

**UNIVERSIDAD POPULAR
AUTÓNOMA DEL ESTADO DE
PUEBLA**

**“ EL BOOM DEL CORTOMETRAJE
EN MÉXICO Y ALGO MAS” .**

**PRESENTA:
HAYDEE GONZALEZ SOSA.**

**ESCUELA DE CIENCIAS DE LA
COMUNICACIÓN.**

ABRIL 2002



UPAEP – Secretaría General

Dirección General de Apoyos Académicos

Dirección del Centro de Recursos para el Aprendizaje y la Investigación.

Biblioteca Central - **Karol Wojtyła**

Tesis Digitales Restricciones de uso:

DERECHOS RESERVADOS ©

PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

El uso de textos, imágenes, gráficas, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente de donde la obtuvo mencionando el autor o autores involucrados en el documento.

Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

DEDICATORIAS

Este trabajo lo dedico con mucho cariño para:

Mis papas: ya que siempre me dieron su apoyo y comprensión en los momentos más difíciles, sin ustedes nunca lo hubiera logrado, ¡Mil gracias!.

Mis hermanos: Lili y Carlos, gracias por estar siempre conmigo, recuerden que los quiero mucho.

Mis amigas: Ale, Alicia, Arlette, Brenda B. y Brenda M., por que siempre me demostraron verdadera amistad en las buenas y en las malas, ¡gracias!.

Al Prof. Arturo Villanueva: por orientarme adecuadamente para la elaboración de ésta tesis.

I N D I C E

INTRODUCCIÓN	1
CAPITULO I “ EL CORTOMETRAJE “	
1.1 DEFINICIÓN DEL CORTOMETRAJE	5
1.2 HISTORIA DEL CORTOMETRAJE.	7
1.3 PRINCIPALES PRECURSORES DEL CINE	13
1.4 CARACTERÍSTICAS DEL CORTOMETRAJE	22
1.5 RELACIÓN DEL CORTOMETRAJE CON LOS GÉNEROS LITERARIOS Y CINEMATOGRAFICOS	25
CAPITULO II “EL CORTOMETRAJE EN MÉXICO”	
2.1 ¿QUÉ ES VISTA?	30
2.2 CARACTERÍSTICAS	31
2.3 EL CORTOMETRAJE EN MÉXICO	31
2.4 LOS TEMAS	36
2.5 HISTORIA DEL CORTOMETRAJE EN MÉXICO	41
CAPITULO III “ESCUELAS DE CINE EN MÉXICO Y SU RELACIÓN CON EL CORTOMETRAJE”	
3.1 ANTECEDENTES	52
3.2 EL CENTRO UNIVERSITARIO DE ESTUDIOS CINEMATOGRAFICOS (CUEC)	54
3.3 OBJETIVOS	57
3.4 EL CENTRO DE CAPACITACIÓN CINEMATOGRAFICA (CCC)	61
3.5 OBJETIVOS	62
CAPITULO IV “IMCINE”	
4.1 ANTECEDENTES	68
4.2 IMCINE	69
4.3 OBJETIVOS	70
4.4 ESTRUCTURA	71
4.5 ADMINISTRACIONES	72
4.6 DIRECCIÓN DE PRODUCCIÓN DE CORTOMETRAJES	85
CAPITULO V “EL CORTOMETRAJE: UN PRODUCTO DE EXPORTACIÓN”	
5.1 EL IMPACTO DEL CORTOMETRAJE	92
5.2 PRODUCCION Y DIFUSIÓN DEL CORTOMETRAJE	98
5.3 ANÁLISIS DE LOS CORTOMETRAJES: EL HÉROE DE CARLOS CARRERA (1992)	113
DE JAZMÍN EN FLOR DE DANIEL GRUENER (1996)	118

CAPITULO VI “INFLUENCIA DEL CINE EN LA SOCIEDAD Y LA RELACION DE ESTE CON LA COMUNICACIÓN	
6.1 EL CINE, EL INDIVIDUO Y LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN	122
6.2 EL CINE Y SU RELACION CON LAS MORAL	135
6.3 ELABORACION DEL CORTOMETRAJE “PASO FINO”.	
CONCLUSIONES	138

BIBLIOGRAFÍA Y HEMEROGRAFÍA

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

En la actualidad vivimos una revolución tecnológica cuyos límites conocemos pero que evidentemente está transformando nuestra sociedad y nuestro concepto del tiempo y la distancia, un ejemplo claro de esto es el cine, que nos permite acceder a épocas y distancias de manera ilimitada, es por eso que con el transcurso de los años el cine se ha convertido en un importante medio de comunicación en todos sus géneros, por ello se le considera el medio más completo, ya que fotografía, audio e imagen se combinan perfectamente para convertir al cine en el favorito de nuestra sociedad contemporánea.

El cine es la síntesis de todas las artes: la pintura, la escultura, la arquitectura, la música, la literatura y la poesía, por lo tanto, podemos decir que es cultura que se ve. Aunque solo tiene un siglo entre nosotros, es sin lugar a dudas el arte mas popular, ya que cualquier persona puede ver una película en casi todo el mundo sin necesidad de tomar un curso previo para poder apreciarla. El cine, como lo definieran varios autores, es arte, es medio de comunicación, pero principalmente es entretenimiento, de tal forma que el cine se ha convertido en una actividad usual de recreación.

Sin embargo, aunque muchos acudan con frecuencia al cine, son pocos los que conocen que, además del largometraje existen otros formatos de filmación como el medimetraje y el cortometraje, este último es el que nos interesa en la presente investigación. El cortometraje es fundador del cine, además en la actualidad, es el medio por excelencia para los cineastas que desean expresar libremente sus ideas y experimentar nuevas tecnologías y narrativas. De hecho

se puede decir que es un formato que es realizado en su mayoría de veces por estudiantes, a pesar de que algunos cineastas encuentran cierta comodidad haciendo cintas cortas.

México en la presente década, ha tenido un gran éxito en el extranjero gracias a las cintas cortas, las cuales han permitido una exhibición constante de cine mexicano en otros países, además se ha participado en casi todos los festivales y muestras alrededor del mundo con una excelente acogida e incluso ganando algunos premios. Sin embargo, en el ámbito nacional el cortometraje es algo que aún no se ha explotado como debería, y que poco a poco sale del anonimato popular.

Nuestra finalidad por lo tanto, será precisamente esa, dar a conocer todo lo referente al cortometraje, en especial el producido aquí en México. El presente trabajo se encuentra constituido por cinco capítulos, con los cuales pretendemos cumplir con los siguientes objetivos:

1º, proporcionar los elementos básicos que permitan entender al lector qué es el cortometraje, es decir, su definición, su historia, sus características, y su estructura, así como establecer también cuál es la relación que tiene éste formato con los géneros literarios y cinematográficos.
2º, lograr que el lector comprenda la relevancia de las escuelas de cine en la producción del cortometraje y de las instituciones estatales para la difusión nacional e internacional y el 3º y último, explicar el impacto del cortometraje mexicano.

El primer capítulo denominado *“El cortometraje”*, ofrece las generalidades de éste formato, aunando en su origen, sus precursores, etc. El segundo capítulo denominado *“El cortometraje en México”*, distingue los términos vistas y cortometrajes, además se podrá observar a este formato en el ámbito nacional desde sus inicios hasta nuestros días. El tercer capítulo *“Escuelas de cine”*, es un breve apartado que resalta la importancia de las dos primeras escuelas de cine en México en la creación de cortometrajes. El cuarto capítulo versa sobre el *“Instituto Mexicano de Cinematografía”*, permitirá conocer las generalidades del organismo, así como las estrategias de difusión y promoción aplicadas a la producción nacional de cintas cortas. Finalmente el quinto capítulo titulado *“El cortometraje: un producto de exportación”*, nos permite conocer el auge del cortometraje mexicano a escala nacional y mundial.

El cortometraje mexicano, sin lugar a dudas, se ha convertido en la punta de lanza de la cinematografía nacional, pues se le ha otorgado más reconocimientos que al largometraje en los últimos tiempos. Además se ha demostrado ser un formato eficaz y adaptable a épocas de crisis como en la que nos encontramos, en las cuales lo importante es continuar haciendo cine.

CAPITULO I

"EL CORTOMETRAJE"

1.1 DEFINICIÓN DE CORTOMETRAJE

Para iniciar la presente investigación resulta fundamental partir del concepto de cortometraje para tener una idea clara y precisa de lo que significa el formato y de esta forma construir un trabajo con bases sólidas.

Existen diferentes acepciones de cortometraje que varían únicamente en su duración, como por ejemplo *la enciclopedia ilustrada de cine* precisa que “es un filme cuya longitud es inferior a 100 metros, aunque puede considerarse como tal, toda película que tenga una duración menor de 60 minutos”.¹

Por su parte, Jean Mitry, encasilla al corto como “una película de carácter documental cuya duración no excede a los 30 minutos, con longitud de 300 a 600 metros”.²

Sin embargo, la definición de cortometraje que utilizaremos es la siguiente: ***“película de tres rollos o menos, con una longitud de 300 a 600 metros y con un tiempo total de hasta 30 minutos”***. Como podemos observar la brevedad de la película es la principal característica del cortometraje, pues ahí radica la fuerza y esencia del mismo nombre:

¹ Enciclopedia Ilustrada de cine, Pág. 150

² Mitry Jean, Diccionario de cine, Pág. 99

CORTO, que significa breve y METRAJE, que indica la longitud con la cual se trabaja el negativo o cinta magnética (metros)

*“El cortometraje es considerado hoy, antes que un medio de experimentación, un territorio libre con propiedades y significaciones específicas, en donde el realizador puede expresarse libremente. Es un formato que no está comprometido necesariamente a las exigencias comerciales ni estatales, lo cual permite al cineasta exponer sus reflexiones e ideas desde la entraña, sin censura”.*³

La razón por la cual el corto es un territorio libre que no necesariamente está ligado a lo comercial y estatal, como en el caso del largometraje por ejemplo, se da por tres motivos muy sencillos: El primero por que es un trabajo conciso, es decir, es una historia breve que no necesita largarse hasta dos horas de duración para entretener al espectador. El segundo por que es un producto que desgraciadamente sólo se exhiben en cine clubes y no en salas cinematográficas comerciales, pues no es rentable, por lo tanto, son cintas que no tienen una retribución económica inmediata. Y el tercero y último, es que al no tener un financiamiento fuerte de respaldo, como en los largometrajes comerciales, los productores y directores de cortometrajes, en lugar de presentar actores de moda y catálogo de efectos especiales, se esfuerzan por mostrar historias innovadoras con un mínimo personal técnico y a veces tecnológico.

Esto definitivamente no implica que la calidad sea menor o que las películas realizadas se queden enlatadas o sin alguna retribución económica, al contrario, son muchas las estrategias mundiales que se utilizan para difundir este formato, como por ejemplo,

³ Elías Levín Rojo, Uno Más Uno, Sección cultura, 1º. de noviembre, Pág. 22

programas especiales de cortometrajes, festivales, muestras, etc. Además, gracias a éstas ventajas, miles de cortometrajes son producidos anualmente por instituciones y escuelas de todo el mundo. Cabe destacar que el cortometraje no es un género cinematográfico, sino un formato con el que se trabaja en la industria filmica.

1.2 HISTORIA DEL CORTOMETRAJE

Definitivamente, el nacimiento del cine está íntimamente ligado al del cortometraje, de tal forma que las primeras películas corrían de 1 a 7 minutos. Al evolucionar el cinematógrafo los cortos promedio fueron estandarizados en un carrete o rollo y cerca de 15 minutos de duración total, aunque esto no duró mucho tiempo, pues las exigencias de un público ávido de espectáculo obligaron a que los productores extendieran la longitud de las cintas.

Aunque históricamente es después de 1907 y 1908 cuando se ruedan películas de 700 metros proyectadas con 16 imágenes por segundo y alcanzando los 40 minutos de proyección, es a partir de 1913 que el largometraje establece la norma comercial de producción y nace el cortometraje.

El espectáculo distingue los temas cortos y los filmes mayores, en esto se asienta el

nacimiento del cortometraje, palabra que no la hubiera entendido ningún aficionado al

*cine en 1915, pues las películas no las definía la duración, el cortometraje no existe sino con relación al largometraje.*⁴

Cabe destacar que el cortometraje surge desde la creación del cine por Luis Lumiere, pero la primera cinta considerada como tal es “**El regador regado**” (1895), de Luis Lumiere, debido a que contiene un argumento, es decir, un principio, un desarrollo y un final. Sin embargo, el cortometraje como formato se emplea a partir de 1913, cuando el largometraje se establece como una industria o norma comercial en Estados Unidos y se puede diferenciar a las películas por su duración, quedando de la siguiente forma: desde un minuto hasta treinta minutos, es un cortometraje, de treinta y un minutos hasta cincuenta y nueve minutos, es un medio metraje, y de sesenta minutos en adelante es un largometraje.

El proceso de alargamiento de los metrajes comprende aproximadamente de 1913 a 1918, aunque esto no significó de ninguna manera la disminución inmediata en la producción de cortometrajes en ese periodo, de hecho, en Francia se cuestionaban si serían buenas las películas de largometraje para la cinematografía general o arriesgarían el porvenir de la industria. Estas dudas prevalecían entre los incipientes directores y productores de aquella época, puesto que el alargamiento de metrajes significaba inversiones más elevadas y por consiguiente más arriesgadas. Por lo tanto, muchas de las

⁴ Masson Alain, “Un siglo en cortos”, Pág. 11.

personalidades de la época muda hicieron sus producciones en sociedad, como Rigadini, Máx. Linder y en un tiempo Charles Chaplin.

Haciendo un breve bosquejo histórico de este formato, las cintas más sobresalientes de 1895 hasta 1910 son: *El regador regado* (1895) de Luis Lumiere, *Ataque a la misión China* (1899) de Williamson, *Los anteojos de la abuela* (1900) de G.A. Smith, *Viaje a la luna* (1902) de George Meliès, *El gran asalto al tren* (1903) de Edwin S. Porter, *Labios pegados* (1905) de Charles Pathè. Los cortometrajes más renombrados en los años diez y veinte son: *El operador de Londele* (1911) de Edwin S. Porter, *La conquista del Polo* (1912) de Gorge Meliès, *La dama pintada* (1912) y *La dama y el ratón* (1913) de D.W. Griffith, *Una mujer* (1915) de Charles Chaplin, *Vida y Pasión de Cristo* (1916) de Pathè, *La serie de Kiko el payaso* (1916-1920) de Max Fleisher, *Los misterios del cielo* (1921) de Louis Forest, *La pelea del box* (1927) de Charles Dekeukeleire, *Un perro andaluz* (1928) de Luis Buñuel, *El bote de vapor de Willie* (1929) de Walt Disney.

En los treinta, cuando se difundió el cine sonoro al mundo, se continuó trabajando en el formato corto, pero ahora con carácter más experimental, es decir, los directores dejaban volar su imaginación con las historias, apoyándose en la variedad de tomas para obtener resultados singulares, como por ejemplo: *Petróleo, la sangre del mundo* (1930) de Fernando de Fuentes, *Duelo de faena fluvial* (1931) de Manuel de Oliveira, *Las hurdes* (1932) de Luis Buñuel, *El perro loco* (1932) de Walt Disney, *Idilio en la playa* (1932) de H. Bork, *El viejo molino* (1932) de Walt Disney, *Correo nocturno* (1936) de Harry Watt.

En los inicios de los cuarenta a pesar de que los noticieros, las caricaturas, los dramas y las comedias en versión corta continuaron siendo exitosos, la creciente industria hollywoodense acabò por relegar al corto como:

*Laboratorios de prueba para los nuevos avances del color y sonido, así como también para entrenar a técnicos, directores, principiantes y profesionales del nuevo arte, es decir, se convirtió en la escuela de quienes serían los próximos realizadores.*⁵

Los cortometrajes más destacados de esta época son: *Las series del pájaro loco* (1940) de Walter Lanz, *La fuga* (1942) de Jorge Roos, *La urdimbre de la tarde* (1943) de Maya Daren y Alexander Hammid, *El vampiro* (1945) de Jean Painlevw, *Pasajeros del silencio* (1947) de Jacques Tati, *Pacífico 231* (1949) de Jean Mitry.

Para finales de los años cincuenta, los cortometrajes como películas comerciales casi habían desaparecido de las salas cinematográficas y solamente eran exhibidos como programa doble o atracción extra, a pesar de que continuaban produciéndose pero ahora de manera independiente y esporádica, de tal forma que estas películas eran encontradas únicamente en el cine documental y educativo, de animación, publicitario y algunos noticieros. *Crisol del pensamiento mexicano* (1952) de Alejandro Galindo, *En la calle*

⁵ Katz Ephraim, "The film encyclopedia", pàg. 890.

(1952) de Helen Levitt y Janice Loeb, *Señor y Señora Curie* (1953) de Georges Franju, *Los niños del jueves* (1953) de Guy Breton y Lindsay Sanderson, *Noche y niebla* (1955) de Alain Fresnais, *El globo rojo* (1955) de Albert Lamorisse, *Dos hombres y un armario* (1958) de De Roman Polanski, *El nacimiento de un bebè* (1959) de Stan Brakhage, son algunas de las cintas más sobresalientes en ese decenio.

En los sesentas, con la proliferación de teorías, movimientos y corrientes estéticas, etc. de las escuelas de cine y el boom de la televisión, el cortometraje encontró una alternativa para su producción y exhibición; por un lado, los estudiantes tenían que realizar películas cortas como parte de su desarrollo académico y posteriormente continuar utilizándolo como medio para abrirse camino a la industria; por otro, la televisión, al tener una programación continua, necesitaba material para llenar su espacio al aire. Algunas de las cintas más destacadas de ese tiempo son: *El despojo* (1960) de Antonio Reynoso, *Historia de playa* (1960) de Fernando Amaral, *Brutalidad en piedra* (1960) de Alexander Kluge y Peter Schamoni, *El amor existe* (1961) de Maurice Plallat, *Magueyes* (1962) de Rubén Gómez, *El muelle* (1962) de Chris Marker, *Ahora* (1965) de Santiago Alvarez, *Nuestra dama en la esfera* (1969) de Larry Jordan.

Los setenta se caracteriza por la gran producción de cortometrajes documentales como respuesta a la demanda televisiva, además, la mayoría de las películas filmadas en ese tiempo fueron realizadas por las primeras generaciones de directores egresados de las escuelas de cine. Cabe destacar que estas cintas se hacían bajo los estándares televisivos, debido a que era la manera más segura y rápida de exhibición y retribución económica. Como por ejemplo: *El corazón de un bandido* (1970) de Chumy Chumes, *Velocidad serena*

(1970) de Ernie Gehr, *Centinelas del silencio* (1971) de Manuel Arango y Robert Amram, *Agarrando al pueblo* (1977) de Carlos Mayolo y Luis Ospina, *Después de la vida* (1978) y *Paraíso* (1978) de Ishu Patel, *La zona invertida* (1979) de Manuel Soto y Guillermo Escalón.

En los ochenta sigue bajando la producción del cortometraje debido a que el largometraje comercial estaba en su apogeo, sin embargo los cortos realizados eran de excelente calidad y se comenzaba a perfilar una cultura del cortometraje mundial; muestra de ellos fue el surgimiento de festivales internacionales exclusivos para este formato, como **El Festival Internacional de Cortometraje Clermont-Ferrand**, fundado en 1979, pero inaugurado como festival competitivo hasta 1982. Algunas películas representativas de esta época son: *Carta a Freddy Buache* (1981) de Jean Luc Godard, *Crónicas del Caribe* (1982) de Francisco López y Emilio Watanabe. *Habitación 666* (1982) de Wim Wenders, *Paraíso artificial* (1986) y *cerca del lago* (1986) de Chick Strand, *El reino de Victor* (1989) de Juan Manuel Bajo Ulloa.

Finalmente el decenio de los noventa a la fecha, se identifica por cortometrajes con historias muy bien terminadas en todos los géneros y con un completo dominio del lenguaje cinematográfico, lo cual permite a los cineastas mezclarlos con creatividad y calidad desbordante. Hoy en día, lejos de considerarse un laboratorio de pruebas, el cortometraje es un espacio en el que el cineasta puede expresarse de forma libre, pues no está necesariamente comprometido a las exigencias comerciales, puede exponer sus reflexiones e ideas desde su origen, sin censura o restricciones que no sean las propias. Además el cortometraje ha dejado de ser sólo un ejercicio escolar y ya se le considera como una

alternativa de la producción filmica para continuar haciendo cine con una amplia gama de posibilidades narrativas y tecnológicas.

Los cortometrajes más destacados en éstos últimos años son: *Hitchcock en el puente*(1990) de Koldo Azkarreta, *Viuda negra* (1991) de Jesús R. Delgado, *Cita en el paraíso*(1992) de Moisés Ortiz Orquidi, *Me voy a escapar* (1992) de Juan Carlos Llaca, *A 89 metros de Europa* (1993) de Marcel Lozinski, *Café Palace* (1993) de Andrew Lancaster, *El héroe* (1993) de Carlos Carrera, *Se renta* (1994) de Ram Matza, *Ponchada* (1994) de Alejandra Moya, *Nunca* (1995) de Reza Parsa, *El abuelo Cheno y otras historias* (1995) de Juan Carlos Rulfo, *De tripas corazón* (1995) de Antonio Urrutia, *Un pedazo de Noche* (1995) de Roberto Rochin Naya, *La escalera* (1996) de Phillippe Barcinski, *Desde adentro* (1996) de Dominique Jonard, *De Jazmín en flor* (1996) de Daniel Gruener, *Santo golpe* (1997) de Dominique Jorard, *Adiós mamá* (1997) de Ariel Gordon, *Pasajera* (1997) de Jorge Villalobos, *En el espejo del cielo* (1998) de Carlos Salces, *Sin sostén* (1998) de Renè Castillo Y Antonio Urrutia, *Los maravillosos olores de la vida* (1999) De Jaime ruíz Ibáñez, *El muro* (1999) de Sergio Arau.

1.3 PRINCIPALES PRECURSORES DEL CINE

LUIS LUMIERE

Para precisar el origen de este formato y recordando que el surgimiento del cortometraje está estrechamente relacionado con el del cine, nos remontaremos al París de 1895, en un lugar ubicado en el Boulevard de los Capuchinos y conocido en ese tiempo como *El Gran Café*, salón donde los hermanos Luis y Augusto Lumiere ofrecieron la primera sesión pública de su invento llamado el cinematógrafo.

*El cine nace exactamente el día en que Luis Lumiere coloca su cámara delante de la fábrica de su padre, concibe la imagen y el encuadre del grupo de obreros que están terminando su jornada de trabajo, en conclusión el cine nace el día en que fila la salida de las fábricas Lumiere.*⁶

Los títulos que se presentaron ese 28 de diciembre de 1895 en *El Gran Café* fueron Salida de los obreros de las fábricas Lumiere, La llegada de los congresistas a Neuville Sur Saone, El regador regado, El desayuno del bebé, Bañadores en el mar, Acrobacias, Los herreros, La pesca de los peces rojos, Salto a la cubierta y La plaza de las cuerdas.

Pero dentro de ésta lista, es *El regador regado* el que interesa en nuestro caso particular, pues presenta una situación cómica que permite apreciar un argumento concreto en forma breve. Un jardinero está regando tranquilamente el pasto, cuando de pronto es sorprendido por la travesura de un niño que pisa la manguera deteniendo el agua, deja de pisarla y finalmente moja al jardinero. Aunque predecible, esta cinta bien puede ser el antecedente directo del cortometraje, por que a diferencia de las otras “*vistas*” presentadas en esa ocasión, fue la única que contenía un inicio, un desarrollo y un final.

Esta película, rodada en el verano de 1895, es realmente el primer gag de la historia del cine, la primera comedia, el primer guión. Todo está calculado, el ritmo, la energía, la

⁶ García Fernández, Emilio, “Guía histórica del cine”, Pág. 16.

*manera inteligente con la que el hortelano, tirándole de la oreja al niño travieso lo trae discretamente hacia la cámara que no podía moverse.*⁷

Luis Lumiere tuvo la oportunidad de hacer los primeros filmes de la historia del cine, así como de fundar el primer género cinematográfico, la comedia. Aunque la mayoría de sus películas únicamente fueron fotografías en movimiento (lo que hoy denominamos como vistas) y con temas cotidianos (la gente, sus costumbres, etc.), Lumiere pudo descubrir algunos usos del cine, como por ejemplo el hacer propaganda a su fábrica (salida de los trabajadores de la fábrica Lumiere- 1895), y realizar los primeros noticieros (Incendio en un teatro-1896).

GEORGES MÈLIES

*Lumiere inventa una máquina: el cinematógrafo. Méliès inventa un arte: el cine; es pionero de un arte nuevo que no habla y que no interroga, es fabricante de ilusiones, es lo extraordinario dentro de lo ordinario.*⁸

Georges Méliès, desde las primeras exhibiciones del cinematógrafo, se mostró muy interesado en aquella maravilla. Poco después lo adquirió y fundó una empresa productora con la que inició su tarea cinematográfica dirigiendo películas que siguieron la misma línea de sus trabajos para el Teatro Robert.

⁷ García Tsao, Leonardo, "Como acercarse al cine", Pág. 75.

⁸ Masson, Alain, "Un siglo en cortos", Pág 73.

Dentro de esas experiencias podemos destacar algunos títulos: *El escape de una dama* (1896), *Panorama del gran canal sobre un bote* (1897), *El arribo de un astronauta a la Luna* (1898), etc. Sin embargo es hasta 1902 cuando su figura alcanza uno de sus momentos más renombrados con *Viaje a la Luna*, fundando el género de ciencia-ficción; “Esta película nos muestra la puesta en órbita de una nave gigante que transportará por primera vez un equipo de científicos a la Luna, en la que viven los selenitas”⁹. Este cortometraje de 13 minutos de duración representa el proyecto más ambicioso de la época, con un costo aproximado de 10 mil francos. *Méliès se planteó la historia como una realización fantástica, tanto en producción como en dirección. Un elevado número de maquetas y escenarios, el detalle del guión habla de una muy buena estructura en treinta escenas, tanto a partir de los planos generales como de los detallados trucos que surgen en algunas de las imágenes filmadas.*¹⁰

En su momento *Viaje al Luna* (y posteriormente *El gran asalto al tren* (1903) de Edwin, S. Porter) marcó una nueva manera de contar historias, pues desde su concepción fue un proyecto redondo, es decir, se contó con una planeación tanto en el guión como en la decoración de sets, (lo que hoy día podríamos llamar preproducción). Méliès personalmente contrató actores y técnicos, además estuvo presente en el rodaje como director (producción), terminando así con la promoción y comercialización de su filme (post-producción), el resultado fue un éxito mundial.

⁹ Franju, Georges, “Un siglo en cortos”, Pág. 41.

¹⁰ García Fernández, Emilio, “Guía histórica del cine”, Pág. 28.

Cuando produce y realiza esta película en 1902, Mèlies está en la cumbre de su gloria cinematográfica. En aquella época, su estilo se impone en el nuevo arte, crea dejando rienda suelta a su fantasía. Algunos años mas tarde , la situación cambia cuando los apuros económicos y la evolución del cine le obligan a doblgarse a las nuevas normas vigentes.¹¹

Sin embargo, no se vanagloria con el éxito obtenido en esta producción, pues surge *El reino de las hadas* (1903), *Viaje a través de lo imposible* (1904), y *El palacio de las mil y una noches* (1905). El legado de Mèlies en los inicios del cine fue trascendental, pues permitió a los siguientes realizadores experimentar y perfeccionar aquellos descubrimientos. En la mayoría de las veces, estas innovaciones fueron producto de la casualidad como usualmente sucede, sin embargo, fueron utilizadas por Mèlis con gran sabiduría. Por ejemplo descubre varios trucos cinematográficos al filmar *El escape de una dama* 1896, y descubre también en ese año un efecto visual novedoso al filmar sobre un barco *Panorama del gran canal sobre un bote* además comienza con la aplicación del montaje en *Viaje a la Luna* y con la coloración de las cintas cuadro por cuadro para obtener un mejor efecto de realidad y un impacto más fuerte.

EDWIN S. PORTER

Otro personaje sobresaliente y esencial en esta etapa del cine fue el estadounidense Edwin Stanton Porter, quien se consagró con el cortometraje *El gran asalto a tren* en 1903. cuenta con tres escenarios interiores: la estación, el tren y el establo del baile, y un

¹¹ Franju Georges, “Un siglo en cortos”, Pág. 47.

exterior: el bosque, que van marcando el inicio de la historia, en los primeros instantes pasiva, hasta que:

El telegrafista es liberado y una serie de espacios alejados entre sí dan una unidad temporal a los hechos que desembocan en el bosque. Es ahí, en este momento, cuando acorralados por los vecinos del lugar, van cayendo uno tras otro los malhechores hasta que su jefe, en el clímax de la película, mira al público empuñando y disparando un revolver sin pestañear.¹²

Producida por la Edison Manufacturing Company y rodado en cuatro días de noviembre de 1903 a las afueras de Nueva York, *El gran asalto al tren* refleja en tan sólo 12 minutos de duración una copia fiel de los atracos cometidos en el viejo oeste americano. Esta cinta revolucionó la forma de hacer cine en esos años de forma definitiva, pues además de ser una de las películas de mas acción de esos años, comenzó a utilizar una técnica propia, es decir, emplear ciertos planos, tomas, etc. para fundar un nuevo género filmico. El caballo, el hombre con sombrero, la pistola y el decorado natural entraron en la industria , *el western* había nacido.

Es cierto que anteriormente Mèlies había ideado contar una historia por sí misma como en *Viaje a la Luna*, sin embargo es hasta *El gran asalto al tren* que se alcanzó este objetivo. Es necesario comprender la importancia de ese autor su filme, pues rompió con todas las reglas establecidas en ese momento. Sin embargo, para lograrlo necesitó experimentar con *Salvamento en un incendio* (1903) y encontrar la forma de cómo manejar los movimientos

¹² Gracia Fernández, Emilio, “Guía histórica del cine”, Pág. 30

de la cámara y los ángulos de la tomas. *El gran asalto al tren* fue más allá de la producción ordinaria, ya que no se limitó a mostrar imágenes sino que motivo a espectador a ser parte de la historia.

El público no parecía entusiasta cuando empezó la proyección, pero después comenzaron a excitarse y rompieron a gritar ¡Cogèdlos! - ¡Cògedlos!, y toda clase de adjetivos, al final se levantaron y gritaron ¡Mas-Mas!.¹³

Sin embargo el recién nacido género del *western* fue muchas veces copiado debido a que en Estados Unidos el asaltar trenes era pan de todos los días y el éxito de *El gran asalto al tren* fue tal que:

El mismo Porter y otros cineastas imitaron o copiaron la fórmula, como tal es el caso de los siguientes títulos: El gran asalto del banco y el pequeño robo al tren, de Edwin S. Porter, El gran asalto del tren, El gran asalto del banco y El asalto del Express Rocky Mountain de Sigmund Lubin.¹⁴

CHARLES PATHÈ

Ahora toca el turno a un hombre que está íntimamente ligado a la historia del cine, el francés Charles Pathè. A lo largo de su trayectoria cinematográfica, este productor está más relacionado con los largometrajes, sin embargo, recordemos que a principios de siglo aún no se catalogaba a las películas por su duración.

¹³ Perraton Charles, "Un siglo en cortos", Pág. 81

¹⁴ Perraton Charles, "Un siglo en cortos", Pág. 87

Bajo un rastreo histórico, la primera producción realizada por la firma de la **Pathè Frères** (empresa creada por Charles, Jacques y Emile Pathè, destinada a la comercialización de equipos de proyección y distribución de películas), data de 1906 y lleva el nombre de *Aladino y la lámpara maravillosa*, dirigida por Albert Capellán. La firma produjo desde 1896 a 1914 seis mil cortometrajes en total y en su catálogos:

*Se reúnen películas de varios géneros: escenas al aire libre, escenas cómicas, escenas con trucaje, deporte-acrobacia, escenas históricas, políticas y de actualidades, escenas dramáticas, espectáculos maravillosos y cuentos, escenas religiosas y bíblicas.*¹⁵

Sin embargo, estos trabajos, así como los de Lumiere, Mèlies, Porter o cualquier director eran vendidos por metro y proyectados en ferias, algunos almacenes y tabernas, hasta que el 10 de diciembre de 1906 se inauguró el *Omnia Pathè* y se acabó con ese tipo de exhibiciones pues desde ese momento comenzaron a alquilarse. En la época de los años treinta, cuando llegó el cine sonoro, la empresa de Pathè produjo varias cintas entre las que destacan: *Cuestión de clase* (19031), realizada por Charles Vanel, y *El problema está en el saco* (1932), rodada por Pierre Prèvent. Cabe recordar que Pathè fue el primer gran monopolio cinematográfico, además estructuró la industria en los tres sectores que actualmente conocemos: producción, distribución y exhibición.

¹⁵ Kermabon, Jacques, “Un siglo de cortos”, Pág. 112.

DAVID W. GRIFFITH

Hasta este momento, las producciones de hombres clave en la historia del cine y del cortometraje, como Luis Lumiere, Georges Mèlies, Edwin S. Porter y Charles Pathè, han sido presentadas, sin embargo, ésta investigación estaría incompleta sin David Wark Griffith.

Cuando la empresa *American Mutoscope & Biograph Company* (fundada en 1869 por W.K.L Dickson, H. Caster y H. N Marvin) contrató a Griffith como actor, jamás se imaginó que llegaría a ser uno de los directores más destacados en todo el mundo y reconocido como el padre fundador del lenguaje cinematográfico, sobre todo por dos cintas: *El nacimiento de una nación* (1915) e *Intolerancia* (1916).

Por lo que al cortometraje respecta, Griffith realizó de 1908 a 1913, durante su trabajo con la compañía Biograph, aproximadamente 500 cortos de ficción que oscilan entre 1 y 22 minutos, un mediometraje de 50 minutos aproximadamente y cuatro largometrajes de 180 minutos.

La primera película de Griffith para la Biograph fue *Las aventuras de Dollie* (1908), contaba la historia de una niña que había sido secuestrada por unos gitanos y arrastrada en un barril por el río. Esta cinta no fue muy innovadora en cuanto al tema, pues el mismo asunto anteriormente fue tratado por Lewin Fitzhammon en *Rescatada por Rover* (1905), sin embargo es relevante por el manejo de los exteriores y el sentido del encuadre.

Los temas que Griffith abordó fueron muy variados, van desde la comedia burlesca hasta la película del oeste, y de la parodia social a la película policíaca, adaptando autores clásicos como Edgar Allan Poe, William Shakespeare y Charles Dickens, este último influyó de manera determinante en la cinematografía del creador de *Intolerancia*.

El legado de Griffith para la cinematografía mundial en sus cortometrajes, (utilizados posteriormente en largometrajes), puede apreciarse de la siguiente manera: Con *Enoch Arden* (versión 1911), *El monopolio del trigo* (1909) y *el operador de Londale* (1911), descubre el montaje alternado, es decir, alterna los lugares y las acciones paralelas de los protagonistas sin que aparezcan en el mismo plano filmados bajo ángulos muy distintos. Además maneja este paralelismo en la temática para contraponer dos series, la de los ricos y la de los pobres, de los propietarios y de los braceros explotados, como en el caso de *El imperio del trigo* (1909) y *La reformatión de un alcoholico* (1909), además de explotar el flash-back, close up y médium shot en *La Villa solitaria* (1909).

1.4 CARACTERÍSTICAS DEL CORTOMETRAJE

Recordemos que cualquier película que dure desde un minuto hasta treinta minutos y contenga una historia, se considera un cortometraje. A pesar de que tradicionalmente es relacionado con la producción escolar, es un formato que los cineastas encuentran interesante debido a ciertas características que lo hacen autónomo, como las que a continuación se presentan:

“La brevedad es la esencia del talento y también la del cortometraje, eso lo distingue de cualquier otro film”¹⁶

Desde el momento en que las películas se diferencian por su duración, en estas cintas hay que ser muy conciso y desde la primera imagen comenzar a contar la historia para después concluirla, la rapidez y concisión es algo vital en estos filmes. Por ejemplo la cinta más breve de historia es producción mexicana titulada *El cerdo* (1996), de Santiago Espejel de 8 segundos de duración.

“Estas películas tiene que ver con lo que yo llamaría la especificidad del cine, tiene que ser de acciones dramáticas muy concentradas”¹⁷

Gracias a esta peculiaridad, estos filmes tienen la libertad de elegir su estructura narrativa, que puede ser como la de un cuento, un poema, una poesía, etc.

Se han podido hacer cortometrajes a partir de novelas, cuentos o incluso de largometrajes, podemos ver que existe un lazo natural entre todo tipo de films y géneros literarios, como ya lo dijo Alfred Hitchcock, la forma, la estructura y los mecanismos de comunicación del cuento son de gran importancia para el estudioso del cortometraje, son los únicos filmes que pueden exigir al espectador que los termine de ver en una sentada.¹⁸

¹⁶ Breen P. Myles, “La retórica del cortometraje”, Pàg. 5

¹⁷ León Fernando, “Reforma”, sección “Gente”, 1º. de noviembre, Pàg. 2.

¹⁸ Breen P. Myles, “La retórica del cortometraje”, Pàg. 6.

Muchas veces se ha relacionado a las películas cortas con el cuento y la poesía *haiku*, (poesía lírica japonesa), como lo menciona el realizador mexicano Carlos Carrera:

*“El corto me fascina por su capacidad de síntesis, es todo un reto decir muchas cosas con muy poco tiempo, yo lo comparo con la poesía, en especial con el haiku, ya que cuatro líneas pueden concentrar toda la experiencia humana”.*¹⁹

Además este formato *“presenta una eminente claridad y precisión en el mensaje, tanto que hasta podría ser una canción pop, teniendo dos características muy importantes: **disposición y estilo**”.*²⁰

*La disposición o arreglo de los elementos de la presentación para su efecto máximo es lo que distingue al cortometraje del largometraje o del programa de televisión, es decir, así como el corto puede compararse con un poema, cuento, etc. Permite que su contenido o mensaje se lleve el tiempo que requiera. Por su parte el largometraje se compara mejor con una novela y necesariamente debe tener un tiempo total mínimo de 60 minutos.*²¹

Además de la duración, el juego con la estructura narrativa en tiempo y espacio es posible, pues a diferencia del programa de televisión (en el que hay varios climaxes antes de los cortes comerciales) en el formato corto se mantiene el suspenso hasta el final de la trama.

¹⁹ Pacheco Cristina, “La jornada”, sección Cultura”, 29 de junio, Pàg. 24.

²⁰ Breen P. Myles, “La retórica del cortometraje”, Pàg. 7.

²¹ Breen P. Myles, “La retórica del cortometraje”, Pàg. 11.

*“El estilo es la expresión personal que se da a la presentación, al impacto y al movimiento del filme, también puede ser definido como lo que el cineasta decide emplear o no emplear”.*²²

Es decir, son los instrumentos que permiten expresar al realizador, por ejemplo los cortes, los efectos ópticos, el lenguaje, las tomas utilizables, etc. En el cortometraje, a diferencia del largometraje comercial, el estilo de los cortometrajistas sólo se ve frenado por la autocensura, ya que son ellos y no precisamente los productores quienes le indican qué hacer, esto es por que no necesariamente están ligados al ámbito comercial.

1.5 RELACIÓN DEL CORTOMETRAJE CON LOS GÉNEROS LITERARIOS Y CINEMATOGRÁFICOS.

*Las imágenes del cinematógrafo, si se toma la palabra imagen en su sentido más general y abstracto como un cierto género de representación del conocimiento, no son diferentes en esencia, desde el punto de vista de la estética, a las imágenes de la poesía, la pintura o la novela*²³.

El cine es considerado como un arte gracias a que es la conjunción de la pintura, literatura, música, escultura, poesía, danza y arquitectura, por lo tanto no puede negarse a los formatos que conforman esta acepción (corto, medio y largometraje) la misma categoría.

²² Breen P. Myles, “La retórica del cortometraje”, Pàg. 12.

²³ Revueltas José, “El conocimiento cinematográfico y sus problemas”, Pàg. 15.

La relación que existe entre el cine y las demás artes no es un producto de afinidades fortuitas o parciales. En otras palabras, el cine no se parece, digamos a la novela, por que ésta como aquél tenga una trama y un argumento, ni se parece a la pintura, por que ésta tenga, como él una plástica y un movimiento. La relación del cine con las demás artes es una relación de identidad y sus diferencias radican únicamente en la diversidad natural de las artes por cuanto a sus formas y sus leyes de expresión propias.²⁴

Teniendo en claro la situación del cine y las demás artes, pasemos directamente a la cuestión del cortometraje y los géneros literarios.

Myles P. Breen, en *La retórica del cortometraje*, menciona la relación entre este formato y dos géneros literarios únicamente, el cuento y el poema; la novela queda excluida debido a que es comparada con el largometraje.

Si recordamos que el cuento es un relato, una narración breve, una fábula, podemos observar que el cortometraje, se refiere a que tanto el corto como el cuento comparten la libertad de elección de estructura dramática que su brevedad le concede, pues la forma, la estructura y los mecanismos de comunicación son muy similares. De hecho se han podido hacer cortometrajes a partir de cuantos gracias al lazo natural que los une, ambos tienen un carácter abierto y permiten cambios, en pocas palabras no hay fronteras para la creación igual que en las películas cortas.

²⁴ Revueltas José, “El conocimiento cinematográfico y sus problemas”, Pàg. 33.

*La gran diferencia entre novela y cuento es que en la primera la historia toma su tiempo (exactamente como en el largometraje), en el cuento es siempre la concentración y la nitidez, el arte radica siempre en no decir más de lo necesario.*²⁵

El cortometraje se refiere precisamente a las obras líricas, épicas, dramáticas, o que dejan un recuerdo en nuestro subconsciente de manera específica, es decir, en un poema no hay una historia o una línea que pueda definirlo totalmente, por que su comprensión muchas veces depende del estado de ánimo del lector.

De igual manera sucede con el cine, como por ejemplo, *Sueño de caballos salvajes* (19060), de Denys C. Daunantan, es una visualización no narrativa de caballos corriendo a través de la espuma del mar, el humo o incluso el fuego grabados en cámara lenta. *El globo rojo* (1955), de Albert Ambroisse, quizás uno de los cortometrajes más conocidos en todo el mundo, es una fantasía ubicada en París: Un niño tiene un globo que lo sigue como perro fiel, un día, una pandilla los ataca y eso desencadena que todos los globos de la ciudad se reúnan para rescatar al niño llevándolo a las alturas.

Así como el cortometraje se relaciona con los géneros literarios, en este caso cuento y poema, de la misma forma lo hace con todos los géneros cinematográficos, comedia, western, thriller, terror, cine fantástico, épico, melodrama, tragedia, documental, animación, etc.

²⁵ Borneuf Roland, "La novela", Pàg. 36.

Esto principalmente se da por una sencilla razón: recordemos que cuando nace el cine surge el cortometraje, además en la época muda (1895-1929) la producción de este formato tuvo su etapa de máximo esplendor y en la cual se descubrieron géneros importantes como la comedia con *El regador regado* de Luis Lumiere en 1895, la ciencia ficción con *Viaje a la Luna* de Georges Mèlies en 1902, el western con *El gran asalto al tren* de Edwin S. Porter en 1903, etc. Actualmente no importa el formato (corto, medio o largometraje) en que se filme, la libertad de elección del género queda en manos del director.

CAPITULO II

"EL CORTOMETRAJE EN MEXICO"

2.1 ¿QUÉ ES VISTA?

“El cine fue un hecho definitivo: enseñó a los hombres a mirar con los ojos y a narrar con las imágenes.”¹ Esta cita de Juan Felipe Leal , abre éste tema tan apasionante del cine en el cual todo es cuestión de ver.

A las primeras producciones se les denominó “**vistas fijas**”, por ser imágenes proyectadas mediante una lámpara y una lente de aumento. Este espectáculo fue conocido antes del cine y su antecedente directo es la llamada linterna mágica.*Eran vistas sobre todo, por que lo que capturaban los primeros camarógrafos era algo llamativo y que pudiera estar suficientemente iluminado para poder impresionar la preparación de plata fijada al celuloide.*²

Por su parte, Manuel González Casanova emplea el término “vistas” para señalar a “las escenas animadas de muy breve duración que muestran situaciones cotidianas”.³

Sin embargo la definición de vista que aplicaremos es la siguiente: “Película filmada en celuloide con la cámara fija cuya duración es menos de tres minutos”.

¹ Leal Fernández Juan Felipe, “Vistas que no se ven”, Pág. 12.

²Leal Fernández Juan Felipe “Vistas que no se ven”, Pág. 21

³ González Casanova Manuel, “vistas”, Pág. 21

2.2 CARACTERÍSTICAS

A estas películas también se les conoció como “fotografías en movimiento” o “cine de esquina”, debido a que únicamente se retrataba a los objetivos colocados frente a la cámara y que por lo regular era colocada en la calle.

La característica esencial de este tipo de cintas es la exposición de la realidad, es decir: “son fragmentos de vida clara, sincera, sin pose ni fingimientos o artificios.”⁴ De hecho así comenzó el cine en Francia con Luis Lumiere al filmar *Salida de los obreros de las fábricas Lumiere*. En México, así como en otros países, incluso se llegaba a anunciar la filmación de las vistas por medio del periódico, indicando el lugar y la hora para que asistiera la gente, de tal forma que los directores/productores/ de la época deambulaban filmando cualquier escena atractiva.

Otra característica de la “vista” es la carencia de argumento, es decir, no hay historia por contar, simplemente son fotografías en movimiento, por lo tanto esta es la gran diferencia con el cortometraje.

2.3 EL CORTOMETRAJE EN MÉXICO

El 6 de agosto de 1896, el Presidente Porfirio Díaz recibió a los concesionarios de la Casa Lumiere, Gabriel Viere y su socio Claude Ferdinand Bond Bernard, quienes exhibieron por

⁴ Leal Fernández Juan Felipe “Vistas que no se ven”, Pág. 15.

primera vez en México el cinematógrafo y proyectaron algunas vistas producidas en Francia dejando una grata impresión en el dictador y sus acompañantes.

Sin embargo, antes de visitar a Díaz, Viere y Bon Bernard habían alquilado y acondicionado el entresuelo de la Droguería Plateros, ubicada en la calle de Plateros número 9, para realizar las exhibiciones del cinematógrafo, la finalidad de estas dos personas era poder presentar el invento Lumiere al presidente y posteriormente filmar algunas vistas de él.

Las vistas presentadas tanto al presidente Díaz como a periodistas y público en general fueron: *La llegada de un tren*, *Montañas rusas*; *Jugadores de cartas*, *La comida del bebé*, *Salida de los talleres Lumiere en Lyon*, *El regador y el muchacho*, *Demolición de una pared* y *Los bañadores*.

Días después en el Castillo de Chapultepec, se exhibieron ante Porfirio Díaz, las primeras películas filmadas en México: *Grupo en movimiento del general Díaz y de algunas personas de su familia*, *Escena en los baños Pane*, *Escena en el colegio militar*, *Escena en el Canal de la Viga*, y *El general Díaz paseando a caballo por el Bosque de Chapultepec*.

Como podemos observar, el primer actor del cine mexicano fue precisamente Porfirio Díaz, quien supo sacar partido del carácter propagandístico del cine. Sin embargo, al pasar los años no sólo este mandatario apareció en ese tipo de documentales, pues incluso los caudillos de la Revolución Mexicana (Madero, Obregón, Zapata, Vázquez, Orozco, y Villa) hicieron acto de presencia en alguna que otra cinta, como por ejemplo *La vista de la revuelta* (1911) de Salvador Toscano.

Algo necesario de aclarar es el concepto del cinematógrafo en el país, pues era considerado un instrumento que retrataba y proyectaba la realidad, o al menos ese era el pensamiento de la época, de tal forma que el cine de argumento no era muy abundante debido a estar relacionado con lo irreal o fantástico.

De hecho había dos grandes vertientes: por un lado la gente de la empresa Lumiere (dedicada únicamente a fotografiar con movimiento) y , por el otro, los inicios de la narrativa y técnica cinematográfica en ese entonces representados por la compañía de Melies (historias bien acabadas, la ficción , etc.)

Y fue así como el cine comenzó a abordar nuestro México, primero fue Viere y Bon Bernard, después Salvador Toscano, Jesús H. Abitia, Carlos Mongrand, Enrique Rosas, Juan C. Aguilar, Guillermo Becerril, Los hermanos Alva, etc.

Cabe destacar el nombre de Salvador Toscano precisamente por ser uno de los pioneros del cine y del cortometraje mexicano, de hecho, es considerado el primer exhibidor y productor de películas.

Su producción cinematográfica es muy amplia y variada, pues en ella encontramos paisajes, personajes famosos, desfiles e iglesias y todo tipo de vistas, aunque también están los dos primeros intentos de filmes con argumento o lo que se podría denominar como el antecedente del cortometraje nacional: *Don Juan Tenorio* (1898) producción realizada únicamente para la

exhibición en su sala de proyección llamada Cinematógrafo Lumiere) y *Gavilanes aplastados por una aplanadora* (1898), realización hecha por encargo de la cigarrera El buen Tono.

Es cierto que hubo una película anterior a estas dos que trató de contar una historia coherente, *Duelo a pistola en el Castillo de Chapultepec* (1896), de G. Viere y F. Bon Bernard, sin embargo, fue superada por las cintas antes mencionadas debido a que fueron historias o guiones exclusivamente realizados para el cinematógrafo. Además Toscano fue el primero en experimentar el trucaje en sus películas, basados en el cine de Georges Méliés cuya característica era la fantasía, utilizándolo por ejemplo en *Gavilanes aplastados por una aplanadora*.

La estrategia inicial de producción y difusión que estos pioneros utilizaron fue la de informar por medio del periódico los lugares en donde se filmarían las vistas al día siguiente, se daban ciertas recomendaciones, principalmente que fueran bien vestidos y sin presentar estado de ebriedad. Esta estrategia no solo se utilizó en la ciudad de México, sino también en el interior de la República, como por ejemplo Monterrey, Guadalajara, Puebla, etc. En ocasiones esto era una farsa, por que los camarógrafos fingían rodar la salida de la gente de la iglesia, del trabajo, o el lugar en donde estuviera colocada la cámara sin tener un rollo en el interior del aparato.

En sus inicios estas tácticas no presentaron ningún problema, puesto que la producción nacional era acompañada por la de importación, el empresario que adquiría algún aparato, además de contar con lotes de cien o sesenta y ocho películas, tenía la posibilidad de rodar cualquier escena mexicana. Por lo tanto “una misma vista era explotada por distintos

empresarios, pero lo raquítico de las remesas hizo que se agotara pronto el repertorio y que el público se familiarizara con ellas”⁵

Debido a esto la demanda de filmes fue evidente y se aceleró gracias al surgimiento de más salas cinematográficas, de tal forma que se comenzó a pedir más cintas al extranjero (en especial a Europa y Estados Unidos), y a rodar pequeños viajes realizados por ellos mismos cuando hacían su recorrido a lo largo de la nación mostrando el nuevo invento, para salvar, digámoslo así, los programas o tandas de los recién estrenados salones de proyección. Sin embargo, la producción de ese tiempo cayó en la monotonía pues únicamente se retrataba a la gente en sus ceremonias matrimoniales, paseos y costumbres.

*Mientras en otros países desarrollaban el lenguaje cinematográfico y optaban por el cine de argumento, sin abandonar las actualidades, en México parecía continuarse indefinidamente en el documental de tradición lumieresca, consistente en la observación de los objetivos móviles cinematográficos.*⁶

Afortunadamente esto no duró mucho tiempo, a pesar de que se implementaron las variedades musicales en los programas, y los nuevos camarógrafos comprendieron que el estancamiento los llevaría a la bancarrota si no hacían algo inmediato; entonces, influidos por películas extranjeras y además por la cuestión económica, comenzaron a surgir los primeros

⁵ De los Reyes Aurelio, “A cien años del cine en México”, Pág. 20.

⁶ De los Reyes Aurelio, “A cien años del cine en México”, Pág. 20.

cortometrajes como una necesidad de retener y entretener al público en las salas cinematográficas, es decir:

*Las vistas fueron creciendo y complicándose, empezaron a contar una anécdota sencilla, comedia o drama, a recrear la historia sagrada o a relatar un encuentro deportivo, o la reconstrucción de un acontecimiento conocido.*⁷

De esta forma fue surgiendo el cortometraje en México como el formato que indiscutiblemente llevará en sus entrañas una anécdota o una historia completa dejando atrás a las vistas.

2.4 LOS TEMAS

Los temas que se empleaban en las películas de aquel tiempo principalmente eran: Las corridas de toros, las peleas de gallos, los ejercicios de exhibición de los militares, la llegada de navíos de guerra extranjeros al puerto de Veracruz, escenas de zarzuelas y óperas, las reproducciones de hechos históricos y la representación de obras de la literatura, de cuentos infantiles y piezas dramáticas, las carreras de automóviles y los vuelos de globos aerostáticos y aeroplanos, los incendios espectaculares, los viajes de trenes y sus descarrilamientos, los temblores e

⁷ Gonzáles Casanova Manuel, "Vistas", Pág. 22

inundaciones, los encuentros oficiales de los monarcas y las giras presidenciales, las verbenas populares, los paseos dominicales y los hechos de la calle.⁸

Como podemos observar, de esta variedad temática podemos deducir tres grandes géneros:

TESTIMONIAL

PERIODÍSTICO O NOTICIOSO:

- a) Reportaje
- b) Documental

DE ARGUMENTO:

- a) Comedia
- b) Tragedia
- c) Reconstrucción histórica

Para comprender cómo fueron empleados estos géneros en la transformación de “vista” a cortometraje, es necesario explicar sus definiciones:

El testimonial tiene como característica principal fotografiar situaciones cotidianas de la gente, fue utilizado principalmente en la producción de vistas debido a que es más sencillo (pues no tiene guión) y económico.

⁸ Leal y Fernández Juan Felipe, “El arcón de las vistas”, Pág. 16.

Dentro de las vistas clasificadas **como periodísticas o noticiosas**, según las define Juan Felipe Leal en su libro "*El arcón de las vistas*", las dos ramas que las constituyen son: el *reportaje y el documental*. Los primeros se refieren a hechos sobresalientes o extraordinarios como por ejemplo:

*Vistas al día siguiente de la inundación de Guanajuato(1905) de Salvador Toscano, 12 vistas tomadas 6 horas después de la catástrofe del Ferrocarril Mexicano en el Puente de Metlac (1905) de Gonzalo T. Cervantes, y La nevada del 11 de febrero (1907), de los Hermanos Alva.*⁹

Los documentales, a diferencia de los anteriores, relatan un suceso e introducen un argumento o historia. Dentro de éstos encontramos que los de mayor demanda fueron los realizados con la figura de Porfirio Díaz, sin embargo, dos ejemplos bastarán para esclarecer este género:

Viaje a Yucatán (1906), de Salvador Toscano, cinta en la que trató de reconstruir el itinerario del ex presidente por medio del montaje de vistas. Hubo dos versiones de este documental: la primera estaba constituida por cincuenta y un vistas fijas, y la otra por doce vistas en movimiento, digamos que una era el relato minucioso del viaje y la segunda era una síntesis del mismo.

⁹ Leal Juan Felipe, "El arcón de las vistas", Pág. 32.

La entrevista Díaz-Taft (1907), de los hermanos Alva, es indiscutiblemente uno de los cortometrajes más importantes del país, que narra en treinta y nueve vistas y media hora de duración, dos historias paralelas y un mismo fin, es decir, abarca el recorrido del presidente Díaz y del mandatario Taft hasta la culminación de dicha entrevista.

Ahora bien, los filmes **de argumento**, como anteriormente se había mencionado, “*era un término de nueva incorporación, pues sólo se usaban para describir los filmes extranjeros de ficción. Asimismo, antes no se hablaba de que los actores practicaran la mímica cinematográfica, puesto que las películas se encargaban de reproducir la vida de la gente, quienes no tenían necesidad de fingir ante la cámara para vivir*”.¹⁰

Dentro de los primeros en éste cine, podemos enunciar los cortometrajes: *Duelo a pistola en el castillo de Chapultepec*, (1896), *Don Juan Tenorio* (1898), *Paseo de la Alameda de México*(1898), *Gavilanes aplastados por una aplanadora* (1898), y *Viaje a Yucatán* (1906) de Salvador Toscano. Además incursionaron los dramas históricos en este estilo con *Cuauhtémoc* y *Benito Juárez* (1904), *Hernán Cortés, Hidalgo y Morelos* (1904) de Carlos Mongrand, así como los filmes de contenido educativo como *La construcción de ferrocarriles y caminos de hierro* (1905), de H. Martínez, *Las tres fases de la luna* (1905), y *Cultivo y fabricación del Champagne* (1905), de los Hermanos Alva.

Sin embargo, éstos intentos se consumaron en 1907 cuando se produce “*el primer esfuerzo comprobable realizado en México para lograr una película de argumento que tuvo efecto*

¹⁰ DE los Reyes Aurelio, “A cien años del cine en México”, Pág. 25.

*durante los meses de septiembre y octubre, con motivo de la celebración de las suntuosas Fiestas del Primer Centenario del a Independencia de México”.*¹¹

Esta película recibió el título de *El grito de Independencia, El grito de Dolores o La Independencia de México*, fue producida por The American Amusement Co. Y estelarizada por Felipe de Jesús Haro con la ayuda de los hermanos Alva en la cámara. Esta cinta cuenta la historia de los principales acontecimientos de la noche del 16 de septiembre.

Cabe destacar que a pesar de que fue una película severamente criticada en ese tiempo, definitivamente contribuyó al crecimiento de la producción de argumento. Años después, en mayo de 1913 se estrenó en el Salón Rojo. *El aniversario del fallecimiento de la suegra de Enhart*, comedia de los hermanos Alva que continuó con este legado.

Ya que hablamos de éste género, cabe precisar que fue uno de los más favorecidos en México (después de la comedia y el documental), principalmente el de Georges Méliés, por que los camarógrafos-exhibidores se familiarizaban con su estructura a través de folletos que acompañaban a las películas cuando las compraban. Sin lugar a dudas éstas películas de argumento contribuyeron trascendentalmente a la transformación de “vistas” a lo que hoy en día conocemos como cortometraje.

¹¹ Sánchez García José M., “Bosquejo histórico y gráfico de nuestra producción cinematográfica durante la era muda”, Pág. 45.

2.5 RASTREO HISTÓRICO DEL CORTOMETRAJE EN MÉXICO

La realización de vistas y cortometrajes en la época muda fue, como se ha podido comprobar a lo largo del presente capítulo, extensa y fructífera, pues en ella se comprueba la evolución del “cine de esquina” hasta los inicios de la narrativa cinematográfica con las cintas de argumento.

Sin embargo, este desarrollo o transición de corto a largometraje fue precisamente lo que propició una disminución en la producción de filmes cortos, por un lado, dejaron de ser rentables para los empresarios, y por el otro, el público prefería pagar por una película que lo entretuviera hora y media y no solo treinta minutos. Con relación a esto Emilio García Riera afirma que desde el principio “el cine sonoro en México se mostró reacio a la realización de cortometrajes de argumento, pues no ofrecían ninguna garantía de recuperación económica”.¹²

De esta forma, para mediados de los años cuarenta, el cortometraje quedó reducido a ejercicio filmico y considerado como recurso de experimentación para los futuros directores, a pesar de que aún se continuaba exhibiendo noticieros o programas dobles en las salas.

El siguiente rastreo histórico está basado principalmente en la *Historia documental del cine mexicano* de García Riera, y es expuesto de una manera enunciativa para observar de manera sintética la trayectoria del formato corto en nuestro país, hasta llegar al decenio de los setenta, pues a partir de ahí observaremos en los próximos capítulos a las tres productoras actuales del

¹² García Riera Emilio, “Historia documental del cine mexicano”, Vol. 1, Pág. 228.

cortometraje nacional: El Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, El Centro de Capacitación Cinematográfica y el Instituto Mexicano de Cinematografía.

A partir de los años treinta, con el inicio del cine sonoro, la producción de cortometrajes no fue constante debido a que dejó de ser rentable para los productores, los cuales vieron en el largometraje sus principales objetivos. Los primeros cortometrajes sonoros se remontan a 1938 con dos realizaciones: *Soñar*, de Carlos Eguiluz, y *Charros Uyuyuy*, de José Díaz Morales, aunque en este último los personajes no hablaban, sino que un locutor explicaba los hechos.

Para 1939, Mario Moreno “Cantinflas” ya contaba con una amplia popularidad en el teatro frívolo de aquél entonces, por lo tanto, la casa productora POSA FILMS hizo una serie de películas cortas aprovechando la imagen de ese actor cómico. Las dos primeras fueron: *Siempre listo en las tinieblas* y *Jenibre contra dinamita*, de Fernando A. Rivero.

Sin embargo, eso sólo fue el comienzo para una larga trayectoria cinematográfica en corto y largometraje que realizaría este personaje a través de los años. En los cuarenta, con el apoyo de Estados Unidos, comenzó en el país el fenómeno conocido como la “Época de Oro del cine mexicano”, sin embargo, para el cortometraje fue uno de los mayores golpes recibidos, pues principalmente en esta década y la posterior, pese a que los trabajos realizados eran de estupenda calidad y al igual que los largometrajes de ese momento obtenían premios y reconocimiento internacional, la producción de cintas cortas fue esporádica, y a este formato se le relegó como ejercicio filmico.

Para 1940 ya se había exhibido, con muy buena aceptación popular las tres cintas: *Cantinflas y su prima o la prima de Cantinflas*, de Carlos Toussaint, *Cantinflas boxeador y Cantinflas ruletero*, de Fernando A. Rivero.

En 1943 se hicieron tres filmes en coproducción España, México y Argentina: *El noticiero mexicano No. 28*, *El deporte de los Reyes* y *El Volcán Paricutín* de Luis Gurza; además de estas películas se realizó *Que chulo es mi Tarzan*, de Benjamín Aranda. En 1959 destacan los cortos: *Carnaval chamula*, documental de José Báez Esponda, considerado como “uno de los mejores documentales que se han hecho en México junto con *El nacimiento de un volcán*, de Figueroa”¹³

Además *Perfecto Luna* (1959), de Archibaldo Burns, fue enviada al Festival de Cannes, Francia, pero no tuvo mucha suerte debido al mal estado de la copia. En el decenio de los sesenta, con los sucesos ocurridos el 2 de octubre en la plaza de las tres culturas en Tlatelolco propició que los cineastas regresaran al formato corto debido a que era una de las vías más libres de expresión, además, en el país se estaban sentando las bases para la “nueva cinematografía” con la fundación de la primera escuela de cine en México.

En 1960 se realizó: *Sinfonía de luz y color*, de Servando González, *Ambición trágica*, de Jesús Torres; *Carnaval de la Huasteca*, del doctor Roberto Williams, y *El despojo*, de Antonio Reynoso. Esta última contó con la participación de Juan Rulfo (argumentista) y Rafael Corkidi (camarógrafo). Fue Exhibida en el Festival de Moscú de 1961.

¹³ García Riera Emilio, “Historia documental del cine mexicano”, Vol. 2, Pág. 153.

También en ese año el documental *Sueño de plata*, de Adolfo Garnica, ganó una medalla en el Festival de cortometraje celebrado en Bilbao, España. Las películas destacadas en 1961 fueron: *Río Arriba*, de Adolfo Garnica (ganador del Ariel), *Guelaguetza*, de Tito Davison, y *Del mar a la montaña*, de Rolando Aguilar. En 1962, los cortos premiados por “PECIME” con las Diosas de Plata fueron las imágenes recogidas durante el viaje del presidente López Mateos por Indonesia, Japón y Filipinas titulado *Misión de paz y amistad*, y *Cinco de mayo* de Fernando Martínez.

Una idea de oro (1961) de Adolfo Garnica, *El masoquista* (1960), de Carlos Toussaint y *Magueyes* (1960), de Rubén Gómez, fueron otras producciones que destacaron ese año. De hecho esta película:

*Realizada con la ayuda económica de Gustavo Alatraste que buscaba un buen corto para acompañar las exhibiciones de **Viridiana** de Luis Buñuel fue exhibida comercialmente en el festival de Sestri Levante Francia, en la semana de Cine Internacional de Mannheim Alemania, y en la Reseña Internacional de Cine de Montreal, Canadá.¹⁴*

1963 fue un año muy importante para la cinematografía nacional por que se fundó el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) de la UNAM, Institución que años posteriores sería el semillero de producciones en cortometraje. En ese mismo año también se realizó el Primer Concurso de Cine Amateur convocado por PECIME, del que resultaron ganadoras las cintas: *Confesión de Stavroguin*, de Juan José Gurrola en el primer lugar, *Mariana*, de Guillermo Saldaña y Eduardo Larios, el segundo lugar y *Carnaval Chamula*, de

¹⁴ García Riera Emilio, “Historia documental del cine mexicano”, Vol. II, Pág. 248.

José Báez Esponda el tercero. Además se filmó la primera película corta para el CUEC, *A la salida* (1963), de Giancarlo Zagni y Garnica fue galardonado con un Onix por la Universidad Iberoamericana por el corto *A vuelo de águila* (1963).

En 1964, PECIME premió con sus Diosas de Plata a las siguientes realizaciones: *Chilapilla 43* de Francisco del Villar, *El cordobés* de Ángel Bilbatúa y *Xekik* de Adolfo Garnica. También en ese año Manuel Michael, con la colaboración de Manuel González Casanova, dirigió para la UNAM *Presencia de África* (1964). Del CUEC resaltaron las dos primeras cintas producidas por el mismo Centro: *Pulquería La Rosita* (1964), de Esther Morales, editada por Jorge Fons, y *La primavera de una mariposa* (1964), de Juan Guerrero. Un hecho muy conocido es que muchos directores de cine comenzaron sus carreras con el cortometraje, mucho antes de ser renombrados por sus realizaciones en largometrajes, y los mexicanos no son la excepción.

1965 fue decisivo para dos grandes realizadores: Felipe Cazais y Jaime Humberto Hermosillo; el primero con estudios en el IDHEC de París, se dio a conocer por una serie de cortos como: *Alfonso Reyes*, *Leonora Carrington o el Sortilegio irónico* y *Que se callen*, filmados todos para un programa de televisión, La hora de las Bellas Artes, encargado a Manuel Michael por el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA).

Cabe destacar que la película *Leonora Carrington o el Sortilegio irónico*, ganó el premio al mejor cortometraje de televisión de arte en la Bienal de Sao Paulo, Brasil, y el filme *Que se callen*, obtuvo el galardón al mejor corto en el Festival de Mar de Plata, Argentina en 1966.

Por su parte Hermosillo dirigió su primer filme de veinte minutos titulado *Homesick* (1965), la edición estuvo a cargo de Alberto Bojórquez y tanto la producción como el argumento corrieron a cargo del mismo Hermosillo. También en ese año destacan tres realizaciones de Adolfo Gamica: *Despierta ciudad dormida* (1965), *México es...*(1965) cinta ganadora del Festival del Film Turístico de Marsella, Francia y *Viva la muerte!* (1965) película vencedora de la Muestra Internacional de Cine de Guadalajara, México.

1968 fue un año de cambios mundiales. sin embargo, en México se vivía una conmoción general, por un lado la matanza del 2 de octubre en la Plaza de las Tres Culturas en Tlatelolco, y por el otro la celebración de los primeros Juegos Olímpicos en el País.

En el terreno de la cinematografía, la producción de cortometrajes se vio beneficiada debido a los Juegos, y aproximadamente se filmaron 50 películas producidas por el Comité Olímpico, estando a cargo de ellas Alberto Isaac, y dentro de las cuales destacan *Eva* (1968), de Manuel Michael, *Los escuincles* (1968), de Antonio Reinoso, y *Olimpia 68* (1968), de Giovanni Corporal. Cabe precisar que estas cintas únicamente contaban la historia de aproximadamente diez minutos cada uno con sólo imágenes y música.

El Comité Olímpico produjo además cuatro cortos de uno o dos minutos de duración con Cantinflas como El gendarme 777, propuestos por e ideados por el mismo Cantinflas, dirigidos por Miguel M. Delgado, fotografiados por Rosalío Solano en los Estudios Churubusco y coordinados por Alberto Isaac y Rafael Corkidi.¹⁵

¹⁵ García Riera Emilio, "Historia documental del cine mexicano", Vol. II, Pág. 187.

Por otro lado, también se realizaron filmes como el de Alfredo Joskowicz titulado *La manda* (1968), documental de 13 minutos filmado para el CUEC, *El día de la boda* (1968), de Alfredo Muñoz y Gastón Martínez para el INAH, *Tu hijo* (1968), de Leobardo López Aretche, *Ardiendo en el sueño* (1968), de Paco Ignacio Taibo, y los documentales: *Los zapotecas* de Manuel González Casanova, *Chiapas* de Paul Leduc, *Arte Barroco* de Juan Guerrero y *Cuatro mil años de deporte* de Carlos González Morantes.

En 1969, para el CUEC se realizaron cuatro filmes, *Leobardo Barrabás o Parto sin temor*, de Leobardo López Aretche, y los documentales: *La pasión*, de Alfredo Joskowicz, *El eclipse*, de Federico Weingartshofer, y *Siqueiros*, de Manuel González Casanova.

En la década de los setenta, con el auge de la televisión, el cortometraje mexicano vio un escaparate en la pantalla chica produciendo bajo los estándares televisivos, y aunque era poca la demanda de documentales principalmente, era una forma de seguir exhibiendo cortos, además de que se fundaron dos de las productoras nacionales más importantes de ese formato.

Con 1971 vino la creación de la primera empresa cinematográfica estatal, el Centro de Producción de Cortometrajes, el cual se convertiría en una de las productoras más importantes del país junto con las escuelas de cine, y al año siguiente las cintas que tuvieron al auspicio de este fueron: *Son dedicado al mundo y amigos que lo acompañan* (1972), de Rafael Corkidi, *El rumbo que hemos elegido* (1972) y *Cartas del Japón* (1972) de Carlos Velo, *De ayer y de mañana* (Revolución, 20 de noviembre de 1972), *Rapabe raramundi*, *La Tara humara*, *El pasado no fue fácil*, *Diaria Independencia*, *Historia del PRI* y *Opal 72*.

Entre los cortometrajes de 1973 sobresalió *Los vendedores ambulantes* (1973), de Arturo Garmendia, cinta filmada para la Universidad de Puebla en blanco y negro, ganadora del primer premio en el Festival de Oberhausen, Alemania, en 1974.

También destacaron: *Judea* (1973), de Ariel Zúñiga, cinta en *Guadalajara* (1973), de Alberto Isaac, y *La culpa es tuya* (1973), de Cristóbal Ignacio Marino, cinta finalista en el Festival Internacional de los Pueblos en Florencia, Italia, en 1974.

De las 22 películas producidas por el centro de Producción de cortometraje en 1973, únicamente se tienen referencias completas de cuatro cintas: *Sur Sureste 2064* (1973), de Paul Ceduc, *Desarrollo con justicia* (1973), de Carlos Ortiz Tejeda, fotografiada por Alberto Bojórquez y editada por Giovanni Korporaal, *A la mitad del camino* (1973), y *Baja California: Paralelo 28* (1973), del Español Carlos Velo, y finalmente *Caminos de madera* (1973) de Alberto Bojórquez.

La producción del Centro de Producción de Cortometrajes al año siguiente superó al anterior por 19 películas, teniendo por total 41 cintas, de las cuales sobresalen: *Romero solo* (1974), de Julián Pastor, *Danzas del mundo* (1974), de Carlos Velo, *Y II Festival Internacional Cervantino* (1974) de Giovanni Korporaal. Como notas aclaratoria debemos resaltar que la mayoría de ésta producción fue el género de documental.

A su vez, el CUEC produjo nueve cintas, destacando: *Concha sola* (1974), de Carlos García Agraz; *El rostro de la muerte* (1974), de Miguel Lima y *Eureka* (1974), de Nicolas Echeverría.

En 1975, por decreto de Rodolfo Echeverría se fundó el Centro de Capacitación Cinematográfica, (CCC), Institución que depende desde 1983 del Instituto Mexicano de Cinematografía e importante productor de cortometrajes en el País, que junto con el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos y el Centro (Ahora dirección) de Producción de Cortometrajes, conforman las tres principales columnas del cortometraje nacional.

También en ese año el Centro de Producción de Cortometrajes realizó 42 filmes principalmente para la Subsecretaría de la Presidencia y el Banco Nacional Cinematográfico. Por otra parte, para cine difusión SEP se filmaron las cintas: *Extensión cultural* (1974), *El mar* (1974), y *Aquí y allá* (1974) de Ariel Zúñiga. Finalmente para el CUEC se realizaron en la categoría de ficción: *La canica* (1975), de Marcelino Aupart; *Laberinto* (1975), de Arturo Rosenblueth; *Silent Music* (1975), de Luis Mandoki; *Enseñando a pensar* (1975), de Rafael Castañeda; *El circo* (1975) de Henner Hoffman, *Veinte de noviembre* (1975) de Alberto Bojórquez.

Como pudimos apreciar en este breve bosquejo histórico, las escuelas de cine y posteriormente el Estado, fueron las impulsoras del nuevo cortometraje mexicano, pues recordemos que antes de 1960 este formato estaba relegado al especto noticieril o propagandístico, y a partir del establecimiento del CUEC en 1963 y el CCC en 1975, se comenzó a producir documentales y a experimentar con la ficción, género que tendría su auge a mediados de los ochenta.

Y aunque los motivos económicos, políticos y sociales han sido factores que han marcado la trayectoria de este formato en nuestro país, y por los cuales incluso se produjo esporádicamente, se buscaron nuevas alternativas para sobrevivir, una de ellas, las escuelas de cine, quienes con sus programas de estudio motivaron en este caso a los estudiantes a reactivar con calidad y experimentación estos filmes.

CAPITULO III
"ESCUELAS DE
CINE EN MEXICO
Y SU RELACION CON EL
CORTOMETRAJE"

3.1 ANTECEDENTES

Cuando el cine llegó a México en 1896 era algo al que no se le auguraba mucho tiempo pues en ese entonces aún no era considerado como arte y por lo tanto no había necesidad de estudiarlo. Sin embargo, el primer antecedente de la enseñanza de cine en México lo encontramos en 1916 con Manuel de la Bandera, pionero en la producción de cine de ficción, quién decidió organizar una escuela que pretendía enseñar mímica cinematográfica y la utilización de las cámaras. Este esfuerzo no tuvo éxito y sólo duró dos años.

La segunda referencia está en los años cuarenta con la fundación de la Academia Cinematográfica de México en 1942. tenía como objetivo preparar a los estudiantes con una participación activa dentro de la misma industria, es decir, los alumnos eran asesorados por técnicos y directores mientras eran testigos partícipes del proceso filmico.

Para que esta escuela iniciara sus actividades, fue necesario el apoyo de personas como Gabriel Figueroa, Gilberto Martínez Solares, Emilio Gómez Muriel e Instituciones como la Dirección General de Educación Extraescolar y Estética, así como la Sección 2 del Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC) para poner en marcha los primeros pasos de la Academia con Celestino Gorostiza como director.

El patronato estaba formado por Carlos Toussaint, Fernando Soler, Raúl de Anda, Gregorio Wallerstein y César Santos Galindo. Uno de los grandes problemas que enfrentó la Academia y por el cual muchas ocasiones estuvo a punto de desaparecer, fue que algunos

actores y técnicos veteranos incitaban a los alumnos a la improvisación, argumentando que no era necesario estudiar para lograr una posición destacada en el medio.

Sin embargo, gracias al empeño de los profesores y de alumnos como Beatriz Jimeno, Roberto Cañedo, Carmen Novelty, José Elías Moreno, Gloria Lozano, entre otros, lograron que ese problema se superara y no influyera en la formación de los futuros actores. En 1945 con la creación del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC), la Academia recibió un nuevo apoyo por parte de la Sección de Técnicos y Manuales, a cargo de Gabriel Figueroa, quien consideraba que el porvenir de la industria dependía de las nuevas generaciones.

Pero con la crisis de trabajo que se suscitó en los estudios de 1945 a 1946, el sindicato cerró las puertas a los nuevos trabajadores, así como a los cursos técnicos que se impartían para la Academia, de tal forma que para 1947 quedaron completamente suspendidos. La transformación que tuvo la Academia de 1948 a 1949 fue decisiva para su formación y la de los alumnos, ya que gracias a la creación de la Comisión Nacional de Cinematografía y la ayuda del Instituto Nacional de Bellas Artes se dio una reorganización en toda su estructura cambiando incluso de nombre a Instituto Cinematográfico de México.

Sin embargo, en los años cincuenta su desaparición se propició debido al descuido y a la falta de financiamiento para poder mantener la academia a pesar del entusiasmo de los estudiantes. Gracias a estos dos esfuerzos por implementar la enseñanza del cine en

México, después de trece años pudo ser realizada la primer escuela de cine en el país, El Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), dependencia de la UNAM.

Cabe resaltar que la importancia de esta Institución (así como la tendría el Centro de Capacitación Cinematográfica a partir de 1975), radica principalmente en ser semillero de nuevas generaciones de la industria y por la gran cantidad de cortometrajes realizados cada año.

3.2 CENTRO UNIVERSITARIO DE ESTUDIOS CINEMATOGRAFICOS (CUEC)

La Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) de una u otra forma siempre ha estado en el desarrollo de la cultura cinematográfica del país, desde la fundación del primer cine club en 1931 hasta la fecha.

Sin embargo, es gracias a la dirección General de Difusión Cultural y en especial al Departamento de Actividades Cinematográficas que se ha fortalecido la enseñanza de cine en nuestro país, y por las cuales se creó el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC).

A partir de los años cincuenta, la enseñanza del cine comenzó a dar sus primeros pasos dentro de la Universidad, primero integrando la clase de cine club en el programa de materias estéticas en la Escuela Nacional Preparatoria, aunque no duró mucho tiempo, así que se tuvo que esperar hasta 1960 para que Manuel González Casanova organizara el primer intento de enseñanza en la UNAM.

Se trata de las 50 lecciones de cine, en las que se analizan los procesos que llevan a la realización de una película, visto en cada una de sus partes por especialistas en la materia, impartándose además como complemento, un curso sobre la historia del cine. En 1962 se intentó una nueva modalidad para la enseñanza del cine: Lecciones de Análisis Cinematográficos, en la que se exhibía una película y después era analizada en una o varias sesiones por uno de sus realizadores, director o guionista.¹

Todos estos intentos fructificaron con la creación del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos fundado por Manuel González Casanova en 1963, formando parte en un principio del Departamento de Actividades Cinematográficas de la Difusión Cultural de la Universidad, pero teniendo a partir de 1971 independencia administrativa y calidad de Centro de Extensión Universitaria.

Como en sus inicios el CUEC no contó con suficientes recursos para su financiamiento, la enseñanza permaneció a un nivel teórico, así mismo, la falta de experiencia académica en este campo obligó a la contratación de expertos en la industria cinematográfica, (críticos, técnicos, directores, argumentistas, etc.), para la impartición de clases, sin embargo no duraron mucho tiempo a pesar del entusiasmo que reflejaban sus participantes.

Por un lado los técnicos carecían de pedagogía para enseñar a los estudiantes, aunque tenían el conocimiento adquirido con la práctica, y por el otro, los críticos, argumentistas y directores eran excelentes en su especialidad pero improvisados como

¹ García Riera Emilio, "Historia documental del cine mexicano", Pág. 253.

maestros, por lo que se perdían en un enfoque literario y creativo pues no tenían las herramientas necesarias para un buen marco teórico.

El personal docente con el que contaba el CUEC en 1963 era: Emilio Riera, quien impartía la cátedra de corrientes estéticas del cine, Federico Cervantes, técnica de laboratorio, Gloria Shoeman, montaje, Walter Reuter, fotografía, José Revueltas, guión, además de Bud Boetticher, Alejandro Galindo, Giancarlo Zagni, Eduardo Lizalde, Nancy Cardenas y Manuel González Casanova, quienes dieron en ese primer año algunos cursos, seminarios y prácticas.²

Afortunadamente esas licitantes fueron corregidas durante los primeros años y estas así como su plan de estudios fue evolucionando de dos años de duración a cuatro y posteriormente en 1970 a cinco años, standard mundial en las escuelas de cine.

Cabe destacar que en 1967 el CUEC obtuvo equipos y película debido a una gestión del rector de la UNAM, el Ingeniero Javier Barros Sierra, y por primera vez el Centro tenía los recursos para filmar, pues desgraciadamente hasta ese momento se hablaba de cine, pero no se hacía cine, es decir no había ejercicio práctico.

Gracias a este hecho en 1968, cuando estalló el movimiento estudiantil en la Ciudad de México, los alumnos pudieron registrar los episodios ocurridos desde julio hasta octubre para posteriormente entregar el material a Leobardo López Aretche, quien editaría

² Fernández Violante Marcela, "La docencia y el fenómeno filmico", Pág. 32.

finalmente en forma de documental colectivo el largometraje *El grito*, primer trabajo producido por la escuela y con el cual cobró mucho prestigio.

*La película fue planteada muy seriamente como una reconstrucción en forma cronológica, una simple relación de los hechos, dividida en cuatro partes que corresponden a los meses principales del movimiento sin comentarios, lamentaciones, ni incitaciones a la continuación de lucha, sin letreros de sitio o día, **El grito**, es el único documento filmico que existe sobre los sucesos ocurridos en el 68³.*

3.2.1 OBJETIVO

La preocupación que dio origen al Centro Universitario de Estudios Cinematográficos fue la de cambiar la actitud del espectador frente al espectáculo, transformándolo de un ente pasivo receptor a un ser crítico, capaz de analizar lo que ve, y preparado para aceptar o rechazar todos y cada uno de los mensajes que hay en una película. Por lo tanto:

La enseñanza específica del fenómeno cinematográfico se manifiesta en que además de poseer un lenguaje propio establece sus propias reglas y convecciones, y a fin de alcanzar el dominio del lenguaje y la tecnología, se requiere de una enseñanza sistematizada tanto teórica como práctica.⁴

³ Ayala Blanco Jorge, "La búsqueda del cine mexicano", Pág. 329

⁴ Fernández Violante Marcela, "La docencia y el fenómeno filmico", Pág. 9.

Al consolidar de esta manera la enseñanza del cine como una actividad eminentemente universitaria, el CUEC definió su objetivo principal en los siguientes términos:

*Formar profesionales, poseedores de una concepción crítica del cine y del video, en particular del papel que estos medios desempeñan dentro de la sociedad mexicana, a través de una práctica académica basada en la investigación de los sistemas de producción, del ejercicio, del lenguaje filmico y de la confrontación social del producto cinematográfico, de tal manera que ejerzan la actividad profesional en forma creativa y útil a la sociedad, principalmente en las áreas de guión, cinefotografía, producción, realización, edición, sonido, dirección artística (escenografía, vesturio y ambientación), análisis del lenguaje cinematográfico, docencia e investigación en cine y video.*⁵

3.2.2 EL CUEC HOY

Actualmente el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos es una de las mejores escuelas de cine en el país junto con el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC). Es miembro activo del CILECT (Centro Internacional de Escuelas de Cine y Televisión de Liason), desde 1947 y de la FEISAL (Federación de Escuelas de la Imagen y el Sonido de América Latina) desde 1991.

El plan de estudios se cursa en ocho semestres durante los cuales se imparten 58 asignaturas, apoyadas en un intenso trabajo práctico que consiste en la realización de ejercicios filmicos individuales en talleres colectivos.

⁵ Ayala Blanco Jorge, “La búsqueda del cine mexicano”, Pág. 329.

En sus instalaciones han impartido clase los mejores profesores, críticos, directores e investigadores de la industria cinematográfica, de los cuales podemos mencionar a Gabriel García Márquez, Jorge Ayala Blanco, José Revueltas, Tomas Pérez Turrent, Emilio García Riera, Paul Leduc Resenzwing, Luis Alcoriza de la Vega, Jorge Fons Pérez, Marcela Fernández Violante, etc.

Del CUEC ha egresado una cantidad significativa de cineastas que actualmente trabajan en la industria cinematográfica, o en la televisión de nuestro país, aportando la riqueza de su formación universitaria.

Dentro de ellos encontramos a: Jorge Fons, Esther Morales, José Rovirosa, Rayl Kamffer, Alberto Bojórquez, Alfredo Joskowicz, Roberto Rochín Naya, Valentina Leduc, Diego López, Alberto Cortés, Luis Estrada, Jorge Villalobos, Alfonso Cuarón, etc.

Así como otras instituciones académicas, el CUEC organiza y lleva a cabo proyecciones y ciclos de cine con los filmes (principalmente cortometrajes) realizados por los estudiantes, programas, cursos breves con carácter informativo acerca de la expresión y las técnicas cinematográficas dirigidos a personas no inscritas en el centro, proporciona becas a los profesores y alumnos egresados para realizar estudios dentro y fuera del país, etc.

En la actualidad el Centro cuenta con un catálogo de más de mil títulos en blanco y negro y color, tanto en el género del documental como de ficción, teniendo una producción de 30 cortos al año aproximadamente, lo que enriquece una cultura de cortometraje en el país.

En el segundo lustro de los setenta se abrieron dos tendencias muy claras de producción: por un lado el cortometraje político, un cine como herramienta de autoafirmación, de propaganda política, que se desarrollaba en una línea documental o directamente como panfleto político, y por el otro, una tendencia de cine de autor, es decir la búsqueda de una expresión estética personal, estas tendencias duraron hasta inicios de los ochenta cuando comenzaron a ser desplazadas por la ideología y actualmente por la ficción.

Cabe destacar el papel que juega esta institución en el desarrollo del cortometraje en México, pues en sus instalaciones se trabaja arduamente para ofrecer la máxima calidad posible en sus producciones y de esta manera representar dignamente al país en el extranjero o en los festivales internacionales de este formato.

Muestra de lo anterior se encuentran los cortos: *un volcán con lava de hielo* (1994) de Valentina Leduc cinta ganadora del Ariel al mejor cortometraje de ficción en 1994, *Ponchada* (1994) de Alejandra Moya, película galardonada con el **Cacho Pallero** como mejor cortometraje en el Festival de Huelva, España en 1994, *Cuatro maneras de tapar un hoyo* (1995) de Jorge Villalobos y guillermo Rendón, filme de la selección oficial en el Festival de cine de Cannes en Francia en 1996, y *Pasajera* (1997) filme premiado con en el Festival Internacional de cine de Biarritz, Francia en 1997, *Las alas de Alicia* (1995) de Alejandro Cantú , primer lugar en la categoría de cine experimental en el UFWA Student Film and Video Festival of Philadelphia, E.U. en 1995, *Próxima salida a 50 metros* (1995) de Oscar Rodríguez, corto ganador del Ariel en 1996, *Adiós mamá* (1997) de Ariel Grodon, mención especial del jurado en Cannes, Francia en 1997, etc.

3.3 EL CENTRO DE CAPACITACION CINEMATOGRAFICA (CCC)

A partir de la fundación del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos en 1963, se abrió una puerta para la enseñanza de cine en México, perfilándose como modelos a seguir para las futuras instituciones.

En 1970 tras ser designado director del Banco Nacional Cinematográfico, Rodolfo Echeverría planteó la idea para el surgimiento de una nueva escuela de cine en México, sin embargo fue hasta 1971 cuando al reformar el plan de la industria cinematográfica se habló por primera vez de la creación del Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC).

La superación artística del cine mexicano es una de nuestras metas esenciales, para alcanzarlas será necesario no solo ceder el paso a nuevas promociones generacionales, si no facilitarles el acceso a la técnica y a la información a través de la creación de una escuela de capacitación cinematográfica. Este será el camino institucional que nos llevará a descubrir nuevos valores y aprovechar la experiencia de quienes por muchos años han dedicado su trabajo y su emoción a la tarea cinematográfica.⁶

Al hacer esta declaración, Echeverría alarmó a los sindicatos existentes en la cinematografía mexicana, pues en un principio se intentaba incorporar a los egresados de esta escuela directamente a la industria sin tomar en cuenta los derechos de los sindicatos y dado el acontecer histórico por el que pasaba nuestro país no era conveniente provocar a los

⁶ Centro de Capacitación Cinematográfica, IMCINE , Pág. 4

miembros de la cinematografía, por tal motivo se vieron obligados a posponer el proyecto de la escuela durante casi cinco años.

De esta forma en septiembre de 1975, Rodolfo Echeverría anunció la creación del Centro de Capacitación Cinematográfica con Carlos Velo como director y teniendo como presidente honorario al destacado cineasta español Luis Buñuel.

Cabe destacar que la Institución inició sus labores con un programa de enseñanza técnica y profesional con duración de tres años y dos áreas de especialidad en realización, producción y guión cinematográfico, sin embargo, para finales de 1976 se anexaron las especialidades de edición, cine, fotografía y sonido.

3.3.1 OBJETIVO

Con la idea principal de formar nuevas generaciones de cineastas que apoyaran la cultura cinematográfica del país con una visión de la realidad, el Centro de Capacitación Cinematográfica define su objetivo principal de la siguiente forma:

Formar nuevas generaciones de profesionales del quehacer filmico del más alto nivel académico y profesional en las áreas de dirección, producción, sonido, edición, guión y realización con una conjunción equilibrada entre la teoría y la práctica para estimular la capacidad expresiva de los estudiantes, quienes poseedores de un lenguaje audiovisual adecuado, garantizarán el futuro de la industria cinematográfica mexicana.

3.3.2 EL CCC HOY

Actualmente el Centro de Capacitación Cinematográfica es una institución de enseñanza superior que depende desde 1983 del Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) y del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), además, es una de las mejores escuelas de cine en el país junto con el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC).

Desde 1978 es miembro del Centro Internacional de escuelas de cine y televisión de Liasion (CILECT) e integrante fundador de la Federación de Escuelas de la imagen y el Sonido de América Latina (FEISAL).

A partir de 1983 el curso general de estudios cinematográficos que ofrece el CCC, se extendió a un programa de cinco años dividido en cuatro trimestres lectivos en diez semanas cada uno por año y tiempo completo de trabajo, adquiriendo así un nivel similar al de las mejores escuelas de cine del mundo.

Del Centro de Capacitación Cinematográfica han sido maestros reconocidos cineastas mexicanos, fotógrafos, críticos e historiadores del cine, escritores, dramaturgos y directores teatrales como Vicente Leñero, Luis Buñuel, Carlos García Agraz, Gustavo Montiel, Eliseo Alberto Diego, Leonardo García Tsao, Gilberto Guerrero, Laura Imperiale, Tatiana Espinosa, etc.

De sus egresados encontramos numerosos cineastas destacados como Busi Cortés, Carlos Carrera, Francisco Athié, Carlos Marcovich, Ignacio Ortiz, Daniel Gruener, Juan Pablo Villaseñor, Jimena Perzabal, Juan Carlos Rulfo, Javier Bourges, Juan Francisco Urrusti, Pablo Baksht Segovia, entre otros.

Actualmente la producción del centro posee aproximadamente un poco más de mil títulos en su catálogo en los géneros de documental, ficción y animación en formatos de 16 mm., blanco y negro y color, en cine y video, todas ellas principalmente realizadas en formato corto, aunque también hay algunas cintas en medio y largo metraje.

Cabe destacar que el promedio de producción del CCC es de 40 cortometrajes por año, siendo la escuela con más películas realizadas en el país, aunque si consideramos que es una institución que depende del IMCINE y del CONACULTA no es tan sorprendente.

La calidad que los realizadores imprimen a sus trabajos escolares o de titulación es excelente y como evidencia de ello están las muestras y festivales nacionales e internacionales en donde son invitados a participar.

Simplemente hay que recordar los premios que algunos de sus alumnos han ganado en el extranjero para darse cuenta de la magnitud y la importancia que tiene esta escuela en la formación de cineastas así como en la proyección de cortometrajes mexicanos fuera y dentro del país.

El último fin de año (1992) de Javier Bourges, cinta galardonada con el Oscar Estudiantil en Hollywood, E:U en 1993; *El héroe* (1992) de Carlos Carrera, película que obtuvo La Palma de Oro en el Festival Internacional de Cannes, Francia en 1994; *El abuelo Cheno y otras historias* (1995), de Juan Carlos Rulfo, filme premiado con el Danzante de Plata en el Festival de cine Huesca, España en 1995; *De Jazmín en flor* (1996) de Daniel Gruener, primer lugar en el Festival de cine del mundo de Montreal, Canadá en 1996, etc.

Así como otras Instituciones académicas, el Centro de Capacitación Cinematográfica otorga becas de especialización en el país y el extranjero a los alumnos y profesores, elabora material didáctico y de apoyo para la enseñanza y difusión del fenómeno cinematográfico, organiza cursos, seminarios y conferencias con personal altamente calificado, etc.

Sin embargo una de las actividades más importantes que realiza el CCC , es organizar el Festival Internacional de Escuelas de Cine en la ciudad de México con el apoyo de numerosas organizaciones culturales públicas y privadas. El objetivo de este Festival, que se efectúa cada dos años desde 1990, es mostrar la importancia mundial del cortometraje con una amplia serie de trabajos de las escuelas más importantes del mundo, los cuales ilustran las diferentes costumbres y tradiciones de cada país.

Para los cineastas mexicanos la relevancia que tiene este evento se basa en dos puntos: primero por que es un espacio internacional de exhibición donde pueden dar a conocer sus trabajos, y segundo por que puede suceder que algún director o exhibidor se interese en su

trabajo tras la competencia y los invite a participar en otro festival o que pida su cortometraje para ser proyectado en otro país.

El CCC además de organizar este festival, presenta anualmente su producción en programas que se exhiben en la Cineteca Nacional o en la sala Luis Buñuel del mismo centro, y desde 1997, se han proyectado dos muestras: *Inéditos 97* y *Novísimos 98*, con la finalidad de coadyudar a la creación de una cultura del cortometraje en México.

Sin duda alguna, los cortometrajes hoy por hoy han dado más premios a la cinematografía mexicana que los propios largometrajes, pero no sólo eso, las nuevas generaciones de estudiantes de cine, tanto del Centro de Capacitación Cinematográfica, el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, La Universidad Autónoma de Guadalajara o la Universidad Iberoamericana, han demostrado con mucho que ante la imposibilidad de realizar producciones multimillonarias en largometrajes, es y seguirá siendo una mejor opción el cortometraje.

CAPITULO IV

INSTITUTO MEXICANO

DE CINEMATOGRAFIA

"I M C I N E"

4.1 ANTECEDENTES

El gobierno de Miguel de la Madrid (1983-1988), en 1983 redujo la inversión estatal en el cine para crear un organismo más pequeño que centralizara las distintas áreas organizadas en diferentes empresas con la finalidad de disminuir pérdidas en ese sector y controlar los problemas de funcionamiento.

Cabe mencionar las compañías dedicadas a la producción, distribución y exhibición, así como las de servicios a la producción y promoción que había en ese momento para ilustrar la reestructuración y centralización del gremio, pues algunas de éstas dejaron de funcionar como tales y otras pasaron a ser simplemente direcciones del IMCINE, las cuales veremos en el presente capítulo.

Las instituciones dedicadas hasta 1983 a la producción cinematográfica eran: Corporación Nacional Cinematográfica (CONACINE), Corporación Nacional Cinematográfica de Trabajadores y Estado (CONACITE), Corporación Nacional Cinematográfica de Trabajadores y Estado II (CONACITE II), y el Centro de Producción de Cortometraje.

En cuanto a las firmas de distribución encontramos: Películas Mexicanas, S.A. Continental de Películas, S.A., de exhibición únicamente estaba la Compañía Operadora de Teatros, S.A. Por su parte los servicios a la producción estaban conformados por Estudios Churubusco Azteca, S.A. y Estudios América, el área de promoción y publicidad contaba con Promotora Cinematográfica Mexicana S.A. y Publicidad Cuauhtémoc.

4.2 INSTITUTO MEXICANO DE CINEMATOGRAFIA (IMCINE)

Debido a la reorganización de la Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía (RTC), fue creado por decreto presidencial de Miguel de la Madrid Hurtado el Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) el 23 de marzo de 19783, el Instituto Mexicano de Radio (IMER) y Televisión (IMEVISION).

El imcine llega al mundo del espectáculo con una industria devastada por los constantes errores, caprichos, dispendios y malos manejos, políticos, económicos y burocráticos, no sólo de la anterior administración sino de varios sexenios en los que se fueron dando las actuales condiciones del ramo: un gremio automatizado en el que sólo el sector privado mantiene poder de negociación, incumplimiento de la ley cinematográfica relegada a favor de las empresas extranjeras, transculturación y abandono del mejor cine mexicano, una aberrante distribución de ingresos que privilegian las ganancias de exhibición y distribución del producto por sobre la producción misma, un sindicalismo preponderante, y sumándose a todo esto la crisis económica.¹

A pesar de todo esto, el IMCINE inició sus labores con el director de cine Alberto Isaac en la dirección y se define como: La entidad federal dependiente, desde 1989, del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA), encargada de encauzar esfuerzos para promover el desarrollo del cine mexicano, tanto en la vertiente industrial como en la cultural.

¹ Ayala Blanco Jorge, “La condición del cine mexicano”, Pág. 128.

De esta forma, el IMCINE es una institución liberada del control de la Dirección General de Radio , Televisión y Cinematografía (RTC), y de la Secretaría de Gobernación, pues pasó a ser del sector cultural con un presupuesto base.

Además, el IMCINE coordina los trabajos de servicios a la producción que brindan los estudios Churubusco Azteca, .S.A. (ECHASA) y los de formación de directores de cine que ofrece el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC).

4.3 OBJETIVOS

Desde sus inicios, el Instituto se comprometió a:

Coadyuvar la calidad artística, temática y técnica del cine mexicano, evaluando, en consulta con los propios cineastas las estrategias que actualicen y hagan eficiente la producción, distribución y exhibición, programación, promoción cultural y difusión nacional e internacional.

Además se plantea estimular por medio de las actividades cinematográficas la integración nacional y descentralizada cultural, la celebración de convenios de cooperación, coproducción e intercambio con las entidades de cinematografía nacionales y extranjeras, realizar estudios y organizar un sistema de capacitación en la materia.

4.4 ESTRUCTURA

El proyecto base del Instituto Mexicano de Cinematografía son pequeñas células o departamentos que tienen servicios comunes como jurídico, administrativo, recursos humanos, etc., sin embargo, por motivos de extensión no podrán ser enunciados y sólo se observarán en la tabla anexa al capítulo.

Las empresas vinculadas a las ramas del quehacer cinematográfico señaladas en los antecedentes de este capítulo, concernientes a la producción, distribución y exhibición, desaparecen y se transforman en direcciones, las cuales quedaron organizadas según el Manual de organización del IMCINE de la siguiente forma:

- 1) Junta Directiva: integrada por el Presidente del Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, el presidente del Instituto Mexicano de Cinematografía, y los representantes de las secretarías de Educación Pública (SEP), Hacienda y Crédito Público (SHCP), comunicaciones y Transportes, Contraloría General de la Federación y de la Dirección General de Comunicaciones General de la Presidencia de la República.
- 2) Dirección General.
- 3) Coordinación general.
- 4) Contraloría interna.

- 5) Dirección jurídica.
- 6) Dirección de programación y presupuesto.
- 7) Dirección de producción de cortometraje.
- 8) Dirección de promoción cultural cinematográfica.
- 9) Dirección de distribución cinematográfica.
- 10) Dirección de apoyo a la producción cinematográfica.
- 11) Dirección de administración de finanzas.
- 12) Dirección de informática.

4.5 ADMINISTRACIONES

Es inevitable ignorar la situación política, social y económica nacional cuando estamos hablando de la formación de una institución gubernamental, sin embargo, para concretar este trabajo abordaremos únicamente las administraciones que ha tenido el IMCINE desde sus inicios hasta el momento, para no perdernos en los cambios de sexenio que hemos tenido desde 1983.

ALBERTO ISAAC (1983-1986)

Antes de la creación del IMCINE, México padecía una enorme crisis económica desde 1982 tras el sexenio de José López Portillo; en 1983, año de la fundación del Instituto y el primero de la administración de Miguel de la Madrid Hurtado, había cierta esperanza entre el gremio cinematográfico de que la industria se levantara y los rumores acerca del realizador Alberto Isaac (En este pueblo no hay ladrones) como candidato para la presidencia del IMCINE eran bastantes fuertes.

A pesar de que críticos como Jorge Ayala Blanco aseguraban:

En el gobierno de Miguel de la Madrid , en lugar de enderezar el rumbo en el campo de la cinematografía no encontró mejor solución que hacer más grande la burocracia del cine y continuar el proceso de deterioro que ya se venía realizando en el sexenio de José López Portillo.²

De cualquier forma, Isaac tomó el mando del Instituto en 1983 y comenzó sus actividades. Se dice que este realizador no pudo hacer mucho en el cargo pues solo estuvo hasta 1986; sin embargo, esta administración se caracterizó por lo siguiente: Seguir con una política liberal para recuperar el mercado latinoamericano y aumentar la producción nacional, recurrir a la coproducción estatal y extranjera, e invitar a la iniciativa privada para que impulsara proyectos interesantes, de hecho concretó cuatro realizaciones con Francia, Italia, España y Rusia, y propuso el plan **“Rescate del cine nacional”**, que contenía puntos

² Ayala Blanco Jorge, “La condición del cine mexicano”. Pág. 88.

importantes como elevar la calidad de la producción nacional, reformar la ley cinematográfica, mejorar las salas de proyección, apoyar a los cineastas independientes y asegurar la participación de las nuevas generaciones egresadas de las escuelas. Sin embargo, lejos de apoyar a la industria filmica en su reestructuración y a los cineastas en la realización de sus proyectos filmicos, fomentó la desorganización y la apatía. El único logro importante de esta administración fue el impulsar El Tercer Concurso de Cine Experimental en octubre de 1984, el cual no se puso en marcha sino hasta el 25 de abril del año siguiente.

Este concurso fue duramente criticado pues se caracterizó por la escasa realización de proyectos debido a la falta de financiamiento, el incumplimiento de lo prometido por parte de las instituciones y la poca promoción de las películas ganadoras (*Amor a la vuelta de la esquina*, de Alberto Cortés, *Crónica de familia*, de Diego López, y *La banda de los Panchitos*, de Arturo Velasco), las cuales no recuperaron su inversión excepto *La banda de los Panchitos*.

En 1985 Alberto Isaac presentó su renuncia pero no fue aceptada en la Secretaría de Gobernación ni en la de la Presidencia hasta el 27 de noviembre de 1985.

ENRIQUE SOTO IZQUIERDO (1986-1988)

Enrique Soto Izquierdo tomó posesión de la dirección del Instituto Mexicano de Cinematografía el 18 de febrero de 1986 por orden del Secretario de Gobernación, Manuel Bartlett Díaz. Para

desgracia de la industria nacional, Soto Izquierdo no ayudaría en nada a la producción ni a los cineastas, al contrario, se hizo aún mas grande el abismo entre le Estado y los realizadores.

*Por ignorancia , por prepotencia, por revancha politica o por desprecio de Gobernación llegó la orden: se castigaba la inútil presencia de Isaac en el surtidor de chambas burocráticas que era el IMCINE, asignando en su lugar a Soto Izquierdo, castigando aún más el cine experimental, echando abajo rodajes inminentes y castigando presupuestos.*³

Esta administración se caracterizó principalmente por tres datos: Primero, la mala distribución del presupuesto, así como la negligencia para tender a funcionarios y directores, tenían que esperar hasta ocho horas para ser atendidos y soportar cancelaciones del rodaje al último momento, como por ejemplo, Nicolás Echevarría, quién se tardo casi siete años para ver finalizado y estrenado su filme *Cabeza de vaca* (1983-90), y Sergio Olhovich, al cual se le canceló su película *Esperanza* al último momento y tuvo que esperar hasta ser exhibida en la Cineteca Nacional en la Muestra Internacional de Cine (1989).

Sin embargo esto no se daba con todos los realizadores, había favoritos; en vez de apoyar proyectos interesantes como *Mentiras piadosas* (1987), de Arturo Ripstein, o el del ya citado Nicolás Echevarría, prefirió invertir mucho dinero en una película sin mayor trascendencia como *El último tunel* (1987), de Servando González.

³ García Riera Emilio, "El desquite", Uno más Uno, Pág. 28.

Otra peculiaridad era el desinterés por la cinematografía en general, reflejado desde el inicio de su mandato, y ejemplificado con la falta de atención al *Plan de Renovación Cinematográfica* (1986), que aunque no significaba el resurgimiento del cine mexicano, bien pudo haber sido algo importante.

Cabe destacar de los doce puntos que contenía dicho plan, la creación del Fondo del Fomento a la Calidad Cinematográfica, pues a partir de éste el IMCINE deja de ser productor total para iniciar con la coproducción (idea original de Alberto Isaac y que continua vigente, siendo la forma más viable y libre de realizar películas bajo el auspicio del Instituto). El propósito de éste fondo fue el de mejorar la calidad de las cintas y promover el cine en el interior de la República y en el extranjero.

IGNACIO DURAN LOERA (1988-1994)

En diciembre de 1988 tomó posesión como presidente de la República, el Licenciado Carlos Salinas de Gortari y del IMCINE Ignacio Durán Loera. A diferencia de sus antecesores, el nuevo director del Instituto tenía una experiencia en el ámbito burocrático cinematográfico, y no solamente como realizador, pues había seguido muy de cerca los pasos de su padre, Jorge Durán Chávez, ex líder de la Sección de Técnicos y Manuales del STPC.

Este periodo se caracterizó por cambios profundos que determinaron el quehacer cinematográfico en nuestro país, y a pesar de la globalización económica, la industria filmica mexicana parecía salir librada.

De entrada, el 7 de diciembre de 1988 surge por decreto presidencial el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (CONACULTA) y el IMCINE queda bajo la tutela de la Secretaría de Educación Pública (SEP), por conducto de CONACULTA, que ahora sería quien establecería las políticas de desarrollo, coordinaría la programación y presupuesto, así como daría a conocer la evaluación y operación del Instituto.

El primer paso que dio Ignacio Durán fue formar un buen equipo en su Consejo Consultivo, integrado por él mismo en la presidencia, Manuel Barbachano Ponce, Felipe Cazais, Gabriel Figueroa, Gabriel García Márquez y Tomás Pérez Turrent, como consejeros, y Pedro Armendáriz, Busi Cortés, Alfredo Joskowicz, Alejandra Pelayo y Jorge Sánchez como vocales.

Desde los inicios de su administración, Durán Loera se propuso e hizo muchos cambios comenzando con una revisión exhaustiva de la industria cinematográfica estatal apoyándose en *El proyecto de reestructuración del subsector cinematográfico* (1989), formulado por CONACULTA y la SEP. En marzo del mismo año fueron liquidadas algunas empresas oficiales del gremio, por ejemplo: *Compañía Continental de Películas S.A.*, *Corporación Cinematográfica*, *Corporación Nacional Cinematográfica de Trabajadores y Estado II*, *Publicidad Cuauhtémoc, S.A.*, *Conacine* y *Conacite II*, *Compañía Continental de Películas* y *compañía de Películas Mexicanas, S.A.*

De tal forma que el Instituto Mexicano de Cinematografía quedó formado finalmente por el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC) y los Estudios Churubusco Azteca,

S.A. (ECHASA). Las nuevas fórmulas de producción que implementó el IMCINE como respuesta a esta disolución de empresas fueron las siguientes:

- a) Asociación en participación: El Instituto aporta apoyos financieros que no rebasen
- b) el 60 por ciento del costo de producción.
- c) Coproducción: Participación con organismos cinematográficos de otros países en el marco de convenios y acuerdos internacionales.
- d) Compra anticipada de derechos: Aportación de recursos para proyectos cinematográficos, participando en su distribución y explotación.

Cabe destacar que además de estas estrategias se realizó el programa de estímulo al guión y el desarrollo de proyectos en corto y largometraje, mismo que sigue vigente.

En el área de distribución se organizó un programa de trabajo para asistir periódicamente a los mercados internacionales del filme como el American Film Market, Estados Unidos; Cannes, Francia; Berlín, Alemania; Tokio, Japón, etc. con realizaciones en corto y largometraje, y de la misma forma se difundieron a través de muestras, festivales y retrospectivas nacionales e internacionales.

Un ejemplo de esta distribución y difusión fue el acuerdo firmado por IMEVISION y el IMCINE en 1990 para la transmisión de material en largometraje, así como la venta de lotes de películas mexicanas para su explotación.

En este periodo es significativo el apoyo a la producción de cortometrajes que dio grandes reconocimientos internacionales a nuestro país y que permitió el crecimiento de

grandes carreras filmicas a los nuevos directores. Este tema lo abordaremos de forma más amplia en el punto 4.6 del presente capítulo.

Cabe destacar los convenios y acuerdos con instituciones nacionales y extranjeras para producciones en corto y largometraje que continúan vigentes, por que son la principal fuente de producción y distribución del IMCINE:

- a) Convenio de Integración Cinematográfica Iberoamericana (Argentina, Brasil, Bolivia, Colombia, Cuba, Ecuador, España, México, Nicaragua, Panamá, Perú, República Dominicana y Venezuela).
- b) Acuerdo Latinoamericano de Coproducción Cinematográfica, (Argentina, Brasil, Cuba, Ecuador, México, Nicaragua, Panamá, Perú, República Dominicana y Venezuela).
- c) Acuerdo para la creación del Mercado Común Cinematográfico. (Argentina, Brasil, Cuba, Ecuador, México, Nicaragua, Panamá, Perú, República Dominicana y Venezuela).
- d) Convenio de Coproducción Audiovisual Cinematográfica entre los gobiernos de Canadá y
- e) México.

f) Convenio de coordinación institucional entre IMCINE y RTC.

g) Acuerdo de coproducción México-Francia (IMCINE-CNC).

En concreto, la administración de Ignacio Duran Loera fue un periodo que imprimió en las cintas producidas la exploración de temáticas nuevas y la búsqueda de calidad técnica y artística debido al estudio y profundización en los guiones.

JORGE ALBERTO LOZOYA (1995-1996)

Como es costumbre en nuestro país, después de una época de crecimiento viene una enorme crisis, en 1994, tras la salida de Carlos Salinas de Gortari de la presidencia, la situación económica, política y social nacional atravesaba por uno de sus momentos más críticos debido, entre otras cosas, al asesinato del candidato del PRI a la presidencia, Luis Donaldo Colosio, al levantamiento armado en Chiapas por el Ejército Zapatista de Liberación Nacional (EZLN), y a la asignación por “dedazo” (elección política arbitraria con la cual se elige al presidente del País) del quien posteriormente sería presidente de México, Ernesto Zedillo Ponce de León.

Sin embargo, en el ámbito cinematográfico, a pesar de esta crisis se continuó creciendo, tal vez no al mismo nivel pero se logró un pequeño avance debido a las mejoras y los convenios que había realizado Duran Loera

Cabe destacar que a partir de la administración de Jorge Alberto Lozoya, la dirección del Instituto se cambió en varias ocasiones, en este periodo se dio continuidad al plan de Loera y:

En torno a la descentralización cultural cinematográfica, se creó la Comisión Nacional de Filmaciones, con el objeto de promover la producción de películas mexicanas y extranjeras, en los escenarios naturales y arquitectónicos de la República Mexicana, establecido como un organismo coordinador de los esfuerzos de los gobiernos estatales para homogenizar la prestación de servicios a la realización filmica, el cual se instaló el 4 de septiembre de 1995.⁴

En el área de difusión nacional se firmaron los siguientes convenios:

- a) Convenio de cooperación e integración Cinematográfica, con la Universidad de Guadalajara, firmado durante la X Muestra de Cine Mexicano en Guadalajara, Jalisco, documento con vigencia de 3 años.

- b) Acuerdo de Colaboración con el canal 22, con el que se produjo cine para televisión, además de que se continuó con la venta de paquetes de corto y largometrajes, para su proyección en televisión abierta.

⁴ Instituto Mexicano de Cinematografía, “Actividades del IMCINE”, Pág. 8.

En el apartado Internacional, el IMCINE logró tres convenios:

- a) Convenio de Cooperación Cinematográfica con el Centro Costarricense de Producción Cinematográfica.
- b) Convenio de Cooperación Cinematográfica con España, firmado durante el Festival de San Sebastián, España, con el Instituto de Cinematografía de las Artes Visuales del país.
- c) Convenio de Colaboración Cinematográfica y Audiovisual con el Instituto Americano de Cinematografía.

En cuanto a la promoción se refiere, el Instituto, con el objeto de responder a los retos del mercado mundial, se agrupó algunas distribuidoras filmicas, bajo el concepto de “Cinema México”, que centra sus acciones en la mejor promoción y ventas del cine mexicano en los mercados filmicos del mundo.

Este proyecto fue puesto en marcha durante el Festival Internacional de Cannes, Francia, y a éste se unieron las distribuidoras y productoras: Latina, Clasa, distribuidora Mundial de video, Aries, Macondo, Producciones Amaranta, Iguana, Programa Doble, Producciones 2000, Bataclán Films, Nubes, P.A.T., Resonancia, Sinc, Rosas Priego, Alameda films y Televicine.

Además se integró el circuito de Cine de Calidad, el cual se conformó con algunas salas de exhibición en todo el país. Este sistema se estrenó con la exhibición comercial de la película de Carlos Carrera, *Sin remitente* (1994).

En el terreno del cortometraje, los resultados fueron muy satisfactorios, se continuó apoyando proyectos interesantes e intensificando la participación en festivales y muestras nacionales e internacionales para lograr que la proyección del cine mexicano en el extranjero prosiguiera a través del formato corto, el cual logró menciones y galardones en la mayoría de los foros en donde fueron canalizados.

Muestras de lo anterior son las cintas: *Un pedazo de noche* (1995), de Roberto Rocín, *4 maneras de tapar un hoyo* (1995) de Jorge Villalobos y Guillermo Rendón, *De tripas corazón* (1995) de Antonio Urrutia, *El abuelo Cheno y otras historias* (1995) de Juan Carlos Rulfo, *La tarde de un matrimonio de clase media* (1995) de Fernando León, *El árbol de la música* (1995) de Isabel Tardán y Sabina Berman, etc. A pesar de éstos éxitos, Jorge Alberto Lozoya fue destituido en septiembre de 1996.

DIEGO LOPEZ RIVERA (1996-1997)

Diego López Rivera tomó posesión del IMCINE el 20 de septiembre de 1996, sustituyendo a Lozoya. Este cineasta egresado del CUEC (*Niebla, Crónica de Familia*), aunque tenía muchos proyectos para el Instituto y se había desempeñado muy bien como director de los Estudios Churubusco Azteca, no duró más que un año desafortunadamente.

Debido a la brevedad de su administración, no se pudo realizar mucho en ninguna de las áreas, sin embargo durante 1996 se obtuvieron 31 premios internacionales, 17 fueron para largometrajes y 14 para cortometrajes. Se suscribió un acuerdo de cooperación y coproducción filmica con Argentina.

*Cabe destacar la participación de los cortometrajes **4 maneras de tapar un hoyo** (1995) de Jorge Villalobos y Guillermo Rendón, y **La tarde de un matrimonio de clase media** (1995) de Fernando León, en la Sección Oficial y en la Semana Internacional de la Crítica, respectivamente, del Festival de Cine de Cannes, Francia, es el quinto año consecutivo en el que el cine mexicano asiste con cortometrajes al mencionado evento.⁵*

En 1997, IMCINE apoyó la terminación de trece largometrajes y nueve cortometrajes; además fueron aceptados 72 proyectos en diversas categorías para sus distintas áreas. En ese año se creó el fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad, que realizó la Secretaría de Educación Pública y el Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, en consulta con la Secretaría de Hacienda y Crédito Público por instrucciones del entonces Presidente de la República.

Además el cine mexicano obtuvo 22 premios internacionales en los diferentes festivales y muestras en los que participó obteniendo veintidós premios, de los cuales nueve fueron para largometraje y trece para corto.

⁵ Instituto Mexicano de Cinematografía, "Actividades del IMCINE", Pág. 4.

Cabe mencionar que ese año se llevó a cabo el estreno comercial sin precedente en el país, de un paquete de cinco cortometrajes bajo el nombre *De tripas corazón y otras historias*, como respuesta al interés que ha despertado el cortometraje mexicano en los espectadores en los últimos años.

En noviembre de 1997 Diego López fue sustituido por Eduardo Amerena Lagunes, quien tampoco tuvo mucha relevancia como director de IMCINE, su periodo abarco de diciembre de 1997 diciembre de 1999. Posteriormente entro Alejandro Pelayo Cenero, quien duró de Enero a Diciembre del 2000; finalmente Alejandro Pelayo fue sustituido por Alfredo Joskowickz en enero del 2001, actual director del IMCINE.

Como podrá observarse, los objetivos, políticas y acciones aplicados por el Instituto desde su origen a la fecha, han sufrido modificaciones determinadas por diversos factores: la situación económica del país, las condiciones de la industria cinematográfica nacional, las concepciones de cómo enfrentar la problemática económica y cultural y el proceso de globalización de la economía mundial, entre otros.

4.6 DIRECCION DE PRODUCCIÓN DE CORTOMETRAJE.

El Centro de Producción de Cortometraje (CPC) fue fundado en 1971 por quien posteriormente sería director del CCC, el cineasta español Carlos Velo. Dicho Centro dependiendo directamente del Banco Nacional Cinematográfico; tenía la finalidad de producir cintas de corto y medimetraje, así como anuncios publicitarios para cine y televisión, noticiarios y todo lo relacionado con temas culturales y políticos. La razón

principal por la cual se formó este Centro fue para contar con una empresa estatal dedicada a producir anuncios gubernamentales que además ofreciera sus servicios a otras compañías. Una de las metas de este Centro fue crear una cultura del cortometraje, distinta de la que ya existía, es decir, que la palabra cortometraje no fuese un sinónimo de noticiario, ya que en México sólo existía como tal.

Cabe destacar que en los inicios de esta institución, la producción promocional del gobierno, en ese entonces echeverrista, era combinada con los cortos culturales y artísticos, sin embargo, éstos últimos no podían realizarse sin los primeros, en otras palabras, los filmes encargados por la Subsecretaría de la Presidencia eran muy bien renumerados, la ganancia de esas películas era invertida en la realización de cintas artísticas y culturales, verdadera finalidad del Centro de Producción de Cortometraje.

El CPC se convirtió en una fuente de trabajo para muchos directores; aunque no era una escuela servía de práctica, formación y propaganda para los realizadores. Esto último se daba debido a que los cortometrajes producidos por el gobierno contaban con una amplia difusión en los canales de distribución, como la Compañía Operadora de Teatros (COTSA), y además por medio de la televisión utilizando el espacio que por ley corresponde al Estado.

Antes de continuar es necesario dividir la historia del Centro de Producción de Cortometraje en dos partes para poder observar sus cambios y la manera en que el formato corto pasó de ser un simple noticiario y “aperitivo” del largometraje al actual material de exportación.

La primera corresponde al periodo “autónomo” de 1971 a 1988, es decir, antes de la incorporación al Instituto Mexicano de Cinematografía; la segunda de 1988 a 1996, como Dirección de Producción de Cortometraje. Los dos objetivos iniciales del Centro en esta primera etapa (1971-1988), trazados por el gobierno de Luis Echeverría, era, por un lado, convertirse en una especie de departamento de memoria filmica, y, por el otro, ser herramienta de difusión y propaganda gubernamental.

Por lo tanto las cintas realizadas en este sexenio tenían un perfil del gobierno aperturista, abordaban temas como la problemática social pero no relacionadas directamente con la forma de gobierno.

En esos años, la producción estuvo plenamente orientada al documental que se dividía en dos clases: los de propaganda gubernamental, destacando a la industria, el turismo y las actividades de la presidencia; y los culturales, basados en artistas y sus obras, o acerca de las culturas, costumbres y geografía de los pueblos y ciudades de México.

Es difícil elaborar un análisis temático sobre la producción del Centro en la primera etapa (1971-1988), pues únicamente hay un catálogo que promueve las películas más destacadas con algunos datos de formato, fotografía, duración, etc., pero sin sinopsis. Sin embargo, en este periodo se registraron 149 documentales (135 filmados en 35 mm., 147 producidos en color y sólo 2 en blanco y negro). Cabe destacar que el formato de 16 mm fue utilizado principalmente, por que eran cintas filmadas en lugares aislados, o en eventos deportivos, etc. Los temas que se abordaban en los cortometrajes de ese momento fueron turísticos, religiosos, culturales, ecológicos y de problemática social.

La Subsecretaría de la Presidencia fue el cliente más asiduo de 1971 a 1976 de tal forma que financio 45 cortometrajes cuyos temas se basaban en tres puntos principalmente los que registraban las actividades del Presidente como informes oficiales a la Nación; giras, etc., los dirigidos a puntos de interés social como los indígenas, la pobreza, etc., y aquellos que destacaban el desarrollo económico, industrial y turístico del país, así como las actividades de los mexicanos en otros países, que por lo regular eran financiados por la Secretaría de Comercio Exterior, el Banco Cinematográfico y desde luego la Subsecretaria de la Presidencia.

El cortometraje de ficción en los setenta casi no tuvo cabida y sólo hubo dos cintas: *Por única vez* (1978) de José nieto, e *Idilio* (1978), de Jaime Humberto Hermosillo.

La segunda etapa del Centro de Producción de Cortometraje se inicia cuando se anexa al IMCINE en 1988 y se convierte en la dirección de Producción de Cortometraje. Este nuevo periodo (1988-1996) está marcado por la transformación de las estructuras estatales cinematográficas y por el desarrollo de las tecnologías audiovisuales, que determinaron el cambio de la producción de esta dirección con la llegada de Carlos Salinas de Gortari a la Presidencia de la República en 1988, de Ignacio Durán Loera a la cabeza del IMCINE y posteriormente en 1992, de Pablo Baksht Segovia a la propia dirección.

Desde 1988, Cortometraje deja de funcionar como productora estatal de promocionales gubernamentales, debido a que existen productoras especializadas en publicidad que se

ocupan de ésta área, para dedicarse completamente a apoyar proyectos culturales y artísticos.

Además, la nueva política salinista, con relación a la cinematografía, fue reducir la inversión excesiva en las películas con el fin de realizar únicamente aquéllas que fueran de calidad, es decir, cambiar cantidad por calidad, pues recordemos que antes de este periodo se producía un cine sobre ficheras, teporochos, etc., sin ninguna pretensión más allá de la rápida recuperación y poca inversión.

Con esta filosofía el cortometraje se convierte en una buena posibilidad par el Estado de impulsar el cine de calidad, ya que por un lado, la inversión requerida para un corto es mucho menor que la de un largometraje, y por otro, las posibilidades de experimentación estéticas y narrativas son limitadas sólo por los directores.

Por lo tanto, si en la primera etapa de Cortometraje su producción estaba basada en documentales, cambia radicalmente y ahora produce cine de ficción, aunque los primeros siguen realizándose pero de diferente manera, incluso mezclando géneros y haciendo “docuficciones” como por ejemplo *El abuelo Cheno y otras historias* (1995), de Juan Carlos Rulfo.

En este periodo (1988-1996) se manufacturaron 38 cortometrajes, 21 ficciones y 11 documentales. La mayoría de estas cintas está en película de colores, aunque se continua utilizando el blanco y negro, pero ahora como herramienta para resaltar las cuestiones estéticas o algunas secuencias de la película como el flask back, de la misma forma, el

soporte de 16 mm. Continúa con el preferido en los documentales y filmes de carácter experimental.

Algo trascendente en la historia de la Dirección de Cortometraje fue la llegada del realizador egresado del CCC Pablo Baksht Segovia a su dirección en 1992. A él se le debe en gran parte el auge de este formato en el nivel nacional y en el extranjero, debido a la política aperturista para la recepción y el apoyo a proyectos interesantes realizados durante su cargo en esta institución, como por ejemplo: *El héroe* (1992), de Carlos Carrera, *Cuatro maneras de tapar un hoyo* (1994), de Jorge Villalobos y Guillermo Rendón, *Un pedazo de noche* (1995), de Roberto Rocín y *De Jazmín en flor* (1996) de Daniel Gruener.

Algo característico de esta etapa es la manera en que ha cambiado la mirada y el tipo de argumentos relatados, pues se estudian los guiones desde una perspectiva intimista, es decir, se trata de acercar al espectador al protagonista, y lo más importante, en muy poco tiempo.

Antes de 1993, un cortometraje era “mejor” si su duración se acercaba a los treinta minutos, por que lo hacía más parecido a un largometraje y sobre todo por que podía tener difusión por el único medio abordado en ese momento, la televisión, es decir, se filmaba una película corta pensando en los estándares televisivos. Sin embargo, todo esto cambió cuando la cinta de animación de tan solo cinco minutos de duración titulada *El héroe* (1992) de Luis Carlos Carrera, ganó *La palma de oro* en Cannes, Francia en 1994. Esta premiación abrió las puertas del extranjero a este formato y a lo que después se le conocería como el boom o el impacto del cortometraje.

CAPITULO V
EL CORTOMETRAJE:
UN PRODUCTO
DE EXPORTACION

5.1 EL IMPACTO DEL CORTOMETRAJE MEXICANO

Para iniciar el presente capítulo es necesario explicar que el impacto o auge del cortometraje mexicano se inició después del Festival de Cannes, Francia en 1994, al galardonar por primera vez a nuestra cinematografía con unos de los premios más importantes del mundo, *La palma de oro*.

Con esta premiación, la presencia del cine mexicano en el extranjero dio un giro radical, pues había sido un corto y no un largometraje quien recibió este galardón, además en ámbito nacional, se comprobó que la concepción de este formato como “trabajo escolar” quedó atrás para convertirse en un producto competitivo de exportación.

A partir de ese momento, el apoyo estatal que recibió la producción de cortometrajes aumentó y se comenzó a impulsar proyectos con una calidad similar con la finalidad de participar en los diferentes festivales y muestras.

El héroe se estrenó en diciembre de 1992 y gustó pero no fue ningún impacto, hasta que ganó *La palma de oro* en mayo de 1994. Ahí cambió por lo menos a nivel nacional la percepción del cortometraje, en el momento el impacto fue periodístico, pero con el tiempo dio una gran seguridad con respecto al trabajo mexicano, y a quienes tenían dudas con relación a la nueva propuesta.

Esto en la práctica significó cambios importantes para el Centro de Producción de Cortometraje, por un lado amplió los canales de difusión que existían (Cineteca Nacional, televisión privada, cine-clubes, etc.); por el otro se convirtió en una fuente de inspiración para muchos realizadores. Además se modificó la línea de producción existente hasta ese momento; recordemos que antes un cortometraje era mejor si tenía una duración cercana a los treinta minutos pues lo hacía más parecido al largometraje; a partir de *El héroe* se impulsó un cine de entre diez y quince minutos de duración.

Cabe aclarar que el impacto del cortometraje no sólo se debió a un premio, pues anteriormente habían destacado las cintas *Polvo vencedor del sol* (1979) de Juan Antonio de la Riva, ganadora del gran premio de acción del Festival de Lille, Francia; y *El último fin de año* (1992) de Javier Bourges, premiada con el *Annual Student Award* por la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas de Hollywood, Cal., E.E.U.U., el impacto se debió a la forma en que se respondió después del premio, es decir, al apoyo que tuvo por parte del Estado y de instituciones privadas para su producción y exhibición, ésta última aunque limitada, comenzó a abrirse paso.

Para Carrera, una película es la misma antes de y después de recibir un premio internacional:

La ventaja es que su autor tiene más posibilidades de dar continuidad a su trabajo, y hacer que más productores privados se interesen en el proyecto y pueda comercializarse y exhibirse, fuera de eso no hay nada.¹

Sin embargo para Ignacio Durán Loera, director en ese momento de IMCINE:

La palma de oro para México, significa la más alta distinción que ha logrado nuestra cinematografía en su historia, pues significa un estímulo particularmente para el Centro de Producción de Cortometrajes, que preside Pablo Baksht, por que es la comprobación y el reconocimiento a una política de dar oportunidad a los jóvenes egresados de las escuelas que han incorporado su talento y su creatividad a nuestras pantallas.²

El auge de este formato se debe a varias razones:

Cuando *El héroe* gana el Festival de Cannes, Francia en 1994, se desata una ola publicitaria nacional e internacional, lo que provoca que los ojos de la prensa se centren en ese momento en este formato, en el filme galardonado y en la Institución productora (CPC-IMCINE); la cual comienza a recibir invitaciones para participar en otros festivales importantes del mundo como el Festival de cortometrajes de Clermont Ferrand, Francia; el Festival de cine de Huesca, España; el Festival internacional de cine de Montreal, Canadá, etc.

¹ Navarrete Georgina, “El Heraldo”, sección espectáculos, Pág. 1.

² Gracida Isabel, “El Universal”, sección cultura, Pág. 3.

Posteriormente, aprovechando la buena acogida de las cintas cortas mexicanas en el extranjero, se producen nuevos filmes con la finalidad de competir en las distintas muestras y festivales mundiales y nacionales.

Cabe recordar que no sólo el IMCINE es el único productor de cortometrajes en el país, pues están las escuelas de cine, la iniciativa privada y los realizadores que continúan utilizando este formato. De hecho, parte trascendental de este auge del cortometraje, se debe a las escuelas de cine (CUEC y CCC), pues ahí se producen anualmente entre setenta y cien cortometrajes en total, además de que son las responsables de la calidad de sus egresados y por lo tanto de sus realizaciones.

Por otro lado, la iniciativa privada comenzó a tener confianza e invirtió en este tipo de películas, pues originalmente se interesaban más en un largometraje que en un corto, ya que la recuperación del capital era más rápida y segura, aunque significara más dinero en juego.

Sucedió un fenómeno muy extraño, pero benéfico para el formato corto: los productores antes de este auge se preocupaban por la recuperación económica de su inversión, por lo tanto el largometraje era viable para sus fines. Pero al tener tanto éxito el cortometraje en el extranjero y comenzar a ser rentable en otros países, algunos de ellos decidieron apoyar proyectos de calidad que les parecían interesantes. Tal vez por obtener renombre si la cinta llegaba ser exitosa o recibir algún premio importante, o por el simple hecho de invertir en lo nuevo, aún conociendo que este formato es poco comercial, en nuestro país, y su capital jamás regresaría del todo o al menos no tan rápido como en un largometraje.

De tal forma que después de *El héroe* (1992), de Carlos Carrera, siguieron otros cortos que hasta la fecha continúan cosechando premios, como podremos observar en la siguiente tabla.

TÍTULO	AÑO	DIRECTOR	PARTICIPACIÓN EN FESTIVALES
EL ÚLTIMO FIN DE AÑO	1992	Javier Bouges	Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas, Hollywood, E. U. Oscar estudiantil al mejor cortometraje 1993, Festival Internacional de cine de estudiantes de Viena, Austria 1997.
CITA EN EL PARAÍSO	1992	Moisés Ortiz Urquidí	Festival de cine Iberoamericano de Huelva, España 1993, <i>Colón de oro ex aequo</i> por mejor cortometraje. San Juan Cinemafest, Puerto Rico 1993, <i>Pitirre</i> por mejor cortometraje, Muestra de cine mexicano en Guadalajara, México 1993, <i>premio de la OICIC</i> . Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas Mexicanas, México 1993. <i>Ariel</i> por mejor cortometraje.
EL HÉROE	1992	Carlos Carrera	Festival internacional de cine de Cannes, Francia 1994, <i>Palma de oro</i> , Festival internacional del nuevo cine latinoamericano en la Habana, Cuba 1994, <i>Coral de oro</i> por mejor cortometraje. San Juan Cinemafest. Puerto Rico 1994, <i>Pitirre</i> por mejor animación. Academia de artes y ciencias cinematográficas, México 1994. <i>Ariel</i> por mejor cortometraje.
PONCHADA	1994	Alejandra Moya	Selección Oficial en el Festival de cine de Cannes, Francia, 1994, Festival internacional de cine de Huelva España 1994, <i>Cacho pallero</i> al mejor corto iberoamericano 1995, Festival de cine de la mujer, argentina 1995, <i>Primer premio</i> .
LAS ALAS DE ALICIA	1994	Alejandra Moya	UFWA festival estudiantil de cine y video de Filadelfia, E. U. <i>Primer premio</i> categoría experimental 1995.
¡AGUAS CON EL BOTAS!	1994	Dominique Jonard	San Juan Cinemafest, Puerto Rico 1995. <i>Pitirre</i> por mejor cortometraje.
4 MANERAS DE TAPAR UN HOYO	1995	Jorge Villalobos y Guillermo Rendón.	Festival internacional de cine de Cannes, Francia 1996, selección oficial, Festival internacional cinematográfico de Cancún, México 1996, <i>Jaguar de oro</i> por mejor cortometraje, Festival de cine de Dublín, Irlanda 1997. Festival internacional de Cartagena Colombia 1997. encuentro de escuelas de cine de América latina en Touiuse, Francia 1997
DE TRIPAS CORAZON	1995	Antonio Urrutia	Muestra internacional de cine y video de Monrtecatini, Italia 1996, <i>Copa Apam</i> . Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas Mexicanas. México 1996, <i>Ariel</i> por mejor cortometraje, Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas, Hollywood, E. U. Selección oficial 1997. Festival de Cortometraje de Ciermont Ferrand, Francia 1997, Mención especial. San Juan Cinemafets, Puerto Rico 1997, <i>mejor cortometraje de ficción</i> , Festival latino de cine de Mari, California, E. U. 1997, Festival mundial de cortometraje de Huy, Bélgica 1997, <i>Palma de oro</i> al segundo lugar, Festival internacional de cine de Algarbe. Portugal 1997, <i>premio de audiencia y mejor cortometraje de ficción</i> .
EL ABUELO CHENO Y OTRAS HISTORIAS	1995	Juan Calor Rulfo	Festival internacional de cine de Huesca, España 1997, <i>Danzantede Plata</i> . Festival internacional de escuelas de cine, Bueno Aires, Argentina 1996, <i>primer premio</i> por película. Festival internacional de escuelas de cine Ciudad de México

			1996, <i>Magüey de bronce</i> por mejor película documental. Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas Mexicanas, México 1996, <i>Ariel</i> por mejor cortometraje documental. Festival internacional de cine des estudiantes de Viena, Austria 1997, Festival internacional de San Francisco, E. U. 1995, Golden Gate Award
EL ÁRBOL DE LA MÚSICA	1994	Isabel Terdán y Sabina Berman	Festival internacional de Chicago, E. U. 1995 Festival internacional de cine de Amiens, Francia 1995. Selección oficial. Festival internacional de cine de Cartagena, Colombia 1996 <i>India Catalina</i> . Festival internacional de cine para niños de Chicago, E. U. 1996 <i>Mejor cortometraje de ficción</i> . Festival latino de cine de Mari, California, E. U. 1997.
PEOR ES NADA	1994	Javier Bourges	Festival internacional cinematográfico de Cancún, México 1994. Jaguar de plata.
NOVIA MÍA	1995	Rodrigo Plá	Festival internacional de cine de Biarritz, Francia 1996. Primer lugar. XI Muestra de cine Mexicano en Guadalajara, México 1996. Premio de la crítica internacional, y Premio de la crítica nacional.
UN PEDAZO DE NOCHE	1995	Roberto Rochín	Festival de cine de Venecia, Italia 1995 Mención especial del jurado. Worldfets, Houston, E. U. 1996, Golden Awards , Festival de cine de Londres, Inglaterra 1997. Encuentro de escuelas de cine de América Latina en Toulouse, Francia 1997. Festival Internacional de cine de Róterdam, Holanda 1997.
LA TARDE DE UN MATRIMONIO DE LA CLASE MEDIA	1995	Fernando León	Festival internacional de cine de Cannes, Francia 1996. Selección oficial. Festival de cine de Friburgo, Suiza 1997. Festival de cine de Tampere, Finlandia 1997. Encuentro de escuelas de cine de América Latina en Toulouse, Francia 1997. Festival internacional de Cartagena Colombia, 1997.
RARAMURI, PIE LIGERO	1995	Dominique Jonard	Festival internacional de cortometraje de Santiago, Chile 1997, Premio especial del jurado.
DESDE ADENTRO	1996	Dominique Jonard	Festival internacional de cortometraje de Santiago, Chile 1996, Premio especial de animación.
DE JAZMÍN EN FLOR	1996	Daniel Gruener.	Festival Iberoamericano de Huelva, España 1997, Colon de oro , Encuentro de escuelas de cine de América Latina en Toulouse, Francia 1997. Festival Internacional de Cine de Cartagena, Colombia 1997. Festival Taos Talking Pictures en Taos, Nuevo México 1997. Festival internacional de cortometrajes de Santiago, Chile 1997. Festival de cine del mundo de Montreal, Canadá 1997, mejor cortometraje de ficción.
RASTROS	1996-7	Diego Muñoz	XII Muestra de cine mexicano en Guadalajara, México 1997, premio al mejor cortometraje. Festival de cortometraje de Drama, Grecia 1997. Festival internacional de cine de estudiantes, Bulgaria 1998.
ADIÓS MAMÁ	1997	Ariel Gordón	Festival de cine de Cannes, Francia 1997. Festival de cine del Festival de cine del mundo de Montreal, Canadá, mención especial. Festival internacional de cine de Valladolid, España 1997. Premio especial del jurado. Festival de cinema joven Valencia, España 1998, mención especial al mejor cortometraje. Latinoamericano. Festival internacional de Cleveland. E. U.
PASAJERA	1997	Jorge Villalobos	Festival certamen internacional de cine documental y cortometrajes de Bilbao, España 1997. Festival internación de

EN EL ESPEJO DEL CIELO	1998	Calos Salces	cine de Biarritz, Francia 1997, premio Canal + . Festival internacional de cine Iberoamericano de Huelva, España 1997, premio del público . Festival internacional de cortometraje de Tampere, Finlandia 1998.
SIN SOSTÉN	1998	René Castillo y Antonio Urrutia.	XIII Muestra internacional de cine mexicano en Guadalajara, México 1998, premio de la OCIC por mejor cortometraje . Festival de cine Huesca, España 1998, Danzante de oro, premio Casa de América y premio El Quijote . Festival de Palm Springs, E. U. 1998 premio Best of Fest . Festival de cine del mundo Montreal, Canadá 1996, premio de segundo lugar .
			Festival internacional de cine de Cannes, Francia 1998, Selección oficial. Muestra de cine mexicano en Guadalajara, México 1998, premio de la crítica internacional por mejor cortometraje y premio de la crítica nacional por mejor cortometraje .

5.2 PRODUCCION Y DIFUSIÓN DEL CORTOMETRAJE

El cortometraje es el arma secreta de la cinematografía mexicana, no sólo la ha llevado a conseguir premios en festivales tan prestigiados como Cannes o el Oscar estudiantil, sino que ha logrado que los teatros nacionales le apuesten a estas cintas como medio de obtener ganancias frente a los monstruosos largometrajes de Hollywood.³

Por lo regular cuando una industria está en crisis, cualquier sector que pueda crecer o tener éxito, siempre tendrá el apoyo de todo el gremio par que continué con su labor y funcione como “válvula de escape”, de esta forma sucedió con la cinematografía mexicana y el cortometraje afortunadamente, sin embargo no dejamos de estar en crisis, por lo tanto no todas las cintas pueden ser producidas.

³ Delgado Mónica, “Reforma”, sección Primera Fila, Pág. 2

En el caso particular del IMCINE, los procesos de selección se basan en la decisión que tome el consejo consultivo y la junta de evaluación para que pueda ser coproducida una película. En el momento en que Carlos Carrera fue galardonado en 1994, la euforia fue mucha, comenzaron a llegar invitaciones de festivales y ofertas de compra para que su filme pudiera ser exhibido en otros países, las empresas de cable nacionales pedían los derechos y toda la gente quería ver la cinta que había recibido semejante premio.

Como podemos observar, era el momento ideal para hacer algo excelente con escueto, sin embargo no había una estrategia de difusión definida para lograrlo, esto era lógico pues nunca antes se había ganado una Palma de oro o recibido algún premio importante desde hacía cuarenta años y menos en el área de cortometrajes, por lo tanto todo aquello que pudo lograr *El Héroe* en ese momento fue una ganancia.

En 1994 con el afán de aprovechar el auge obtenido por esta cinta y crear una cultura de cortometraje t un espacio propio de exhibición en México, se convocó a la *Primera Jornada de Cortometraje* en la Cineteca Nacional, la cual llevó a cabo en noviembre de ese año, proyectando a lo largo de cuatro días 27 películas cortas. A partir de ese momento comenzó una nueva etapa en el IMCINE y en el Centro de Producción de Cortometraje, proyectos interesantes por fin vieron la luz y fueron producidos, difundidos y comercializados de una manera muy diferente a la que se realizó con la cinta de Carrera.

Las estrategias de producción y difusión que planteó el Centro de Producción de Cortometrajes y el IMCINE en 1994, las cuales se encuentran vigentes se basaron principalmente en tres cosas:

- Retomando la propuesta que hiciera Ignacio Durán en 1994 al inicio de su mandato, se realizarán cintas únicamente en coproducción, con la finalidad de no sólo apoyar un solo proyecto sino varios, invitando a los autores de los filmes a buscar el apoyo de productores independientes para que financien un cuarenta por ciento del costo total de la película para que el IMCINE aporte el sesenta por ciento restante.
- Lanzar convocatorias o concursos abarcando todos los géneros cinematográficos para la realización de proyectos, guiones y películas en sus distintas etapas, es decir, guión terminado, producción o postproducción, con el fin de seleccionar sólo los mejores para brindarles el apoyo y no permitir que baje de calidad el cortometraje mexicano.
- Apoyar los concursos que las escuelas de cine realizan anualmente y a los ganadores de estos, para obtener el auspicio del instituto. Antes el ganador de una convocatoria tenía asegurado en un cien por ciento la realización de su filme por parte del IMCINE , y ahora también necesita el apoyo de la iniciativa privada o alguna fundación, prueba de ello está la convocatoria que apareció a finales de 1996, invitando en el caso del corto y largometraje a que los solicitantes a patrocinio del IMCINE presentara el nombre del productor, el plan de producción y algunos accesorios de ayuda a la realización del filme.

En los resultados de estas estrategias de producción se encuentran filmes tan exitosos como *Ponchada* (1994) de Alejandra Moya, *4 maneras de tapar un hoyo* (1995) de Jorge Villalobos y Guillermo Rendón, *El abuelo Cheno y otras historias* (1995) de Juan Carlos

Rulfo, *Un pedazo de noche* (1995) de Roberto Rocín, *De tripas corazón* (1995) de Antonio Urrutia y *De Jazmín en flor* (1996) de Daniel Gruener, entre otros.

Las estrategias que empleó el Instituto Mexicano de Cinematografía en materia de difusión son: en primer lugar, dar conocer las cintas a nivel internacional, a través de festivales de cine, recalcando que mostrar los materiales en festivales no es el principal objetivo, sino un medio para abrir nuevos espacios para este formato; en segundo lugar, propiciar la exhibición de los cortometrajes en las salas cinematográficas antes de un largometraje y en los medios televisivos, en especial en los canales culturales; en tercer lugar, comercializar los mejores trabajos en video.

Es cierto que el cine mexicano ha tenido una gran proyección y aceptación en el extranjero debido a los cortometrajes que han participado en distintos festivales y muestras internacionales, y que incluso hasta hemos llegado a ganar algunos premios como se evidencia en la tabla anterior.

La asistencia a los festivales es muy importante y esencial en cualquier cinematografía por que

*Mas que una revisión o competencia entre las diferentes industrias del mundo, son un escaparate de filmes, directores, actores y productores para vender y venderse, colocar su producto en los mercados internacionales, por supuesto, como en todo, existen sus diversas categorías, por lo que ganar un festival implica, además de reconocimiento, una venta segura.*⁴

⁴ Athendoro Brigido, El Financiero, Sección espectáculos, Pág. 70.

Pero en el ámbito nacional, por desgracia, no se exhiben los cortometrajes en las salas cinematográficas con regularidad, y esto es debido a dos puntos:

- Al encontrarse en crisis la industria cinematográfica (y el país entero), la producción de largometrajes se ha reducido casi en un setenta por ciento, y únicamente se realizan de seis a doce películas al año, es decir que solo seis o doce cintas cortas son exhibidas antes que las películas en las salas comerciales al año. Sin embargo, aunque se produzcan diez o mil películas al año, por desgracia y regularidad (pese a lo que arrojan las estadísticas), los mexicanos a ver cine hecho en México.
- Si esto sucede con los largometrajes, la situación con el formato corto es peor pues no existe una cultura de él en México, y fuera de Canal Once (Intermedio o Ciclos de cine) y Canal 22 (Cortos y animación) la exhibición de este tipo de filmes en televisión abierta es muy escasa.

En el caso de televisión por cable o privada, se han llegado a presentar ciclos de cortometrajes mexicanos como el que aconteció en julio y agosto de 1997 en *MVS* Multivisión por el canal de Cine latino, el cual transmitió algunas realizaciones como *El héroe* (1992), de Carlos Carrera, *De tripas corazón* (1995), de Antonio Urrutia, *El árbol de la música* (1995), de Isabel Tardán y Sabina Berman, etc. Pero fuera de eso son esporádicas las proyecciones de trabajos nacionales y extranjeros incluyendo Cablevisión, Direct TV y Sky.

En el caso de la comercialización por medio del video, la aceptación que tuvo la venta de paquetes y cintas como: *El abuelo Cheno y otras historias* (1995) de Juan Carlos Rulfo, *El Héroe y otros cortos* (*El héroe* (1992) de Carlos Carrera; *Ponchada* (1994) de Alejandra Moya, y *Me voy a escupar* (1992) de Juan Carlos de Llaca); *Un pedazo de noche* (1995) de Roberto Rocín, y *Planeta Siqueiros* (1995) de José Ramón Mikelajáuregui; contaron con una buena aceptación, de hecho.

Los logros que ha tenido la difusión del cortometraje en México y en el extranjero son significativos pero muy importantes, y aunque estamos muy lejos de tener una cultura del cortometraje como en otros países, podemos ver a continuación lo que se ha hecho al respecto:

* Gracias a la creación del Festival Internacional de Escuelas de Cine en la Ciudad de México, que organiza el CCC anualmente desde 1990, se comenzó con la proyección de trabajos nacionales y extranjeros en la ciudad de México, con el cual en primera instancia, se motivó a los estudiantes para continuar realizando trabajos interesantes e inaugurando el primer espacio propio para el cortometraje, que con el paso de los años ha significado (aparte de un foro competitivo) un espacio de difusión y comercialización de filmes cortos no solo para los estudiantes sino también para los productores.

* En 1995 se llevó a cabo con muy buena aceptación del público, el primer ciclo de cortometrajes mexicanos en Montevideo, Uruguay, con el título *Descubrimientos: el joven cortometraje mexicano*, en el cual se proyectaron 16 películas cortas producidas entre 1990

a 1994 por el Centro de Capacitación Cinematográfica, el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos y el Instituto Mexicano de Cinematografía.

Los cortometrajes que formaron este ciclo fueron: La muchacha (1990) de Dora Guerra, Guardianes de la Fe (1992) de Enrique Escalona, Me voy a escapar (1992) de Carlos de Llaca, Cita en el paraíso (1992) de Moisés Ortiz Urquidi, Otoñal (1992) de María Novaro, Un arreglo civilizado para el divorcio (1992), de Salvador Aguirre, Juegos Nocturnos (1992) de Pablo Gómez Sáenz, El héroe (1992) de Carlos Carrera, Hombre que no escucha boleros (1993) de Ignacio Ortiz Cruz, Festín en el Mictlán (1993) de Claudio Rocha, Juguete arte objeto (1993) y Esperando la lluvia (1993) de Jorge Aguilera, Haciendo la lucha (1993) de Juan Antonio de la Riva, Peor es nada (1994) de Javier Bourgues, y Ritos (1994) de Carlos Bolado.⁵

Después de la creación de la 1ª. Jornada de Cortometraje Mexicano en 1994, se realizó la 2ª. Jornada de Cortometraje Mexicano en la Cineteca Nacional del 31 de octubre al 7 de noviembre de 1996, en la cual se proyectaron 127 películas y videos, 96 de ellas en competencia (44 videos y 32 filmes). Cabe destacar que esta inclusión del video no se llevó a cabo en la anterior jornada, y esto explica el aumento considerable de películas.

El objetivo principal de estas jornadas es promover la producción y la divulgación del cortometraje a nivel nacional, así como el que sus creadores dialoguen sobre sus experiencias y las expectativas de este formato en el ámbito nacional e internacional.

⁵ Gallegos José Luis, Excelsior, Sección "Aviso de ocasión", Pág. 8

En esta jornada sólo compitieron los trabajos realizados entre 1995 y 1996, pero también se proyectaron trabajos anteriores en lo que se denominó como *Antología del cortometraje mexicano 1990-1994*, y de forma paralela al evento se presentaron mesas redondas y debates sobre las perspectivas de los cortometrajes con la participación de reconocidos críticos cinematográficos, cineastas y personas relacionadas con el quehacer filmico como: Nelson Carro, Rafael Aviña, Carlos Carrera, Pablo Baksht, Enrique Ortega, Marina Stavenhagen, Zita Carvlahosa, etc.

La intención de estas Jornadas es crear una cultura del cortometraje, pues el cine no sólo son largometrajes o Hollywood, sino que hay una forma de expresión que quizá sea más libre y genuina; el cortometraje fue el principio de la imagen en movimiento y 100 años después sigue siendo el rey, en 1896 llegó a México, y esta jornada es una celebración dela creatividad y productividad de lo realizadores nacionales y la mejor prueba de la vitalidad de este formato es el cine mexicano⁶.

Nadie duda que el cortometraje en nuestro país ha dejado de ser el patito feo para convertirse en el hijo pródigo de las instituciones, la carne de cañón de los festivales y muestras debido al prestigio y al éxito obtenido en la presente década, no obstante el camino que el corto ha seguido para llegar a estos felices términos como la jornada de cortometraje ha sido largo y sinuoso.

⁶ Marín Chiquet Nora, El Heraldo de Mézico, "Sección Espectáculos", Pág. 3

En 1997, México estuvo presente en el Festival de Cortometraje de Clermont Ferrand, Francia, pero en esta ocasión aparte de estar compitiendo por el mejor cortometraje con la cinta *Un pedazo de noche* (1995), de Roberto Rocín, se llevó el primer *stand* para poner en el mercado internacional aproximadamente 40 cortometrajes como menciona María Eugenia Garzón, Subdirectora de promoción internacional del IMCINE.

Por cuestión de recursos no se había tenido la oportunidad de asistir a un festival de cortometrajes, pero hoy se decidió que era necesario por que la producción es suficiente tanto en cantidad como en calidad, se fortificó lo que ya habían sembrado las participaciones mexicanas en los últimos años y se llevó la grata sorpresa de que la gente estaba sorprendida con los trabajos presentados, los principales clientes del corto mexicano son televisoras españolas, portuguesas, el Canal + de Francia y sus filiales dentro de Europa y el SBC (Special Broadcasting Corporation) de Australia, además de organismos culturales como The British Film Institute en Inglaterra.⁷

Con la euforia de la nominación al Oscar de la Academia de Ciencias y Artes Cinematográficas de Hollywood por el mejor cortometraje, *De tripas corazón* (1995) de Antonio Urrutia, despertó por primera vez el interés de los mexicanos para ver una cinta corta.

Sin embargo, un cortometraje no podía ser proyectado en las salas comerciales por que no era rentable para los empresarios por lo tanto se armó un largometraje con los filmes *Ponchada* (1994) de Alejandra Moya, *De Jazmín en flor* (1995) de Daniel Gruener, *Peor*

⁷ Delgado Mónica, Reforma, "Sección Primera Fila", Pág. 2.

es nada (1994) de Javier Bourges, y *Paty Chula* (1994) de Francisco Murguía, que llevó el título de *De tripas corazón y otras historias*, para exhibir comercialmente (y por primera vez) un grupo de cortometrajes mexicanos en las salas cinematográficas del país.

Esta proyección se efectuó en 22 plazas comerciales de la República Mexicana con la colaboración de **Organización Ramírez, Cinemex de México y Cinemark de México**. Alcanzó los 500 mil pesos de recaudación en taquilla, según datos proporcionados por el Departamento de atención a medios y difusión del IMCINE.

Aprovechando toda la publicidad y la curiosidad de la cinefilia mexicana por conocer este formato, IMCINE y Ediciones El Milagro lanzaron una colección de libros cinematográficos (guiones) de los cortometrajes que sus historias han sido motivo de reconocimiento internacional e interés del público en general como por ejemplo: *El héroe* (1992) de Carlos Carrera, *Haciendo la lucha* (1993) de Juan Antonio de la Riva, *Peor es nada* (1994) de Javier Bourges, *Fuera de este mundo* (1994) de Esteban Reyes, *El abuelo Cheno y otras historias* (1995) de Juan Carlos Rulfo, y *El árbol de la música* (1995) de Isabel Tardán y Sabina Berman.

Para continuar con la creación de espacios propios de exhibición del cortometraje, en agosto de 1997 se lanzó *Inéditos*, un programa que reunía 14 cortometrajes (6 extranjeros y 8 mexicanos) de Francia, Portugal, Inglaterra, Estados Unidos, Bélgica y México, incluyendo aquellos que estaban en selección en la 36ª. *Semana Internacional de la Crítica* del Festival de Cine de Cannes, Francia 1997, con finalidad de que el público mexicano conociera estos trabajos en forma simultánea a ese país.

Esta propuesta fue retomada de la idea original de Zita Carvalhosa, productora, promotora y directora del Festival Internacional de cine de Sao Paulo, Brasil, quien en la Segunda Jornada de Cortometraje Mexicano, se refirió en debates y mesas redondas, a algunos mecanismos para la promoción de l cortometraje en Brasil: Festivales, Muestras e Inéditos, un programa para la presentación de los novísimos cortos.

De este evento realizado en tres días con la colaboración de CCC, IMCINE, y la Cineteca Nacional, cabe destacar las cintas mexicanas: *Rastros* (1997) de Diego Muñoz, *Adiós mamá* (1997) de Ariel Gordon, *Desde adentro* (1996) de Dominique Jonard, y *Pasajera* (1997) de Jorge Villaiobos, pues han obtenido galardones nacionales e internacionales en diferentes categorías de los festivales y muestras en los que han participado como pudimos comprobar en la tabla anexada a este capítulo.

De forma paralela a esta presentación, se exhibió en la galería del CCC una exposición de fotografías de rodaje y stills del cortometraje mexicano participantes en *Inéditos* titulada *Pasión compartida*.

Posteriormente, en junio de 1998, El Centro de Capacitación Cinematográfica e IMCINE lanzaron un proyecto similar a *Inéditos*, con la finalidad de continuar creando espacios propios para el cortometraje titulado *Novísimos*, con los trece filmes mexicanos más recientes en cine y video proyectados en la sala Luis Buñuel del CCC.

De esta muestra sobresalen los filmes: *Sin sostén* (1998) de René Castillo y Antonio Urrutia, *En el espejo del cielo* (1998), de Carlos Salces y *La degénesis* (1998) de Dominique Jonard, por ser cintas innovadoras y exitosas en el extranjero..

Finalmente en octubre de 1998 se llevó a cabo el primer Festival Internacional de Cortometraje de la Ciudad de México junto con la *Tercera Jornada de Cortometraje Mexicano* en la Cineteca Nacional durante siete días.

El primer Festival Internacional de Cortometraje de la Ciudad de México surgió de la experiencia de las Jornadas de Cortometraje Mexicano realizadas en 1994 y 1996. Su objetivo es la difusión en México del cortometraje como un espacio libre y alternativo, caracterizado por la diversidad de búsquedas expresivas y temáticas de sus autores.

De manera paralela en el marco del Festival, se realizó la primera Conferencia Binacional México-Estados Unidos sobre cortometraje, en la cual se trataron aspectos como por ejemplo la falta de promoción y espacios exclusivos para el cortometraje en México, y se reafirmaron los acuerdos existentes entre las escuelas de cine de ambos países.

En este evento se proyectaron 167 películas cortas de México, Francia, Estado Unidos, Alemania, Noruega, Portugal, Australia, Hong-Kong, Austria y Brasil, se presentaron los nuevos cortometrajes alemanes y franceses, una sección dedicada al *Outfest* (Festival Gay y Lésbico de los Ángeles, California, EE.UU.) y se realizó una retrospectiva dedicada al trabajo de Walt Disney.

Como pudimos observar, aún falta mucho para la creación de una cultura del cortometraje en México y como menciona Pablo Baksht, exdirector de la Dirección de Producción de Cortometrajes 1992-1996:

Tendrán que pasar al menos diez años para que los resultados comiencen a verse pues es una tarea muy difícil ya que ni siquiera tenemos una cultura sólida del cine mexicano en nuestro país, es decir, no vemos nuestro cine, refiriéndonos al largometraje, y en el caso del cortometraje el público tiene poca información sobre éste tipo de producciones y es muy frecuente que los inversionistas duden en arriesgar su capital para hacerlas, aunque esto ha cambiado un poco en los últimos años.

Sin embargo, los logros que se han obtenido, aunque no son los deseados, son importantes por ser los primeros pasos de un largo camino, aunque esto no significa que el principal factor a vencer, la falta de exhibición y comercialización nacional, de je de estar presente como menciona Leonardo García Tsao y Rafael Aviña.

El cortometraje estuvo olvidado por mucho tiempo, pero gracias al trabajo de las escuelas de cine ha tomado nuevos bríos y adquirió una nueva importancia, pero de que sirve que haya buena calidad si los filmes no se exhiben, fuera el canal 11 y 22, nada , la televisión es el medio idóneo que debe encargarse de difundir esta forma de arte, el cortometraje es el formato del futuro, pues mientras más rápido y más breve sea el entretenimiento más llamará la atención⁸.

⁸ Navarrete Georgina, El Heraldó, "Sección espectáculos", Pág. 6

Aún menospreciado y mal difundido por lo general, el cortometraje en nuestro país ha venido a demostrar que, en ocasiones, lo mejor de nuestra industria filmica se encuentra justo en el campo del corto.

Sin embargo, de nada sirve informar que el cortometraje mexicano ha logrado algunos premios o nominaciones en cualquier festival internacional extranjero, que realizan retrospectivas de este en otros países y se notifique que en esos lugares si hay una cultura de las películas cortas, y peor aún, se compruebe que lo mejor de nuestra cinematografía se desarrolla en este formato si en nuestro país desgraciadamente no se exhibe.

Los empresarios dicen que por la duración no pueden proyectarse estas cintas de forma autónoma en las salas cinematográficas, en eso estoy de acuerdo, pero ¿acaso no en la Ley Cinematográfica en el artículo 23 se sugiere la proyección de un cortometraje antes de un largometraje nacional?.

Algunos responderán que por la crisis económica no se producen películas o son muy pocas y por efecto rebote los cortos no tienen difusión en las salas cinematográficas, esto podría ser lógico pero insuficiente.

Una alternativa de exhibición es hacer filmes de largometraje con la unión de trabajos cortos como se hizo con *De tripas corazón y otras historias* (1997), de esta forma se proyectaría el doble o triple de cortometrajes, pues por un lado estarían proyectándose aquellos que acompañan a un largometraje, y por el otro, los de la cinta armada con al unión de los mismos.

Incluso estos “paquetes” de cortos podrían darse anualmente, tomando como gancho publicitario algún trabajo premiado o nominado en un festival internacional de cine importante, pues ya se comprobó que solo de esta manera se interesa el público mexicano y que además si recupera parte de la inversión , sin embargo no se hace o no se quiere arriesgar, pues en el aire quedaron dos proyectos (El héroe y otras historias y El abuelo Cheno y otras historias) que supuestamente se lanzarían después del de Urrutia.

En un momento se habló de la comercialización en video de los cortometrajes más exitosos, pero lo último que se puso a la venta fue la *Antología de cortometrajes mexicanos 1996*, han pasado cinco años y a pesar de tener una buena cantidad de trabajos tanto como en cantidad como en calidad, no se ha repetido este suceso.

De la misma forma quedaron las propuestas de Pablo Baksht de hacer una fundación de la sociedad civil de apoyo para el cortometraje, y vender los derechos a las cadenas televisivas nacionales y extranjeras, la primera por falta de interés de la iniciativa privada y de inversionistas arriesgados, y la segunda, por que, implicaba la dificultad de crear una cultura del marketing filmico que todavía no se tiene perfeccionada y que, además resistiera el paso de las políticas sexenales.

Como podemos observar, para lograr que se difunda el cortometraje en México, no sólo se necesitan ganas de hacerlo ni tampoco buenas propuestas, si no hechos, sin embargo en

un país donde la política cinematográfica casi siempre depende del gobierno en turno y nunca se da una continuidad a los proyectos realizados entre cada sexenio, es poco lo que puede lograrse, y si a esto le aunamos el desinterés tanto de las televisoras comerciales como de la gente en general (precisamente por desinformación), los éxitos obtenidos en el territorio nacional son muchos, por lo tanto tendremos que esperar, por desgracia, muchos años más para ver creada o consolidada una cultura del cortometraje nacional.

A continuación, podremos observar de forma más detallada dos de las cintas que contribuyeron de forma trascendental en el auge o impacto del cortometraje mexicano.

5.3 EL HEROE (1992) DE CARLOS CARRERA

Luis Carlos Carrera nació en la Ciudad de México el 18 de agosto de 1962; su pasión desde los 9 años es el cine, sin embargo es a partir de los 12 cuando comenzó a filmar historias en super 8.

En el período de 1968 a 1981, estudió la primaria, secundaria y preparatoria en el Colegio Tepeyac, en 1981 quiso estudiar cine pero no pudo ingresar al Centro de Capacitación Cinematográfica por no cumplir dos requisitos (haber terminado una carrera y tener 22 años de edad), de tal forma que se inscribió en la Universidad Iberoamericana en la carrera de Ciencias de la Comunicación debido a que unos amigos le informaron que en la Ibero se impartían clases de cine y que ahí les proporcionaban a los estudiantes el material de trabajo, esto sobre todo lo entusiasmó a cursarla. Posteriormente ingresó en 1984 al Centro de Capacitación Cinematográfica y terminó sus estudios en 1988.

En la filmografía de Carlos Carrera se encuentran:

- El hijo pródigo (1984) Cortometraje.
- Amada (1998) Cortometraje.
- Un muy cortometraje (1988) Cortometraje.
- Mala yerba nunca muera (1998) Cortometraje.
- La paloma azul (1989) Cortometraje.
- Música para dos (1990) Cortometraje.
- La mujer de Benjamín (1991) Largometraje
- El Héroe (1992) Cortometraje.
- La vida conyugal (1993) Largometraje
- Sin remitente (1995) Largometraje.
- Un embrujo (1996) Largometraje.

Como podemos observar, el trabajo de este director abarca ambos formatos, sin embargo es con el cortometraje con el que se expresa de una forma más libre: *“Me fascina por su capacidad de síntesis, es muy apasionante el reto que implica decir muchas cosas con el mínimo de elementos y en el menor tiempo posible”*⁹

El corto no es una película chiquita ,tiene sus propias características y es difícil, pues en unos cuantos minutos debe atacar las emociones del público y lograr impactarlo con lo que se ve en la pantalla.¹⁰

Precisamente con un cortometraje. *El Héroe* (1992), Carlos Carrera se dio a conocer en todo el mundo al ganar en 1994 *La Palma de Oro* en el Festival de Cannes, Francia.

El Héroe es un cortometraje de animación dibujado a mano, procesado en Visiographics y de cinco minutos de duración, fue escrito y dirigido por Carlos Carrera, producido por el Instituto Mexicano de Cinematografía, Pablo Baksht, Julia Con y Gabriel Castañeda; editado por Daniel Medero Reyna; fotografiado por Jorge y Hugo Mercado; musicalizado por Gabriel Romo, con la ayuda del sonido de Jorge y Gabriel Romo.

Esta cinta cuenta una anécdota sencilla y profunda a la vez, un hombre atraviesa su cotidiano camino hacia los vagones del metro, al llegar al andén, ve a una joven que llama su atención, observándola, se da cuenta que ella quiere suicidarse, con esfuerzos logra

⁹ Pacheco Cristina, La Jornada, “Sección Cultura”, Pág. 24.

¹⁰ Navarrete Georgina, El Heraldo de México, “ Sección espectáculos”, Pág. 1.

llegar hasta ella y salvarla antes de que caiga, la muchacha al sentirse frustrada, grita y lo insulta, un policía acude y golpea al héroe en ese momento, finalmente la joven se arroja a las vías del siguiente convoy sin que nadie haga nada.

*El héroe, de Carlos Carrera, es una pequeña obra de arte, y en sus cuatro minutos de duración, atrapa y sacude al espectador con una violencia concentrada, el mundo que recrea es desolador, la masa de gente ahogada en la rutina, tristeza de la niña reflejada en sus ojos, y el único gesto de humanidad es duramente reprimido e inútil.*¹¹

La acogida nacional e internacional que ha tenido este cortometraje ha sido una de las mejores actualmente, por un lado al ganar el Festival de Cannes, Francia 1994, toda la crítica extranjera elogió este filme y por lo tanto comenzó a participar en la mayoría de las muestras y festivales del mundo, y por el otro, en México desató el “fenómeno avalancha” o el boom del cortometraje mexicano como lo bautizaría Pablo Baksht, entrevistas, festivales y hasta ciclos de cortometraje se realizaron incluyendo esta obra, además nuevos productores (como Televisine, por ejemplo), comenzaron a interesarse en este formato y en los siguientes proyectos de Carrera, quien aprovechó toda esta publicidad para forjar una muy buena reputación como cineasta.

Nunca esperé ganar nada, me daba por bien servido con la exhibición del corto en la sección competitiva, estando en París tuve que regresar por una llamada telefónica en la cual se me informó que el héroe había ganado un premio, pero jamás me imagine que La

¹¹ Carro Nelson, revista Tiempo Libre. Pág. 5.

*Palma de Oro, la experiencia que viví en el festival fue muy importante por que comprobé que las cintas mexicanas están a la altura de las mejores del mundo, logramos venderla a varias televisoras y todo se convirtió en oportunidades y publicidad.*¹²

El precio de esta película subió como la espuma después del festival, su costo fue doscientos mil pesos y ahora sus derechos de exhibición se cotizan en diez mil dólares, pero lo más importante aquí es el hecho de que la gente la vea, se entere de que en México se hacen buenas película, sin embargo la crítica más fuerte es precisamente la de los mexicanos, que en este caso ha sido favorable.

Debido al éxito de este cortometraje, se han llevado a cabo retrospectivas nacionales e internacionales sobre el trabajo de Carlos Carrera, por ejemplo: *Carlos Carrera cuadro por cuadro* realizada en la Cineteca Nacional en donde se analizó la filmografía de este director; y el programa que se presentó como parte de la retrospectiva del reciente cortometraje mexicano en el festival de cortometraje Tampere, Finlandia 1998.

Actualmente Carlos Carrera goza del apoyo de varios productores, incluyendo el IMCINE (del cual es uno de los cineastas favoritos) y es considerado como uno de los nuevos directores mexicanos de más éxito.

¹² Murrieta Rosario, Novedades. "Sección Espectáculos", Pág. 1.

5.3 DE JAZMÍN EN FLOR (1996), DANIEL GRUENER.

Daniel Gruener nació en la ciudad de México el 23 de diciembre de 1967; estudió realización cinematográfica en el Centro de Capacitación Cinematográfica y fotografía con Kiryat Moria en la Universidad de Jerusalén.

Los trabajos que conforman su filmografía son:

- El día que renuncié a mi nacionalidad húngara (1987) Cortometraje
- Aviso oportuno (1986) Cortometraje.
- Mérolicos (1990) Cortometraje.
- Luna de miel (1990) Cortometraje.
- Ahí nos vidrios (1990) Cortometraje.
- Amazona (1992) Serie de Televisión.
- Buscando el paraíso (1993) Cortometraje.
- O fue un sueño (1993) Telenovela.

- Sobrenatural (1995) Largometraje.
- De jazmín en flor (1996) Cortometraje.

El guión de Lisa Owen, *De jazmín en flor*, fue ganador de la II convocatoria Nacional de Guiones, pero dirigido por Gruener por selección del IMCINE a partir del desempeño mostrado en su largometraje *Sobrenatural o Dólares para una ganga* (1995)

Con este cortometraje, Daniel Gruener cobró prestigio internacional debido a su participación en los festivales más importantes del mundo como el Festival Iberoamericano de Huelva, España y el Festival de cine del mundo de Montreal, Canadá , entre otros.

De jazmín en flor es un cortometraje de ficción, filmado en 35 mm. y de trece minutos de duración, dirigido por Daniel Gruener, producido por el Instituto Mexicano de Cinematografía, Estudios Churubusco Azteca, Pablo Baksht, Julia Con y Sandra Solares, el guión es de Lisa Owen, fotografiado por Federico Barbosa, editado por Moisés Ortiz Urquidí y Silvana Zuanetti, la música es de Gabriel González Meléndez, el sonido de Antonio Diego, Rogelio Villanueva y Lena Esquenazi, la ambientación corrió a cargo de Claudio Contreras, y es interpretado por José Carlos Ruiz y Dino García.

Esta cinta cuenta la historia de dos hombres que coinciden en el piso 18 de un edificio en construcción, con la idea en común de suicidarse, después de que se conocen y pasan un tiempo agradable cantando una canción, se dan cuenta de que sus problemas no son tan

grandes como pensaban y que tienen varias razones para continuar viviendo, sin embargo en ese momento se resbalan y a pesar de sus esfuerzos caen al vacío.

Tuve la suerte de que me ofrecieran filmar esta película, fue muy energizante, por que es algo muy diferente al género de terror, en realidad, el corto se trata de algo bastante difícil, y en especial éste pues creo que no volveré a hacer algo así en mi vida, el camarógrafo y yo colgados, los actores volando en el precipicio para tomar las escenas, creo que no hay necesidad de correr tanto peligro, aunque al final el trabajo fue muy reconfortante.¹³

De jazmín en flor es una cinta con matices de humos negro, con una historia que habla del destino y de las bromas que en ocasiones nos juega, nos demuestra los problemas de la ciudad reflejados en dos hombres al filo de un edificio en construcción.

El éxito que ha tenido este filme, ha sido muy bueno, incluso desde su estreno en la Muestra Internacional de Cine de Guadalajara, México 1996, y su exhibición en la Segunda Jornada de Cortometraje mexicano 1996, como lo asegura Lorena Alfaro:

*Una de las cintas mas ovacionadas por el público y el jurado de esta jornada fue **De jazmín en flor** , la cual además formará parte del video que IMCINE comercializará con el título de **antología de los mejores cortometrajes mexicanos 1996.***

¹³ Alfaro Ríos Lorena, Uno mas uno. "Sección Cultura", Pág.27.

Después de este éxito nacional, dicho filme formó parte del largometraje *De tripas corazón y otras historias* (1997), película realizada con base en varios cortometrajes y exhibida a raíz del auge del corto en México y en especial del trabajo de Antonio Urrutia que dio nombre a esta cinta.

Como podemos observar , *De jazmín en flor* no solamente ha ganado premios en el extranjero, sino que además ha sido acogido en el país de forma excelente, debido a su excelente factura.

CAPITULO VI
INFLUENCIA DEL
CINE
EN LA SOCIEDAD
Y LA RELACION
DE ESTE CON LA
COMUNICACION

6.1 EL CINE, EL INDIVIDUO Y LOS MEDIOS DE COMUNICACIÓN

Hay quienes conciben el cine exclusivamente como una diversión, pensar así de él es minimizarlo, ya que el cine se presenta de hecho como un fenómeno que abraza diversas posibilidades. Al llevar a cabo el estudio del cine, la primera pregunta que se viene a la mente de toda persona es ¿qué es el cine?, al afirmar que es algo más que un simple espectáculo divertido nos podemos dar cuenta de que el cine es cultura, y es comunicación, ya que el cineasta puede expresar su ser y su pensamiento a través de las películas, además al hacer el cineasta una buena realización y un excelente guión llevado a la pantalla gigante se pueden lograr reacciones extraordinarias en las personas gracias a la penetración tan grande que tiene el cine, como por ejemplo, el espectador puede tener diferentes puntos de vista de algo o alguien, y muchas veces gracias al cine se puede cambiar esa impresión. Otra de las grandes cosas que el cine puede lograr es darle a conocer al espectador las maravillas que hay más allá de sus fronteras y que solamente por la pantalla gigante se podrán admirar. Por otra parte “el cine constituye una actividad enraizada de tal modo en la cultura contemporánea, que aproximarse de una manera racional puede ser útil para comprender mejor el mundo en que vivimos”¹. La relación entre cultura y medios de comunicación se produce en cada sociedad de manera distinta, “por ello los medios audiovisuales como el cine adquieren carácter de consumo masivo, éstos medios, además de ser transmisores de información, se convierten en portadores de bienes culturales, que en medida introducen grandes cambios en la sociedad”².

¹ Revueltas José, “El conocimiento cinematográfico y sus problemas”, Pág. 48

² Bree P. Myles, “La retórica del cortometraje”, Pág. 16

Es por eso que el cine desempeña un papel muy importante como medio de comunicación, y como medio de espectáculo. Por su parte al cine también se le puede considerar arte, pero arte nuevo al que resulta un poco difícil señalarles un sitio entre las demás artes como la pintura, escultura, teatro, danza, etc. Pero quizá una de las cosas que más impresiona es la sensación que nos brinda de estar contemplando una supuesta realidad, “desencadena en el espectador un proceso a la vez preceptivo y afectivo de participación”³, ya que nos impresiona el verismo en que se nos presentan las cosas.

Dirigido al hombre, el cine produce efectos “debido a que la imagen cinematográfica ha afectado el sentido de la vista, el sonido, desde la creación del cine sonoro, ha reforzado la impresión de realismo de la imagen, afectando el sentido del oído, y bien sabemos el impacto que causa en el hombre lo que al mismo tiempo se ve se oye”⁴.

Todo esto ha desarrollado un esfuerzo constante a favor del relieve tanto visual como sonoro, para producir en la sensibilidad del espectador efectos cada vez más convincentes y realistas. Pero no solo los sentidos, también la sensibilidad del hombre, capaz de vibrar con formas y contenidos se ha visto tocada por la magia del cine, y también el entendimiento y la voluntad, por que el ser humano no se mantiene inactivo ante lo que es capaz de activarlo.

³ De los Reyes Aurelio, “A cien años del cine en México”, Pág. 42

⁴ Posada Pablo Humberto y Naime Alfredo, “Apreciación de cine”, Pág. 45

Por otra parte el cine también influye en su comportamiento, tanto a nivel individual como a nivel social, ya que es considerado completamente eficaz, por la razón de ser visual, ya que exige la atención del espectador en mayor grado que los demás medios.

Siendo la sociología el estudio científico del comportamiento humano, no se puede prescindir de la relación que el hombre guarda con el cine, “en el cine se cuentan historias y se viven aventuras, muchas veces se le cuestiona al hombre desde diversas perspectivas sin que él se de cuenta de ello, como tampoco se pregunta si resulta beneficiado o perjudicado”⁵.

El cine cumple funciones en la constante transformación de la sociedad, es por eso que la imagen cinematográfica mantiene el contacto con lo real y la imaginación, por tal motivo se puede hablar del impacto que el cine tiene sobre el público, incluso al presentarle lo trivial y lo cotidiano, por lo tanto por esa gran capacidad, la imagen puede imponerse y llevar al hombre a una transformación, es decir puede causar modificación en su comportamiento y en su manera de pensar.

Sería ingenuo negar la importancia de la imagen en el mundo actual, por cualquier sitio por donde vayamos, imágenes de todo tipo están reclamando nuestra atención, ofreciéndonos mil productos y revelando diversos contenidos. “La imagen, en efecto está presente y no podemos sustraernos de ella”⁶

⁵ Posada Pablo Humberto y Naime Alfredo, “Apreciación de cine”, Pág. 35

⁶ Leal Fernández Juan Felipe, “Vistas que no se ven”, Pág. 34

Siendo representación de un contenido intelectual o emocional, es, en su misma realidad objetiva, un reflejo que se nos impone y que reclama una respuesta afectiva de compromiso. “Todo lo que es imagen tiende en un sentido a hacerse afectivo y todo lo que es afectivo, tiende a hacerse mágico”⁷. Pero cada época ha compartido un determinado tipo de imágenes y el hombre se ha manifestado a través de ellas de maneras distintas , expresando diversos contenidos. “El conjunto de contenidos expresados por imágenes, es lo que denominamos CULTURA DE LA IMAGEN”⁸, dicha cultura tiene su historia que se divide en seis etapas:

- 1.- El periodo de la imagen única: de la prehistoria al renacimiento.
- 2.- La revolución del grabado, que culmina con la revolución industrial
- 3.- El renacimiento de la xilografía y los inicios de la litografía
- 4.- Las imágenes cinéticas y los orígenes de la fotografía
- 5.- El triunfo de la fotografía
- 6.- La época de la imagen en secuencias, que presenta hechos, sintetizando imagen y palabra.

Que el mundo haya contemplado un desarrollo tal de la imagen, alcanza serias consecuencias en todos los órdenes. Ello nos lleva a constatar la creciente afectividad de la imagen, utilizada de manera indiscriminada para los diversos fines. Moussinac, citado por

⁷ Edgar Morín, “El cine o el hombre imaginario”, pag. 24

⁸ Posada Pablo Humberto y Naime Alfredo, “Apreciación de cine”, Pág. 44

Edgar Morín, afirma que la imagen cinematográfica mantiene el contacto con lo real y lo transfigura en magia, por eso se puede hablar del encanto que el cine ejerce en el público.

“En efecto, puede actuar como causa en la modificación del pensamiento y de la misma manera de pensar, aunque aceptemos expresamente que la fuerza de la imagen varía según los casos, pues algunas personas están más predispuestas a la persuasión que otras”.⁹

La imagen además se dirige a la sensibilidad, como ya se había visto en éste mismo capítulo, se elige por que gusta o se rechaza por que disgusta, y la posibilidad de elegirla o rechazarla se deriva de su presencia inmediata. Del hecho de que se dirija a la sensibilidad, no se deduce que la imagen misma lleve a la acción, ya que es absurdo culpar al cine de que alguien haga algo indebido y que afirme que lo hizo por haberlo visto en el cine. Sin embargo, subsiste la afirmación de que la imagen es un medio importante para adquirir ideas, por que ante la imagen, el individuo sigue siendo libre, capaz de captar que lo que le presentan en imágenes es una interpretación de la realidad y no la realidad misma.

“Acorde con las responsabilidades que el hombre tiene ante la imagen ha de hablarse también de un conjunto de derechos, en primer término el derecho de servirse de la imagen para su perfeccionamiento en cuanto hombre, y en segundo término también tiene el derecho de rechazar la imagen cuando esta no favorezca su perfeccionamiento así mismo”¹⁰

⁹ Posada Pablo Humberto y Naime Alfredo, “Apreciación de cine”, Pág.32

¹⁰ Ibid. P. 40

Pero hay que tener muy presente que los medios de comunicación no corrompen al hombre, sino que simplemente y en cierta forma lo transforman. Con esto no queremos decir que los medios de comunicación, en éste caso el cine, despoje al hombre de su libertad de pensamiento y de su racionalidad, sino al contrario, el cine crea en la sociedad una conciencia, que mientras más grande sea ésta, mas positivamente contribuirá en la realización de una sociedad y en la integración de una cultura.

Por otra parte se podría afirmar que un alto porcentaje de las personas que van al cine carecen de una adecuada formación para enfrentarse a los medios de comunicación, de ello resulta que la respuesta del público no siempre sea la mejor, y más aún cuando se tratan temas un poco alternativos, como es el caso de algunos largos y cortometrajes; pero el problema no está tanto en el cine como medio de difusión, sino en la falta de formación del público, ya que tal vez no están ni acostumbrados ni preparados para recibir una información tan completa y tan fuerte, como es la que se recibe por parte del cine.

Desde sus orígenes, el cine ha sido tomado por la mayorías como uan diversión que debe ayudar al espectador a escapar de sus problemas cotidianos, a soñar e incluso a vivir vidas prestadas, tal actitud ha sido la que en gran parte ha foementado lapopularidad del cine.

Así como el cine se considera una diversión, también es un hecho que el cine está incorporado a la cultura, ya que así de la misma manera que conviene leer, conviene ver

cine, dado que las películas anunciadas por la radio, televisión y todo medio de comunicación ha colaborado en la construcción de la imagen del hombre y la cultura del siglo xx con sus valores y desvalores.

Es un hecho que ante el cine, la persona no puede ser insensible, como lo puede ser ante cualquier medio de comunicación, ya que la apreciación del cine está incluida dentro de las responsabilidades del hombre de nuestro tiempo, “el hombre tiene ante el cine el derecho de rechazarlo cuando este no favorezca dicho perfeccionamiento, puede hacer uso de la imagen para elegir, realizar y difundir, tratándose de cine, un cine responsables”.¹¹

A diferencia de la T.V. , el cine es un medio en donde no solo se da información, si no que se da la comunicación, ya que el público no solo recibe el mensaje, sino que se da intercambio de ideas, sentimientos y emociones entre el director del filme y el equipo de filmación, que en éste caso sería el emisor, el público quien sería el receptor y por último la trama de la película que sería el mensaje, es por eso que al igual que la comunicación el cine es un hecho social, producto de acuerdo entre los miembros de una comunidad, para utilizar señales que sirven para transmitir mensajes. En conclusión, el lenguaje cinematográfico constituye, por sí mismo , una forma de comunicación, aunque para algunos estudiosos las películas son sólo expresión, cosa que si lo analizamos bien nos podremos dar cuenta de que el cine es tanto comunicación como expresión.

¹¹ Posada Pablo Humberto Y Naime Alfredo, “Apreciación de cine”, Pág. 32

Por otra parte el cine como medio varía, depende del uso que el hombre haga de él, desde el momento en que es un producto de la cultura, se pretende que como tal sea susceptible de que los hombres hagan de él lo que sirva al mismo hombre. El cine es una fuente inestimable de información de todo tipo y ha influido en las conductas, los modos de vida, las pautas sociales, etc.; la película tiene por objeto, ser exhibida ante el público, de tal manera que el cine, medio de comunicación y espectáculo eminentemente social, supone siempre al espectador, 'sin éste, el fenómeno cinematográfico carecería de sentido.

Por ser la sociedad “una colectividad organizada de personas que viven juntas en un territorio común y que cooperan en grupos para satisfacer sus necesidades sociales básicas adoptando una cultura común”¹², podemos afirmar que el cine cumple funciones peculiares en la constante transformación de la sociedad, por ello el encanto que el cine ejerce en el público, su capacidad de hechizarlos y con esto llevar al hombre a una transformación, po que el cine no solo es el instrumento capaz de contar historias, ya que en sus posibilidades el cine va más allá de eso, y mientras más conciencia se tenga del fenómeno cinematográfico, más positivamente contribuirá en la realización de la sociedad y en la integración de la cultura, y es que “el cine constituye una de las innovaciones socialmente más importantes de este siglo, con un gran potencial de cambio como medio de comunicación, y lo cierto es que este medio cambió muchas cosas”.¹³

¹² Joseph H. Fitcher, “Sociología”, Pág. 15

¹³ Tudor A. “Cine y comunicación”, Pág. 17

Pero desafortunadamente hay en la actualidad quienes todavía conciben al cine como una diversión, más sin embargo a la fecha se puede hablar de una historia del cine que tiene resonancia en muy diversos ámbitos, y con esto nos podemos dar cuenta una vez más, que el cine va más allá de un simple espectáculo o de un fenómeno social que no requiere nuestra atención; el cine como instrumento de la cultura, tiene una potencia insospechada, por eso es conveniente que el espectador aprenda a apreciarlo tanto como a juzgarlo y criticarlo, “El espectador debe prepararse para apreciar también el argumento y los valores estético de la película, sin dejarse llevar por la sugestión de la imagen y el sonido, el espectador debe prepararse, finalmente para descubrir las intenciones de los autores de las películas y saber juzgar lo que pretenden, así dejará de ser juguete del espectáculo cinematográfico y de la publicidad que lo acompaña”¹⁴. Con esto no queremos decir que la publicidad sea mala, ya que no es extraño que el cine se utilice como medio publicitario dada la efectividad que tiene como comunicador, lo malo de todo esto es que muchas veces el espectador se deja llevar por la publicidad que tiene determinada película, dándole preferencia tal vez a algo que carece de calidad en todos los aspectos, y deja a un lado lo que realmente si vale la pena, algo a lo que realmente podemos llamar “buen cine”.

Otro de los fenómenos que también ocurren, es que por sus cualidades entretenedoras que tiene, fácilmente se olvidan de los verdaderos intentos del cine y sus logros en el plano de lo estético, sucede con frecuencia que quienes pretenden pronunciar un juicio sobre una cinta se quedan solo en la afirmación de que ésta tuvo muy buena música o muy buena fotografía, pero no pasan de ahí.

¹⁴ Posada Pablo Humberto, “Apreciación de cine”, Pág. 23

Como ya lo habíamos mencionado anteriormente, el cine es al mismo tiempo, arte, entretenimiento, comunicación e industria, ya que a través de las imágenes cinematográficas se pueden expresar sentimiento e ideas, y por medio de ellas podemos entender lo que nos quieren decir. El cine al ser considerado un de los medios más importantes de la comunicación, tiene la gran responsabilidad de llevar al espectador a expresar sus ideas, pensamientos y sentimientos obedeciendo a la necesidad que tiene el hombre de expresarse, de comunicarse con sus semejantes, expresar sus anhelos, temores, sus esperanzas, sus experiencias| y sus conocimientos.

Por vivir en un mundo, en donde gran parte de las acciones que nos dirigen son actos de comunicación, sean o no de expresión verbal, nos podemos dar cuenta que el cine nace de las exigencias de un mundo dinámico, que no puede espera a que se le informe a través de los libros únicamente, el cine comunica en forma masiva y simultáneamente en un mínimo de tiempo, gracias al cine nos conocemos e identificamos todos los que constituimos la tierra, el cine es un medio tan completo que por medio de él se puede protestar, proponer, denunciar, llorar, reír y hasta cantar.

“A través del cine se puede elevar el nivel educativo de los pueblos, así como también los niveles de información científicos, sociales, políticos afectivos y morales”¹⁵, es decir se eleva el nivel cultural, en conclusión, se deduce que el cine no es únicamente diversión, sino instrumento ideal para elevar en forma masiva el nivel moral y espiritual de los pueblos.

¹⁵ Perraton Charles, “Un siglo en cortos”, Pág. 64

La finalidad de la comunicación es transmitir mensajes, lo cual se cumple no solo informando, sino que además instruyendo, convenciendo, formando, ese sería propiamente el propósito del comunicador, y muy a fin, sin es que no el mismo, es el propósito del cine, con la comunicación se logra la convivencia humana, sin importar como se den a conocer los mensajes, ya sea por medio de una charla coloquial o por medio de los sofisticados medios de transmisión , como el cine.

El cine como medio de comunicación , involucra al hombre común, se ha transformado en una fuente inestimable de información de todo tipo, y ha influido en las conductas, los modos de vida, las pautas sociales y morales. Cabe señalar que son pocos los países que monopolizan la producción y difusión de cintas, mientras que un número elevado es el que recibe el producto listo para ser consumido, no es en vano pues, dada la fuerza de penetración del cine, hacer énfasis en la necesidad de un cine nacional que nos permita encontrarnos culturalmente.

El cine por su carácter de medio masivo y por la ilusión de realidad que suscita, acentúa la tendencia a la pasividad y a la aceptación, la actitud hacia el cine apunta también, aunque con lentitud es neste sentido, los intereses que están en juego son demasiado poderosos como para permitir que el cambio se realice en forma rápida y eficaz, por que es un medio óptimo para transmitir mensajes ideológicos y a través de ellos, influir en el pensamiento y la conducta.

Dentro de la comunicación podemos encontrar tres planos, EL PLANO REPRESENTATIVO (lo que se dice), EL EXPRESIVO (cómo se dice) y EL APELATIVO (para qué se dice), por su parte, dentro de las señales cinematográficas también se presentan éstos tres planos, esto hace que la relación entre comunicación y cine se haga más íntima.

EL PLANO REPRESENTATIVO: es el que conlleva el mensaje comunicativo, todo lo que concretamente nos dicen las imágenes en movimiento y que está referido a la acción.

EL PLANO EXPRESIVO: revela la individualidad del director, su estilo, después de ver varias películas de un mismo realizador, sería fácil para un espectador consciente, adivinar ante un nuevo filme si es o no el mismo director, sobrepuesta a las diferentes historias que se narren, hay una forma, una manera personal de decirlas, o mejor, de filmarlas, que está presente en los encuadres, en el montaje, en los contrastes, etc.

EL PLANO APELATIVO: también es muy utilizado, y aunque no indique nada, busca provocar una reacción en el espectador, que, contradictoriamente puede ser la pasividad y enajenación en algunos casos, y en otros, el despertar de la conciencia.

Todos los planos de las señales cinematográficas en relación al contenido que conllevan o a la apelación que hagan al espectador, pueden utilizarse a favor o en contra del hombre, lo que equivale a decir que el cine no es bueno ni malo.

Pero desde el momento que es un producto de la cultura, pretendemos que como tal, sea susceptible de que los hombres hagan de él lo que realmente le sirva. La comunicación en este caso, no se realiza de manera directa (cara a cara), pues cuando se tiene de por medio un elemento mecánico o electrónico, implica despersonalización de emisor y receptor, aunque esto no quiere decir que la comunicación se rompa, simplemente la comunicación se da, por así decirlo, indirectamente, pero el fenómeno sigue existiendo.

*“El cine, como medio de comunicación, capta públicos específicos pero heterogéneos, y como va dirigido a personas que forman parte de una sociedad, puede vincularse como medio de comunicación social y como tal, contará con funciones específicas como lo es informar, educar y entretener, pero bien se podría agregar más, la de formar”.*¹⁶

El individuo vive en sociedad y se distingue por su capacidad de pensar, de elegir y de tomar decisiones, por eso la persona es responsable de sus acciones, ante ella misma y ante los demás, el individuo de nuestro tiempo ha de compartir una cultura en la que el cine tiene mucho que ver. El público que va al cine, reacciona ante lo que la pantalla le muestra, pero es importante que las reacciones del público no sean uniformes, sino verdaderas reacciones individuales. La persona es un ser irrepitible, que al enfrentarse al cine se incluye en la posibilidad de poder entender el lenguaje cinematográfico.

¹⁶ Perraton Charles, “Un siglo en cortos”, Pág. 43

De acuerdo con esto, el cine puede ser un importante agente de socialización, en tanto se le entiende y se le analiza, por que es un hecho que a través del cine, el espectador puede llegar a comprender mejor el hombre y su medio, y por la tanto, captar las influencias que la sociedad ejerce en el individuo, así el cine, es hoy uno de los fenómenos que más claramente expresan y definen a la sociedad contemporánea.

6.2 EL CINE Y SU RELACION CON LA MORAL

Al referirnos al cine en su relación con el hombre, no podemos olvidarnos de la realidad moral de éste, en efecto , actúa desde una jerarquía de valores determinada, el bien y el mal obrados por el hombre, repercuten en su medio y la sociedad, de tal manera, que con su acción el hombre es capaz de hacer girar los criterios morales de valoración y de transformar la moral misma, atendiendo a los tiempos y a las circunstancias. Una de las realidades del mundo actual , es la de los medios de comunicación masiva, y de entre ellos hemos de hacer mención explícita del cine, ya que muchos lo han condenado poco nocivo o peligroso, como fuentes de males o desquiciamiento, sin tener en cuenta que lo moral o lo inmoral del cine, depende del uso que de el haga el hombre, sin caer por ello en la enajenación de la responsabilidad social de los organismos e instituciones que se dedican a la realización y divulgación del hecho cinematográfico.

Por otra parte, el cine también se puede definir como un medio de educación , que influye, como ya lo habíamos visto anteriormente en la conducta del ser humano, ya que lo lleva a vivir de cierta forma situaciones inimaginables para el espectador que siente y vive lo que observa durante un determinado tiempo en una pantalla gigante. Al llevar al cine cualquier tema solo se ve como lo plantea, desarrolla y finaliza el autor o autores del mismo, es decir, desde el principio hasta el fin es un grupo de personas el que se encarga de darle desarrollo a la película de acuerdo a lo que ellos piensan, creen y sienten , pero no hay que olvidar que al exhibirla no solo la ven personas con un criterio semejante, sino con diferentes ideas, creencias, principios, modos de vida, siendo la influencia que alcanzará en el público, una ayuda que para algunos será positiva, para otros no tanto e incluso a algunos le será indiferente y pasará desapercibido viéndolo solo como diversión, otros quizá piensen, eso jamás me pasará y si me llegara a suceder haría todo lo contrario, así podemos sacar muchos resultados acerca del comportamiento que tiene el público ante una película.

Como podemos darnos cuenta, el cine no sólo es un medio masivo de comunicación, sino que en el se encierra una gran esfera de maravillosas posibilidades de educación hacia pueblos en sus diferentes aspectos políticos, económicos, sociales, afectivos y morales, siendo éstos aspectos bien manejado, se une a ellos el entretenimiento y la diversión, para grandes y pequeños.

Con todo esto , podemos concluir que el cine verdaderamente influye, pero con esta afirmación se puede preguntar, ¿lo hace positiva o negativamente?, la respuesta, como lo hemos estado viendo en el desarrollo de éste capítulo, depende del uso que el hombre haga de el, y de la actitud que guarde frente al fenómeno

C O N C L U S I O N E S

Aunque la primera película que se filmó con el cinematógrafo fue *Salida de los obreros de las fabricas Lumiere* (1895), de Luis Lumiere, el nacimiento del cortometraje comenzó tras la filmación del *Regador regado* (1895), por Luis Lumiere. Sin embargo, éste término sólo se aplicó a partir de 1912 en contraposición del largometraje, lo que sucedió después es historia que ya sabemos.

Independientemente de que el formato corto haya sido el fundador del cine, ha sido Menospreciado a nivel mundial desde la creación del largometraje, y aunque siempre ha estado presente, su fuerza no es igual pese a las estrategias mundiales por tratar de difundirlo a través de programas de televisión, festivales, muestras, etc.

En algunos países se habla de que tienen una cultura de cortometraje, como por ejemplo: Francia, Inglaterra, Alemania, Brasil, Colombia, etc; sin embargo, México no la tiene a pesar de lo logros obtenidos en el presente decenio.

A partir de 1994 comienza en nuestro país un fenómeno conocido como el boom o auge del cortometraje mexicano a raíz de que se gana *La Palma de Oro* en el Festival de Cannes, Francia y como resultado de la escasa producción de largometrajes, por lo tanto, se incrementó en forma considerable la realización de este tipo de filmes para continuar enviándolos a festivales internacionales, único escaparate para estas películas.

Es innegable el hecho de que el cine mexicano esté presente en el extranjero a través de los cortometrajes, que sea premiado en los lugares donde se proyecta y que incluso se construyan retrospectivas en torno a él, sin embargo, también es cierto que en nuestro país a pesar del entusiasmo y las declaraciones de algunos cineastas y funcionarios estatales, aún no existe la cultura del cortometraje.

Hasta cierto punto esto es lógico, pues tan solo son siete años de trabajo intenso en los cuales los logros obtenidos (aunque pocos) son significativos por ser los primeros pasos de un largo camino por recorrer.

Pero esto no es suficiente, pues al parecer el proceso de difusión del cortometraje en el ámbito nacional se ha estancado, y aunque algunos trabajos continúen siendo premiados en el extranjero y las estrategias estatales para su difusión y comercialización internacional sean exitosas, por desgracia aquí no se proyectan comercialmente.

El público en general sólo tiene referencias de él, cuando se notifica en los noticieros que “x” trabajo está en competencia de un festival internacional, o de que está nominado para “x” premio. No se informa si se está exhibiendo en la Cineteca Nacional junto con otras cintas cortas, o si próximamente estará en las salas de su cine favorito.

Hace tiempo, el espectador común al preguntársele su opinión sobre el cortometraje, decía ¿Qué es eso?, ahora al menos dan una vaga idea. En mi opinión, después de los éxitos obtenidos por *El Héroe* de Carlos Carrera (1992) y *De tripas corazón* de Antonio Urrutia (1995), (trabajos que despertaron el interés mexicano), el Estado, en este caso IMCINE hubiera

“bombardeado” al público con numerosos trabajos de excelente calidad para que la gente se sintiera complacida con lo que veía en la pantalla.

El cortometraje mexicano es tan amplio que abarca todos los géneros que bien podría resistir los gustos del cinéfilo más exigente, aunque es cierto que algunas cintas son un poco “densas” o difíciles de entender por ser experimentales, también hay algunos que incluso arrancan la carcajada del espectador, o intrigan debido a su gran suspenso.

Dentro de este trabajo de investigación se introduce un cortometraje llamado “Paso Fino” Elaborado por quien realiza dicha tesis, utilizando todos los métodos y técnicas que conlleva a la realización de un cortometraje y que están mencionadas en capítulos anteriores.

Con esto se corrobora una vez más que la cinta corta está más al alcance de los estudiantes para poder realizarla que un largometraje. Es por eso que en los primeros capítulos nos damos cuenta que la mayoría de los cortometrajes en las escuelas de cine como prácticas para que posteriormente, después de haber adquirido más conocimiento cumplan con su objetivo principal, que es la elaboración de largometrajes.

Es lógico que por la demanda del largometraje hollywoodense, los empresarios cinematográficos no quieran exhibir cortometrajes en salas comerciales por que no son “rentables” o al menos es algo arriesgado, pero deben ser aprovechados por los medios de difusión del Estado como la Cineteca Nacional para proyectar estos trabajos comercialmente.

Además, se tiene un buen lote de cintas cortas de excelente calidad para armar largometrajes como el *De tripas corazón y otras historias* (1997) para mostrarlos por ejemplo en *Cinemark* (Complejo de las Artes), el cual desde su apertura manifestó que cuatro de sus doce salas estarían al servicio del cine mexicano y que incluso las promovería a través de eventos especiales. No obstante, de estos dos foros y de que se recaudó más de 500 mil pesos en taquilla con dicho filme, no se continuó con ese proyecto, y de la misma forma quedó la comercialización en video.

Por otra parte, la televisión debería ser la vía masiva ideal para transmitir estos trabajos y factor trascendental para la creación de la cultura del corto en México, pero fuera del canal 11 (en sus bloques de intermedio) y canal 22 el cortometraje no existe en la televisión abierta en el caso de la privada, solo se ha proyectado una sola vez un paquete de cortometrajes a través de MVS MULTIVISION.

Como podemos observar, son muchos los ámbitos por cubrir, y pocas ganas para realizarlo, todo parece indicar que el Estado prefiere tener un buen desempeño en el extranjero sin importarle el nacional, o tal vez le convenga que los mexicanos no desarrollen el gusto por la cultura.

A pesar de que los premios obtenidos en el extranjero son la evidencia de que el cortometraje mexicano va en buen camino, en el ámbito nacional estamos muy lejos de reconocer este tipo de filmes, tendrán que pasar muchos años más antes de tener una cultura el cortometraje en México.

PASO FINO

Guión Original: Eloy Castrillo y Haydeé González Adaptación para cortometraje: Haydeé González

Hospital o Clínica, por ciertos detalles advertimos que se encuentra en una zona marginada de alguna gran ciudad; es de noche, muy noche.

En una pequeña sala de espera un grupo de pacientes esperan ser atendidos, las acciones parecen desarrollarse muy lentamente, con lo que un aire de monotonía inunda la escena.

Mientras cada quien se ocupa de su misma impaciencia, un hombre de aproximadamente 70 años entra al hospital; viste de forma antigua. Sombrero, saco y pantalón hacen una extraña combinación. Fuma constantemente y con gran estilo su cigarro, se acerca a preguntar algo a una enfermera, quien parece indicarle que espere con los demás pacientes y además que apague su cigarro. El lo hace.

Mira hacia la sala de espera y nota que no queda ya ningún lugar, por lo que decide permanecer de pie junto a las bancas. Un joven que esta sentado solo, advierte la presencia del "anciano" y se dirige a él...

JOVEN: (Levantándose) Disculpe, gusta sentarse señor?

SEÑOR: (Extrañado) No joven, qué le pasa?... si yo aguento muy bien parado, no me canso tan fácilmente, si yo era bailarín de salón, y de los buenos... de los del Salón México ni mas ni menos!

Mira yo campeón de baile, bailaba yo de 5 de la tarde a 5 de la mañana y sin sentarme... así que no me caigo con cualquier cosa!

El joven ante tan "elocuente" respuesta no insiste y se vuelve a sentar. El Señor se queda de pie con la mirada perdida, después mira a un niño que se encuentra sentado en el piso jugando con unos muñecos, le sonríe y el niño hace lo mismo.

La voz de la enfermera se escucha en segundo plano...

ENFERMERA: Señor Ramiro (Pausa) Señor Ramiro..... Señor Ramiro !

Uno de los pacientes que se encontraba dormido, despierta en ese momento (precisamente el señor Ramiro), se levanta de golpe de su asiento y va donde se supone esta el consultorio.

Un lugar ha quedado vacío y el Señor lo ve, sin embargo no le da importancia e incluso orgullosamente decide quedarse de pie.

SEÑOR: (Para todos y para nadie) Sí, yo bailaba de todo: danzón, tango, swing, mambo... ah! Pero eso si, con elegancia, con estilo, como se debe bailar, puro paso fino, como pa' volver locas a las chamacas! (tararea un danzón y mueve los pies como si estuviera en una pista de baile) (Los demás pacientes lo miran, algunos divertidos, y otros condescendientes)

SEÑOR. Figúrese que una vez me felicitó ni mas ni menos que "el pachuco de oro", el mismísimo Tin Tán me dijo que yo si sabía cómo darle al Mambo y al Danzón, ¡ah! Pero este último era mi especialidad, si por algo todas las chamacas querían que yo les enseñara y no otros!

(Comienza a sonar un danzón que contrasta con las patéticas expresiones de la gente que se ve cansada en su mayoría por la espera. Algún paciente es llamado y pasa al consultorio.)

SEÑOR: (Emocionado) Una vez fue una muchacha delgadita, muy bien torneada y algo tímida... pues era ni mas ni menos que María Victoria, pero cuando no era famosa todavía!. Pues a ella mera la saqué a bailar, con cuidadito, suavcito como ella dice, como botoncito de rosa la trate yo; le invite una copita nada mas, brindamos por la alegría, por la noche, por el baile y a salud de su belleza. Dijo salud, bebió y ahí merito se despidió de mi, sonriendo... Ah! Pero yo si era aguantador, si me decían los cuates "tómame una", me la tomaba y que tomaba otra, pues me la tomaba!, y otra, y otra y otra.... y yo tranquilo!

SEÑOR: Gané dos veces consecutivas el concurso de danzón, me acuerdo bien de mi traje, era blanco, con anchas solapas y una rosa roja en una de ellas... lástima que me lo robaron (durante todo este tiempo los demás pacientes han ido pasando al consultorio o abandonando la sala de espera, lo cual parece no importarle al señor que continua su relato muy alegre)... estaba bonito, para el mero campeón de baile del Salón México, y cómo les gustaba a las chamacas. Recuerdo que el mismo día que me lo robaron estaba impregnado del perfume de Margarita, cómo quise a esa chamaca!... bailaba como una diosa y yo era su mortal favorito, meneábamos la cadera y los pies con cadencia, me dejaba llevar por su encanto... pero eso sí! Siempre finos, puro paso fino, éramos de alcurnia vaya! (Baila un poco)... lo malo, jeje...

lo malo en realidad fue... pues cuando nos descubrió su marido!, me quería clavar el
plomote aquí merito en el corazón el más
desgraciado!... pero me lo traía finto **ynunca** me
pudo poner una mano encima el infeliz **me traía**
coraje... y en cambio entre mas coraje **me tema**,
mas gozaba yo, era yo el rey del baile y de las
chamacas, pues si! A poco me iba conformar
nomás con la suya? (Ríe) Eso si es gozar la
vida!! (Se sienta muy orgulloso, como
disfrutando para sí mismo de todos sus
recuerdos)

(Sin darse cuenta continua su relato a pesar de
haberse quedado solo, muy alegre continua
aunque ya no alcanzamos a escuchar lo que
dice. Pasa algun tiempo y vemos que se ha
quedado dormido, solo en la sala de espera.
Esta sentado pero sonrío. Una música de danzón
comienza a inundar la escena)

(La enfermera va al baño, se empieza a arreglar
como para irse, toma sus cosas y sale del baño,

se encuentra en el pasillo con el señor que se ha
quedado solo en la sala de espera)

ENFERMERA: Señor, ya no va a atender a
nadie mas por hoy el doctor, ya vió la hora?...
Señor?

(como no recibe respuesta se acerca al señor
para despertarlo. Lo menca)

ENFERMERA: Señor?... Señor despiértese!...
Señor? (Lo sacude mas fuerte) ... Señor?....
Señor!!, Señor!! (ahora lo sacude con fuerza
pero no recibe ninguna respuesta, le toma la
mano y al observarlo bien no está dormido,
aunque parece estar soñando por la alegre
expresión con la que partió al otro mundo)

ENFERMERA: (Desconcertada) Se... ñor.....
Señor?.... (No sabe que hacer y sale corriendo
como en busca de ayuda)

FIN

PASO FINO

Guión Técnico

Guión Original: Eloy Castrillo y Haydeé González

Adaptación para cortometraje: Haydeé González

Noviembre de 2001.

VIDEO	TEXTO
<p>Toma subjetiva en primera persona combinada con Tight Shot de unos pies caminando. Continua la toma subjetiva. Toma en 1era persona fumando.</p>	<p>Hospital o Clinica, por ciertos detalles advertimos que se encuentra en una zona marginada de alguna gran ciudad: es de noche, muy noche. En una pequeña sala de espera un grupo de pacientes esperan ser atendidos, las acciones parecen desarrollarse muy lentamente, con lo que un aire de monotonía inunda la escena. Mientras cada quien se ocupa de su misma impaciencia, un hombre de aproximadamente 70 años entra al hospital; viste de forma antigua, sombrero, saco y pantalón hacen una extraña combinación. Fuma constantemente y con gran estilo su cigarro, se acerca a preguntar algo a una enfermera, quien parece indicarle que esperé con los demás pacientes y además que apague su cigarro. El lo hace. Mira hacia la sala de espera y nota que no queda ya ningún lugar, por lo que decide permanecer de pie junto a las bancas. Un joven que esta sentado solo, advierte la presencia del "anciano" y se dirige a él...</p> <p>JOVEN: (Levantándose) Disculpe, gusta sentarse señor?</p>
<p>Tilt up hasta llegar a Medium close up.</p>	<p>SEÑOR: (Extrañado) No joven, qué le pasa?... si yo aguanto muy bien parado, no me canso tan fácilmente, si yo era bailarín de salón, y de los buenos... de los del Salón México ni mas ni menos!</p>
<p>Toma subjetiva desde la perspectiva del niño.</p>	<p>Era yo campeón de baile, bailaba yo de 5 de la tarde a 5 de la mañana y sin sentarme... así que no me caigo con cualquier cosa!</p> <p>El joven ante tan "elocuente" respuesta no insiste y se vuelve a sentar. El Señor se queda de pie con la mirada perdida, después mira a un niño que se encuentra sentado en el piso jugando con unos muñecos</p>
<p>Toma subjetiva desde la perspectiva del Señor.</p>	<p>le sonrie y el niño hace lo mismo.</p>
<p>Two shot del niño y el Señor.</p>	<p>La voz de la enfermera se escucha en segundo plano... ENFERMERA: Señor Ramiro..... (Pausa) Señor Ramiro..... Señor Ramiro !</p>

PASO FINO

Guión Técnico

Guión Original: Eloy Castrillo y Haydeé González Sosa

Adaptación para cortometraje: Haydeé González.

Noviembre de 2001. (2)

VIDEO	TEXTO
Medium shot	ENFERMERA: Señor Ramiro...!
Group Shot	Uno de los pacientes que se encontraba dormido, despierta en ese momento (precisamente el señor Ramiro), se levanta de golpe de su asiento y va donde se supone esta el consultorio. Un lugar ha quedado vacío y el Señor lo ve, sin embargo no le da importancia e incluso orgullosamente decide quedarse de pie.
Two Shot	Uno de los pacientes al advertir la presencia del Señor Le sonríe como un gesto de cortesía.
Medium Shot	SEÑOR: (Para todos y para nadie) Si, yo bailaba de todo: danzón, tango, swing, mambo... ah! Pero eso si, con elegancia, con estilo, como se debe bailar, puro paso fino, como pa' volver locas a las chamacas! (tararea un danzón y mueve los pies como si estuviera en una pista de baile)
Three Shot de pacientes	(Los demás pacientes lo miran, algunos divertidos, y otros condescendientes)
Over shoulder desde algun paciente	SEÑOR: Figúrese que una vez me felicitó ni mas ni menos que "el pachuco de oro"
Medium Shot del anciano	el mismísimo Tin Tán me dijo que yo si sabía cómo darle al Mambo y al Danzón, ¡ah! Pero este último era mi especialidad, si por algo todas las chamacas querían que yo les enseñara y no otros!
Group Shot de ¼	(Comienza a sonar un danzón que contrasta con las patéticas expresiones de la gente que se ve cansada en su mayoría por la espera. Algún paciente es llamado y pasa al consultorio.)
Medium Close up	SEÑOR: (Emocionado) Una vez fue una muchacha delgadita, muy bien tomeada y algo tímida... pues era ni mas ni menos que María Victoria, pero cuando no era famosa todavía!.
Medium Shot	Pues a ella mera la saqué a bailar, con cuidadito, suavcito como ella dice, como botoncito de rosa la trate yo;

PASO FINO

Guión Técnico

Guión Original: Eloy Castrillo y Haydeé González

Adaptación para cortometraje: Haydeé González.

Noviembre de 2001. (3)

VIDEO	TEXTO
Medium Close up de perfil	le invite una copita nada mas, brindamos por la alegría, por la noche, por el baile y a salud de su belleza. Dijo salud, bebí y ahí merito se despidió de mi, sonriendo...
Two Shot en Medium del Señor	Ah! Pero yo si era aguantador, si me decían los cuates "tómame una", me la tomaba y que tómame otra, pues me la tomaba!, y otra, y otra y otra.... y yo tranquilo!
Travel Shot Left Se detiene el Travel.	SEÑOR: Gané dos veces consecutivas el concurso de danzón, me acuerdo bien de mi traje, era blanco, con anchas solapas y una rosa roja en una de ellas... lástima que me lo robaron (durante todo este tiempo los demás pacientes han ido pasando al consultorio o abandonando la sala de espera, lo cual parece no importarle al señor que continua su relato muy alegre)... estaba bonito, para el mero campeón de baile del Salón México, y cómo les gustaba a las chamacas. (Se hace la transición de una paciente a una señora de los 50's)
Full Shot hasta llegar a Medium del Señor	Recuerdo que el mismo día que me lo robaron estaba impregnado del perfume de Margarita, cómo quise a esa chamaca!... bailaba como una diosa y yo era su mortal favorito, meneábamos la cadera y los pies con cadencia, me dejaba llevar por su encanto... pero eso sí! Siempre finos, pero paso fino, éramos de alcurnia vaya! (Baila un poco)...
Dolly Back hasta un pistolero	lo malo, jeje... lo malo en realidad fue.... pues cuando nos descubrió su marido!, me quería clavar un plomote aquí merito en el corazón el muy desgraciado!...
Full Shot, el pistolero en primer plano baja el brazo	pero me lo traía finto y nunca me pudo poner una mano encima el infeliz, me traía coraje...
Medium Close up. Zoom back hasta Long Shot	y en cambio entre mas coraje me tenía, mas gozaba yo, era yo el rey del baile y de las chamacas, pues sí! A poco me iba conformar nomás con la suya? (Ríe) Eso si es gozar la vida!! (Se sienta muy orgulloso, como disfrutando para si mismo de todos sus recuerdos)
Extreme Close up	(Sin darse cuenta continua su relato a pesar de haberse quedado solo, muy alegre continua aunque ya no alcanzamos a escuchar lo que dice. Pasa algún tiempo y vemos que se ha quedado dormido, solo en la sala de espera. Esta sentado pero sonríe. Una música de danzón comienza a inundar la escena)

PASO FINO

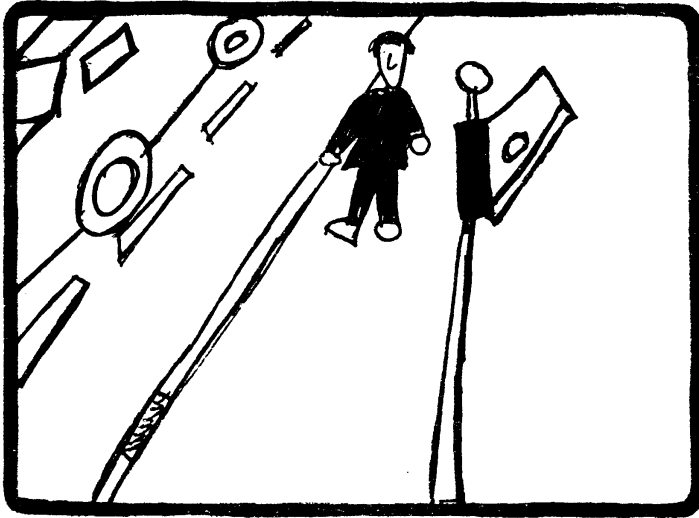
Guión Técnico

Guión Original: Eloy Castrillo y Haydeé González
Adaptación para cortometraje: Haydeé González.

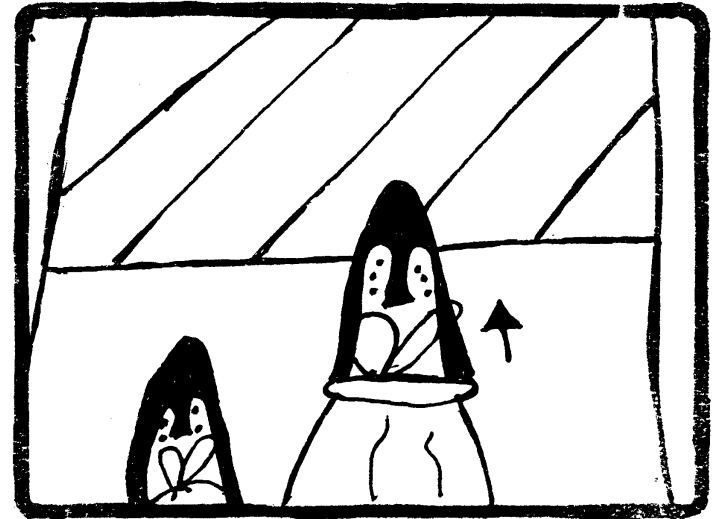
Noviembre de 2001. (4)

VIDEO	TEXTO
Full Shot desde el mostrador.	(Vemos al Señor solo en la sala de espera)
Medium Shot del baño	(Vemos a la Enfermera arreglandose) (La enfermera va al baño, se empieza a arreglar como para irse, toma sus cosas.)
Dolly Back a la enfermera.	Sale del baño, se encuentra en el pasillo con el señor que se ha quedado solo en la sala de espera) ENFERMERA: Señor, ya no va a atender a nadie mas por hoy el doctor, ya vió la hora?... Señor? (como no recibe respuesta se acerca al señor para despertarlo. Lo menea) ENFERMERA: Señor?... Señor despiértese!... Señor? (Lo sacude mas fuerte) ... Señor?... Señor!!, Señor!! (ahora lo sacude con fuerza pero no recibe ninguna respuesta, l e toma la mano y al observarlo bien no está dormido, aunque parece estar soñando por la alegre expresión con la que partió al otro mundo)
Travel Shot hasta que aparecen los fantasmas	ENFERMERA: (Desconcertada) Se... ñor..... Señor?..... (No sabe que hacer y sale corriendo como en busca de ayuda) (Entran a cuadro diferentes fantasmas del pasado, vestidos con trajes pachucos y se arma una fiesta) FIN

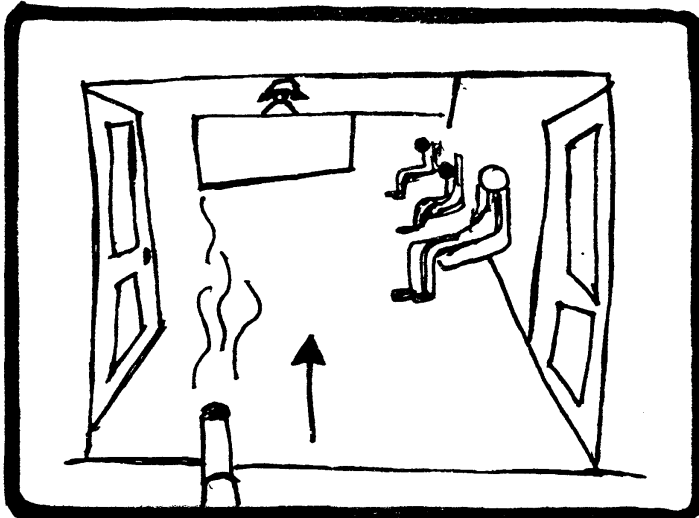
STORYBOARD



Toma en primera persona
caminando por la calle
(lleva fondeo de danzón)



Tight shot de pies caminando
(continúa fondeo)



Toma en primera persona
fumando entra a la sala



Voltea y ve los lugares
llenos, un joven se levanta.

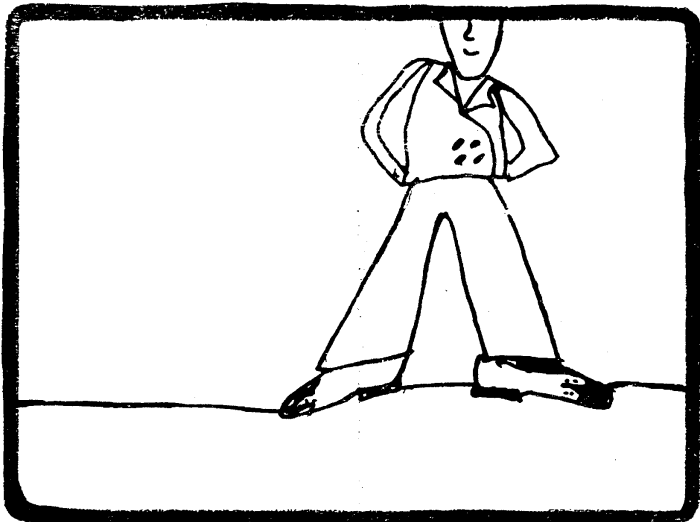
STORYBOARD



TILT UP HASTA MEDIOM SHOT



MEDIOM CLOSE UP

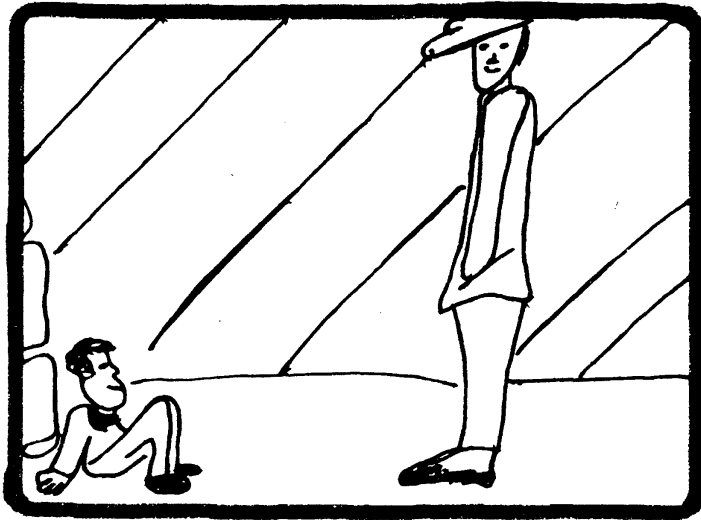


TOMA EN CONTRADICADA
(SIMOLA PERSPECTIVA DE UN
NIÑO)

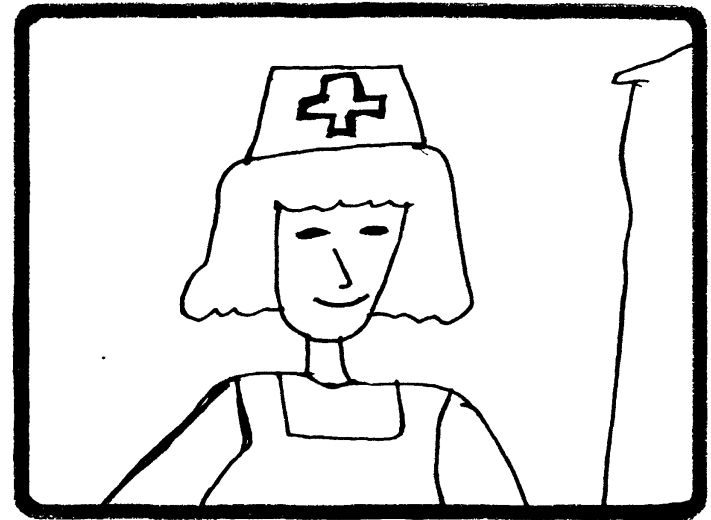


TOMA EN PICADA HACIA EL
NIÑO

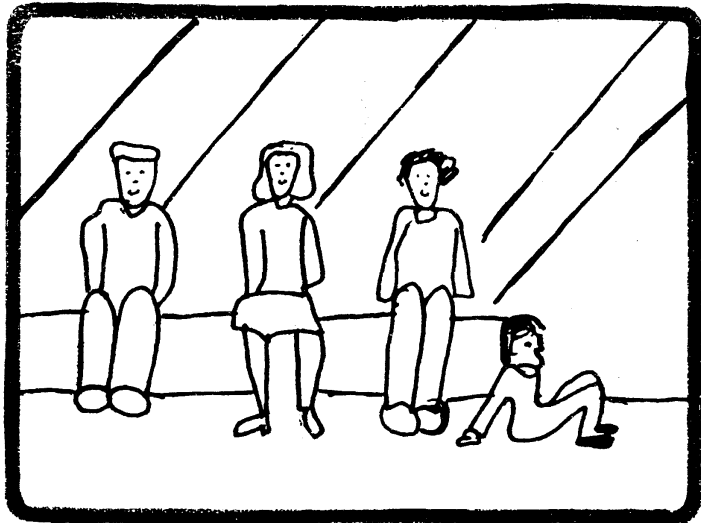
STORYBOARD



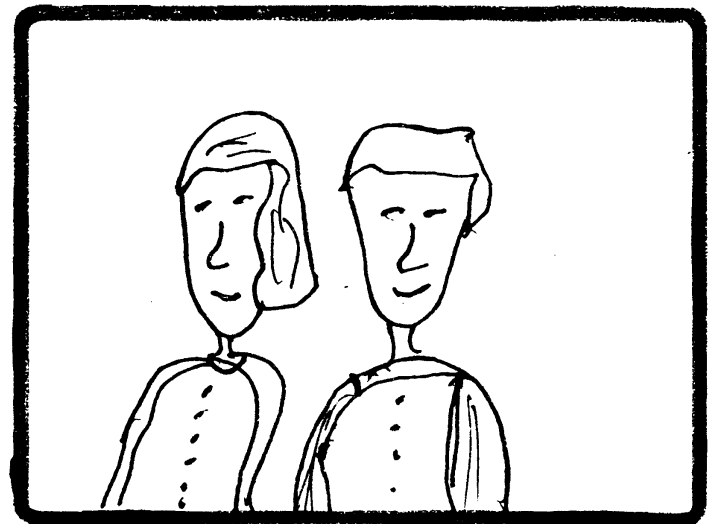
TWO SHOT DEL NIÑO Y EL ANCIANO



MEDIUM SHOT DE LA ENFERMERA

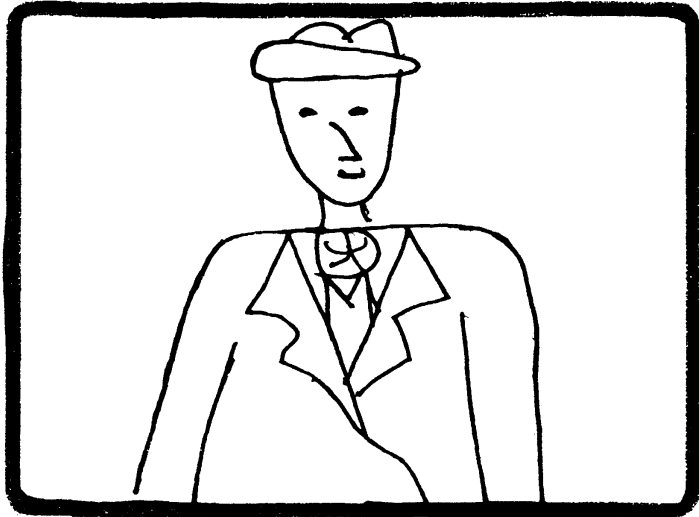


GROUP SHOT

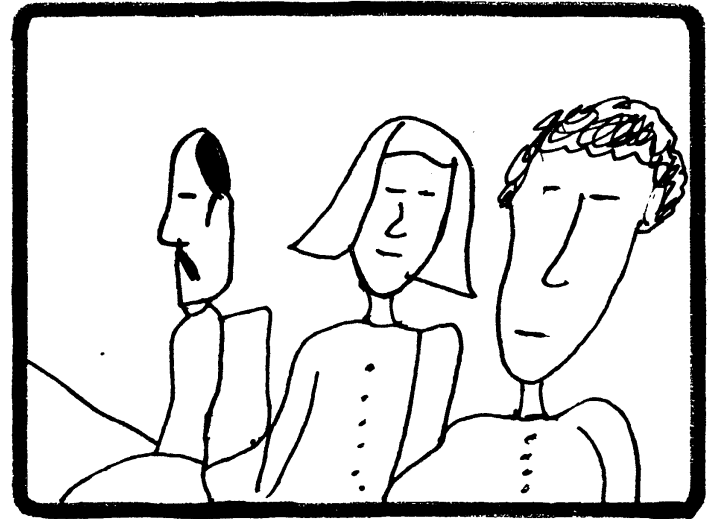


TWO SHOT DE PACIENTES

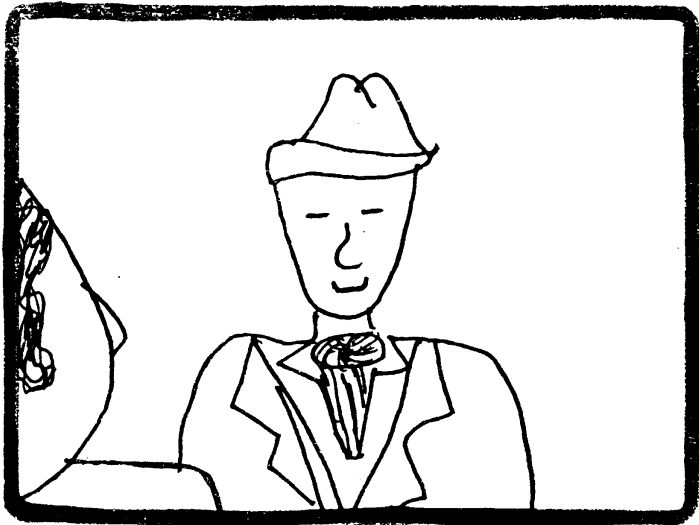
STORYBOARD



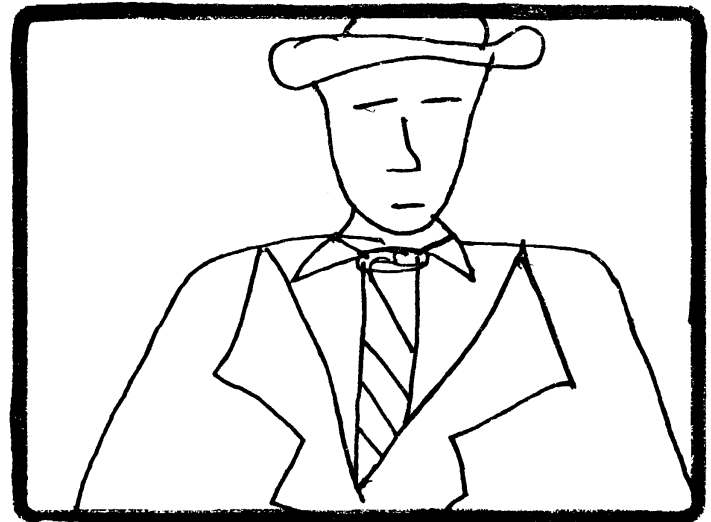
MEDIUM SHOT DEL ANCIANO



THREE SHOT DE PACIENTES

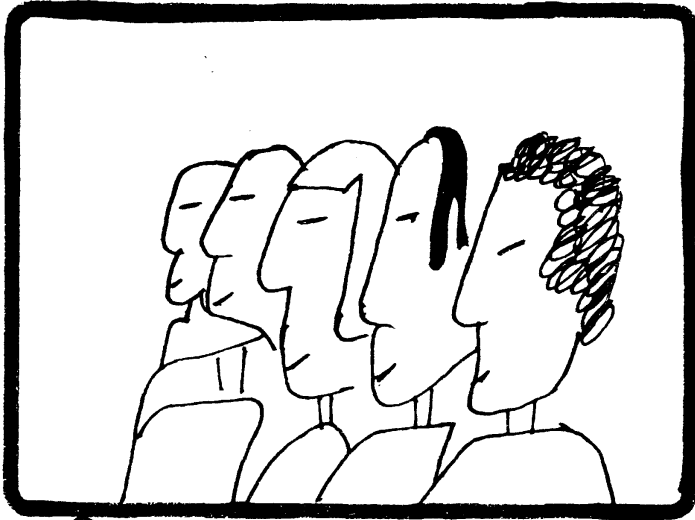


OVER SHOULDER AL ANCIANO



REGRESA A MEDIUM SHOT
DEL ANCIANO

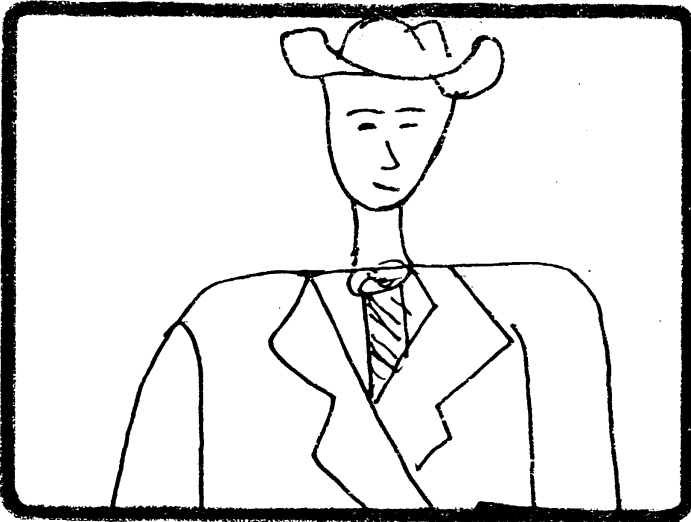
STORYBOARD



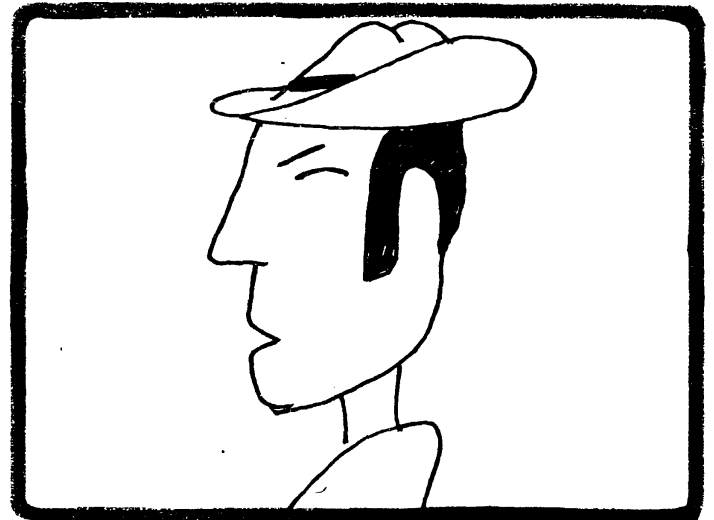
GROUP SHOT 3/4 CON
DIVERSAS EXPRESIONES
(SUEÑA UN DANZÓN)



MEDIUM CLOSE UP DEL
ANCIANO

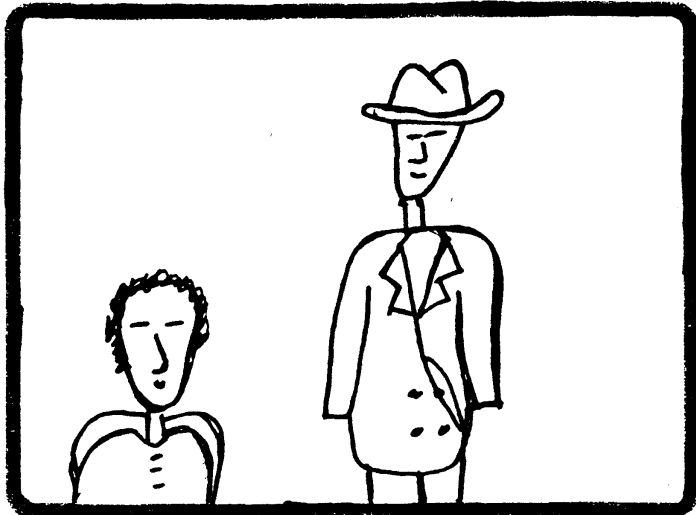


MEDIUM SHOT DEL ANCIANO



MEDIUM CLOSE UP DE PERFIL

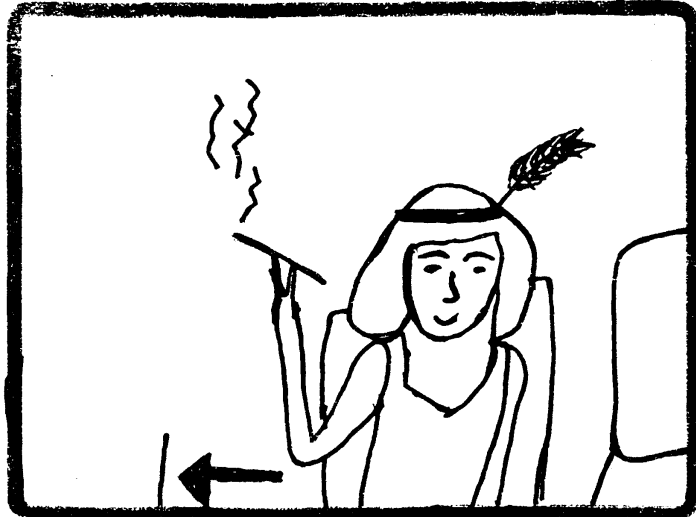
STORYBOARD



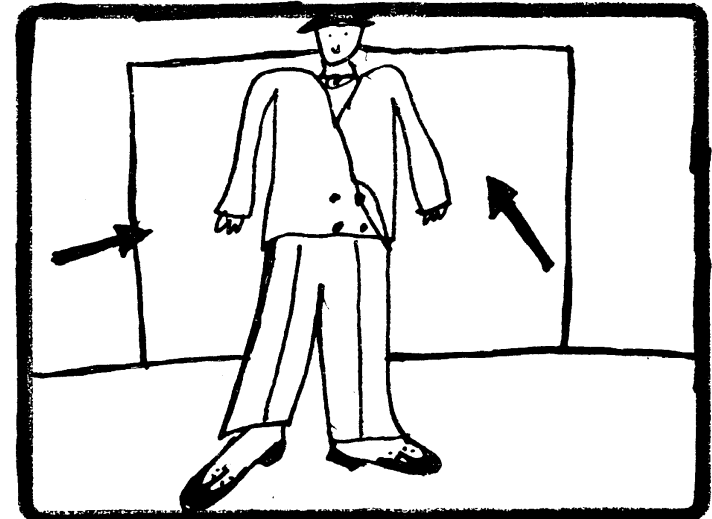
TWO SHOT EN MEDIUM SHOT
DEL ANCIANO



TRAVEL LEFT EN MEDIUM SHOT
DE LAS PERSONAS SENTADAS

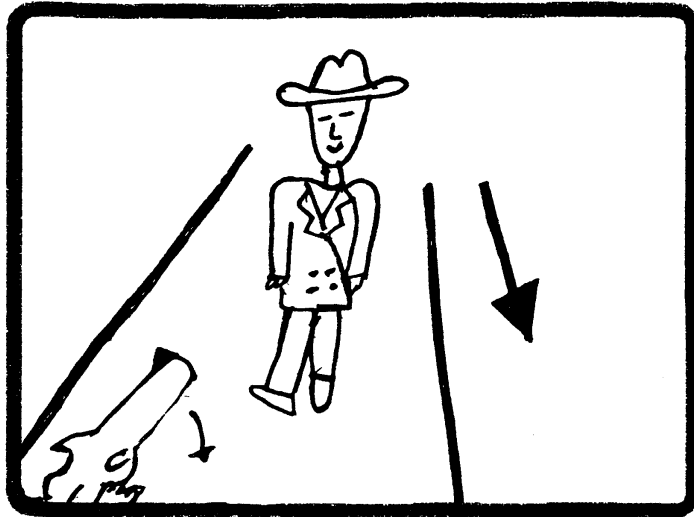


SE DETIENE EL TRAVEL Y
APARECE UNA MUJER DE LA
ÉPOCA

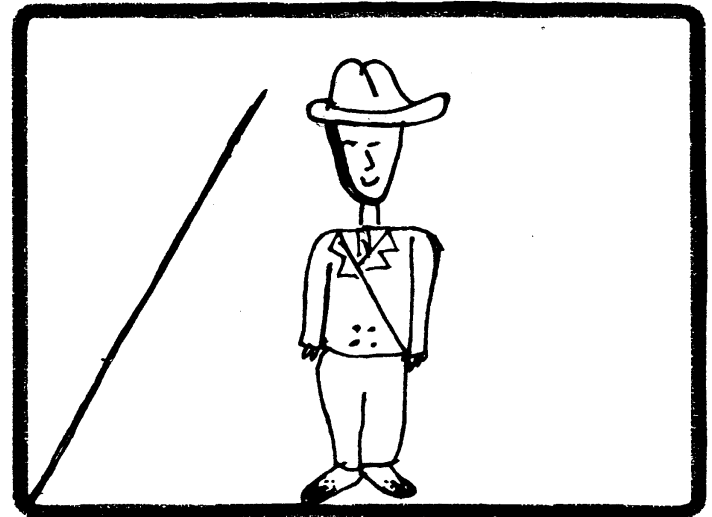


ZOOM IN DESDE FULL SHOT
HASTA MEDIUM SHOT

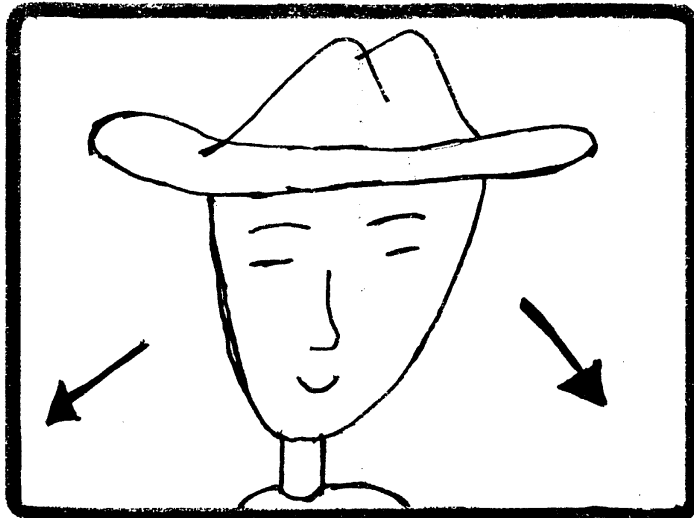
STORYBOARD



DOLLY BACK DESDE FULL SHOT
HASTA ILEGAR AL PISTOLERO
(EL ANCIANO CAMINA TAMBIÉN)



FULL SHOT, EL PISTOLERO BAJA
EL BRAZO Y SALE DEL
ENCUADRE

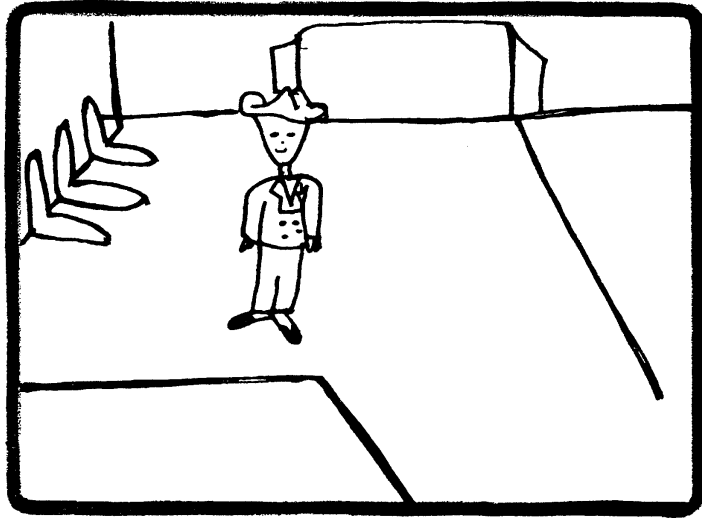


MEDIUM CLOSE UP ZOOM BACK
HASTA LONG SHOT

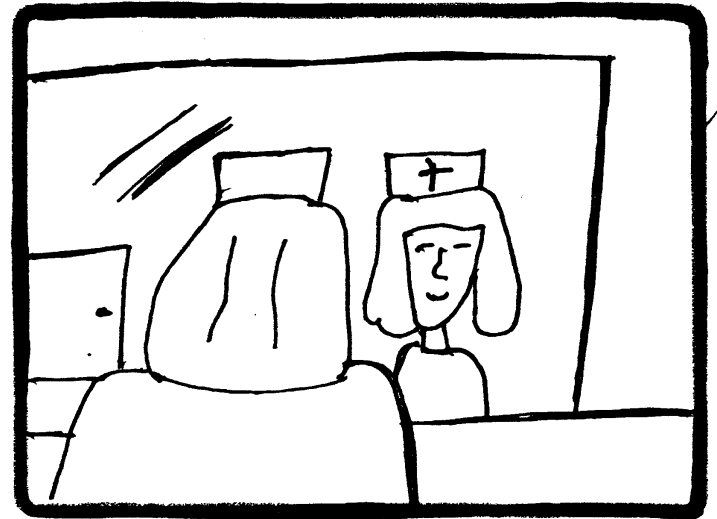


EXTREME CLOSE UP

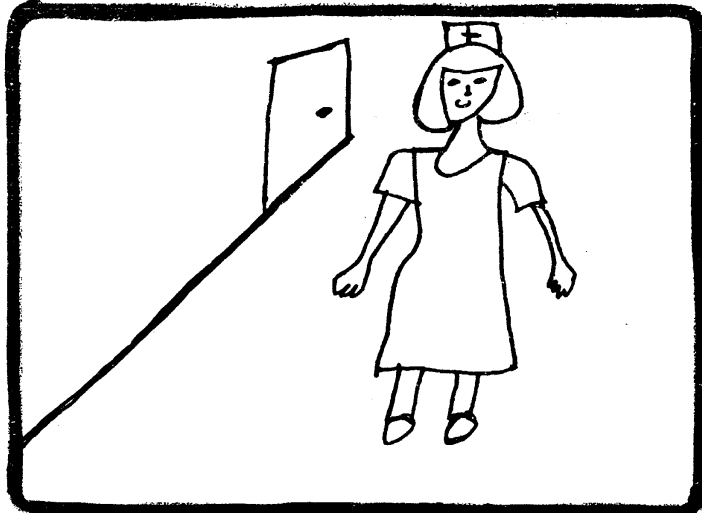
STORYBOARD



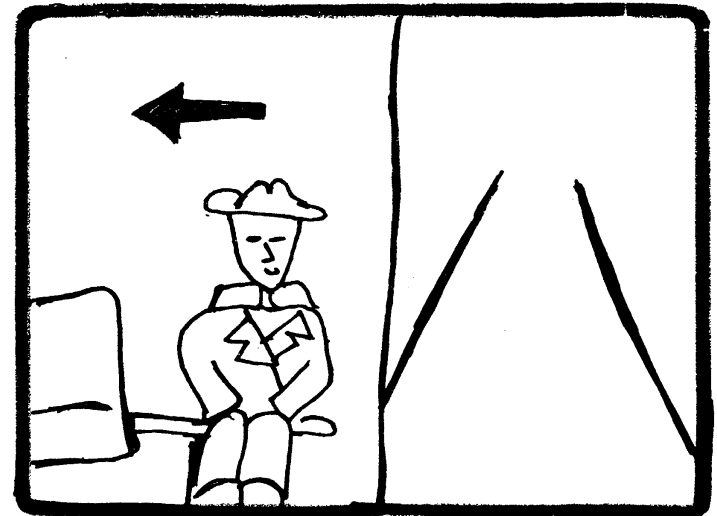
FULL SHOT DESDE EL MOSTRADOR



MEDIUM SHOT DE ENFERMERA
EN EL BAÑO (FRENTE AL ESPEJO)



DOLLY BACK HASTA TWO
SHOT CON EL ANCIANO



TRAVEL LEFT HASTA TOMA
FINAL DONDE APARECEN
PERSONAS BAILANDO

BIBLIOGRAFIA

Y

HEMEROGRAFIA

BIBLIOGRAFIA Y HEMEROGRAFIA

- “Enciclopedia Ilustrada de cine”, Pág. 150
- Mitry Jean, “Diccionario de cine”, Pág. 11
- Masson Alain, “Un siglo en cortos”, Págs. 11,73
- Katz Ephraim, “The film enciclopedia”, Pág. 890
- García Fernández, Emilio, “Guía histórica del cine”, Págs. 16,28,30
- García Tsao, Leonardo, “Como acercarse al cine”, Pág. 75
- Franju, Georges, “Un siglo en cortos”, Págs. 41,47
- Perraton, Charl, “Un siglo en cortos”, Págs. 81,87
- Kermabon Jacques, “Un siglo en cortos”, Pág. 112
- Breen P. Myles, “La retórica del cortometraje”, Págs. 5,6,7,11,12
- Revueltas Jose, “El conocimiento cinematográfico y sus problemas” Págs. 15,33
- Borneuf Roland, “La novela”, Pág. 36
- Lealy Fernández, Juan Felipe, “Vistas que no se ven”, Págs. 12,15,16,21
- González Casanova Manuel, “Vistas”, Págs. 21,22
- De los Reyes Aurelio, “A cien años del cine en México”, Págs. 20,25
- Leal Juan Felipe, “El arcón de las vistas”, Pág. 32
- Sánchez García José M., “Bosquejo histórico y gráfico de nuestra producción cinematográfica durante la era muda”, Pág. 45
- García Riera, Emilio, “Historia documental del cine mexicano”, Págs. 153,187,228,248,253, Vol. I y II
- Fernández Violante Marcela, “La docencia y el fenómeno filmico”, Págs. 9,32
- Ayala Blanco, Jorge, “La búsqueda del cine mexicano”, Págs. 329
- Posada Pablo Humberto y Naime Alfredo, “Apreciación de cine”, Págs. 22,23, 32,43, 45, 48
- Joseph H. Fitcher, “Sociología”, Pág. 15
- Tudor A., “Cien y Comunicación”, Pág. 17

Manual del Centro de Capacitación Cinematográfica, "IMCINE", Pág. 4

Ayala Blanco, Jorge, "La condición del cine mexicano", Págs. 88,128

Instituto Mexicano de Cinematografía, "Actividades del IMCINE", Pág. 4, 8

Elias Levín Rojo, "Uno más uno", Sección cultura, 1º noviembre 1999, Pág. 22

León Fernando, "Reforma", 1º noviembre 2000, Pág. 2

Pacheco Cristina, "La Jornada", Sección cultura, 29 junio 2000, Pág. 24

García Riera Emilio, "Uno más uno", Sección cultura, 17 mayo 2000, Pág. 28

Navarrete Georgina, "El Herald", Sección espectáculos, 14 febrero 2001, Págs. 1,6

Gracida Isabel, "El Universal", Sección cultura, 22 enero 1999, Pág. 3

Delgado Mónica, "Reforma", Sección Primera Fila, 22 enero 1999, Pág. 2

Athendoro Brigido, "El financiero", Sección Espectáculos, 16 marzo 2001, Pág. 70

Gallegos Jose Luis, "Excelsior", Sección Aviso de ocasión, 17 mayo 2001, Pág. 8

Marín Chiquet Nora, "El Herald de México", Sección espectáculos, 04 de septiembre 2000, Pág.3

Carro Nelson, Revista "Tiempo Libre", 08 noviembre 2000, Pág. 5

Murrieta Rosario, "Novedades", Sección espectáculos, 20 agosto 2000, Pág. 4

Alfaro Ríos Lorena, "Uno mas uno", Sección cultura, 03 abril 2000, Pág. 27