada*, todas estas con el cofinanciamiento de Televisión Española, entre otras entidades. Con Brasil, IMCINE coprodujo *Amor vagabundo*; con Argentina, *El viaje*; con Canadá, *Erick* y *Sweeting Bullets*. En coproducción con la UNESCO, IMCINE propició la realización del documental *Guanajuato, una leyenda*. Para la televisión, IMCINE coprodujo con España, *Culturas prehistóricas* y *Las Casas, una hoguera al amanecer*. La forma predominante de cooperación ha sido la del cofinanciamiento, con la excepción de *El viaje*, que describiremos con un poco de mayor detalle puesto que esta producción en nuestra opinión fue una experiencia interesante de colaboración multinacional, “sur-sur” y “norte-sur”.

Breve descripción de dos casos de coproducción múltiple: Cabeza de Vaca y El viaje

Cabeza de Vaca (109 minutos) es ejemplo de una excelente idea filmica concebida en el “sur”, apoyada por diversas entidades del “norte” (España, Inglaterra y Estados Unidos). Primer largometraje de ficción de Nicolás Echevarría, quien tenía ya una larga —y brillante— trayectoria en el cine documental, se trataba de un proyecto de quince años cuando finalmente se realizó, con un costo de poco más de un millón de dólares (García Tsao 1991: 8). Este tipo de presupuesto (más de 3 000 millones de pesos) puede no parecer muy grande visto desde los estándares estadounidenses por ejemplo, pero para los costos promedio en México es ya considerable. Entre los organismos que participaron en el cofinanciamiento de *Cabeza de Vaca* se cuentan, por México, el IMCINE, directamente y mediante el Fondo para el Fomento de la Calidad Cinematográfica, Producciones Iguana (firma pequeña independiente), el Grupo Alica y la Cooperativa José Revueltas (grupos independientes estos últimos). De fuera, los socios principales fueron, de España, la Televisión Española y la Sociedad Estatal Quinto Centenario; de Inglaterra, el Canal Cuatro mediante la compra anticipada de derechos de exhibición y, por Estados Unidos, el American Playhouse Theatrical Film. Aunque *Cabeza de Vaca* no ha constituido un gran éxito taquillero y ha enfrentado una escasa exhibición en México, fue aclamado por la crítica y ha obtenido premios y reconocimientos, como por ejemplo en el festival de Biarritz, Francia (*La Jornada*, 29 de septiembre de 1991: 39).

El viaje es una película que permitió al director argentino Fernando Solanas hacer realidad el viejo sueño de integración latinoamericana, por medio del cine. La historia trata de un joven argentino que viaja en bicicleta desde la Patagonia hasta Oaxaca, en busca de su padre, e implicó la contribución de las cinematografías de Argentina, Venezuela, Brasil, Chile, Perú, Paraguay y México. En cada país, actores y técnicos de la correspondiente nacionalidad se unieron al equipo humano, de

tal forma que hay una contribución —así sea pequeña— de cada una de estas naciones. En el caso de México, IMCINE fue el que participó como co-productor. Por parte del “norte”, *El viaje* recibió apoyo financiero de Films A2 de Francia, de Televisión Española y la Sociedad Estatal Quinto Centenario de España, del Canal Cuatro inglés y de Telemunchen, de Alemania.

Así, *El viaje* es un caso de múltiple cooperación “norte-sur” y “sur-sur”, tanto mediante el cofinanciamiento como mediante la co-producción “genuina”.

Problemas de la co-producción

De acuerdo a las respuestas que obtuvimos de IMCINE a nuestro cuestionario, los principales problemas que se encuentran en las co-producciones (o cofinanciamientos) entre países, se conectan con aspectos legales de los contratos, los flujos no siempre expeditos de capital, así como a la forma diferencial en que se regulan los impuestos en cada país. Con respecto a dificultades administrativas, éstas se refieren principalmente a los pagos por desplazamiento a los sindicatos, así como a las diferencias en las leyes y reglamentos que se relacionan con actores, técnicos, etcétera. No se han encontrado obstáculos o problemas que se originen en diferencias culturales, o de lenguaje. El ciclo de vida promedio de este tipo de películas se calcula en unos quince años. En general, la reacción del público no es multitudinaria para estos filmes, en la medida en que no entran en los formatos tradicionalmente “populares”, aunque películas como *Danzón* han recibido, además de la crítica especializada positiva, buena acogida del público.

Perspectivas de las co-producciones internacionales para el cine mexicano. El punto de vista de IMCINE

Se nos informó que no existen en México mecanismos de apoyo para la industria cinematográfica a los que tengan acceso productores extranjeros, pero que recientemente se han iniciado

medidas de desregulación, simplificación de procedimientos para la importación de equipo y materiales necesarios para las producciones, y que algunos gobiernos estatales han establecido oficinas de apoyo a la producción cinematográfica. Por otro lado, no existen en México, como en otros países, publicaciones en las que aparezcan informaciones referentes a posibilidades de co-producción. La revista de la Cámara de la Industria, que no publicaba prácticamente nada sobre el tema desde 1980, desapareció recientemente. Además, los productores mexicanos no parecen estar conscientes de que hay arreglos de intercambio de información para la co-producción disponibles en algunos mercados internacionales. La opinión de IMCINE es que la principal ventaja de las co-producciones (en particular, los cofinanciamientos) se relaciona con el tamaño de los presupuestos que se pueden manejar, en la medida en que los costos se dividen entre diversos participantes. Las co-producciones “genuinas” con frecuencia dan como resultado mejoras técnicas y estéticas, así como la posibilidad de una distribución más amplia a escala internacional. Los mecanismos que IMCINE sugiere podrán facilitar las co-producciones entre el “norte” y el “sur”, tanto como “sur-sur”, y son: a) establecimiento de más y mejores canales de comunicación entre productores, que podría a su vez facilitar: b) la identificación de temas comunes. Se cree necesario identificar suficientes fuentes de financiamiento y canales adecuados de distribución, para asegurar rendimientos a las inversiones.

Conclusión

Hemos visto que la estrategia de las co-producciones no es ajena al cine mexicano en su transcurso histórico, por lo menos desde los años cincuenta. No sabemos si la crisis de la industria, por un lado y, por otro el proceso de “reconversión” que a nivel mundial está ocurriendo al cine hacia el “espacio audiovisual”, ambos complicados por el predominio cada vez mayor del cine

estadounidense en sus diversas formas de exhibición⁹ en nuestro país, llevará a la casi desaparición de la industria cinematográfica mexicana tal como la conocimos. Esto será en función de su capacidad de adaptación a las nuevas condiciones históricas, caracterizadas por la liberalización de los mercados y la globalización. Pero las experiencias recientes nos muestran que, por lo menos, el cine mexicano de mayor búsqueda puede encontrar alternativas para sobrevivir. En gran medida, la “sabia” combinación de fuentes diversas de financiamiento ha funcionado en varios casos para lograr la realización de películas de buena factura cinematográfica, estética, técnica y profesionalmente hablando, que a la vez han logrado una respuesta positiva del público en las salas cinematográficas y luego en los videoclubes.

El papel del Estado también ha sido significativo. Si bien su participación casi “total”, que se dió en los setenta, propició algunos logros de la cinematografía mexicana, se prestaba mucho a su vez al *control* casi total, con los peligros inherentes a las posibilidades de censura y de coartamiento de la libertad de expresión. Personalmente nos parece que la fórmula actual de participación del gobierno mexicano es más adecuada: mediante IMCINE, participa en una proporción mínima en el financiamiento, tanto directamente como mediante el Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica, pero propiciando la búsqueda de otras opciones de “coproductores”, tanto nacionales como extranjeros. De hecho, esto otorga una relativa mayor libertad a los realizadores para hacer proyectos interesantes e innovadores, sin el temor de ser bloqueados por el Estado, como ocurría cuando el Banco Cinematográfico era casi la única fuente de fondos para hacer largometrajes en México. Desafortunadamente, en virtud de los vaivenes sexenales en nuestro país, no hay ninguna garantía de que continúen con el gobierno siguiente las políticas y formas de operación de las actuales autoridades cinematográficas.

9. En las salas cinematográficas, pero cada vez más en video y en televisión.

De cualquier forma, consideramos que este estudio muestra que la estrategia de la co-producción es factible y realista, para que los actores sociales que conforman el campo social cinematográfico en nuestro país luchen por que esta expresión cultural fundamental del siglo XX no desaparezca, para que no nos convirtamos en simples consumidores de lo que la cinematografía transnacional nos envíe.

Bibliografía

- ANDUIZA VALDELAMAR, Virgilio (1984) *Legislación cinematográfica mexicana*. México: Fimoteca UNAM.
- COLECTIVO ALEJANDRO GALINDO (1987) “El cine mexicano y sus crisis” (Partes 1, 2, 3), *Dicine*, núms. 19-20-21, may-jun., jul.-ag., sept.-oct.
- DE LA VEGA ALFARO, Eduardo (1991) *La industria cinematográfica mexicana. Perfil histórico-social*. Guadalajara: Editorial Universidad de Guadalajara (Cuadernos de Divulgación, núm. 37).
- GARCÍA RIERA, Emilio (1986) *Historial del cine mexicano*. México: SEP.
- GARCÍA TSAO, Leonardo (1991) “La conquista según Nicolás Echevarría”, *Dicine*, núm. 38, marzo.
- MARQUES DE MELO, José (1990) “Comunicación audiovisual y desarrollo latinoamericano”, *Comunicación*, núm. 70-71, tercer y cuarto trimestres, Caracas, Venezuela.
- ORTIZ GARZA, José Luis (1989) *México en guerra. La historia de los negocios entre empresarios mexicanos de la comunicación, los nazis y E.U.A.* México: Editorial Planeta.
- ROMERO, Víctor Manuel (1980) “La co-producción”, *Cámara*, núm. 9, enero.
- SÁNCHEZ RUIZ, Enrique E. (1987) *Centralización, poder y comunicación en México*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara (Cuadernos del CEIC, núm. 3).

— (1991) "North-South and South-South audiovisual co-productions: Case Study of Mexico". UNESCO/ALAIC, Informe de investigación.

SANTORO, Luiz Fernando y Regina FESTA (1991) "North-South and South-South audiovisual co-productions: Experiments on audiovisual co-productions (cinema and TV) in Latin America —The Brazilian case". UNESCO/ALAIC. Informe de investigación.

EMILIO FERNANDEZ Y EL CINE DE LOS CUARENTA: UN ENFOQUE SOCIOLOGICO

*Alejandro Rozado Morales**

Vivimos ineludiblemente de representaciones. Vivimos de representaciones y *entre* representaciones: vivencias que son con-vivencias. A tal grado nos involucramos en ese proceso cotidiano que en la mayoría de los casos sociales no existe, al parecer, diferencia entre la realidad y sus representaciones. A decir verdad, todo grupo humano con un mínimo de integración concibe por realidad lo que representa para sí con relación a ella. Pasamos el tiempo haciendo metáforas de la vida (versiones rigurosas o no, sistemas teóricos o justificaciones del sentido común) para poder seguir viviendo, es decir, para que dicha vida sea una gran metáfora habitable.

El cine es, desde luego, una de las más visibles figuraciones sociales: constituye un enorme ventanal de nuestra historia reciente. A través suyo desfilan sin cesar representaciones de la sociedad que son más o menos descifrables. Sin embargo, este conocimiento encierra otro que es su reverso: al asomarnos por ese gran ventanal que es el cine nos podemos convertir en objeto observado. Desde un nivel lógico superior del proceso de conocimiento, el sujeto puede convertirse en objeto, la realidad a la cual queremos arrojar nuestra mirada, de pronto nos descubre. Si el cine ha sido objeto de crítica de los hombres, ahora los hombres quizá somos objeto de conocimiento de

* Centro de Investigación y Enseñanza Cinematográficas (CIEC), Universidad de Guadalajara.