

UNA VUELTA AL CINE MEXICANO EN OCHENTA AÑOS

Reflexiones sobre la historia y actualidad de los Estudios Churubusco

SERGIO RAÚL LÓPEZ



Gobierno de
México

Cultura
Secretaría de Cultura



80
1945
2025
AÑOS

IIMCINE
INSTITUTO MEXICANO DE CINEMATOGRAFÍA



UNA VUELTA AL CINE MEXICANO EN OCHENTA AÑOS

Reflexiones sobre la historia y actualidad de los Estudios Churubusco

Sergio Raúl López

En el origen se encontraba El Ranchito, una granja ubicada en las orillas del río Churubusco que, pese a establecerse en la zona rural de la Ciudad de México se encontraba conectada mediante las vías del tranvía a los asentamientos más céntricos lo que le permitió convertirse en un proveedor importante de lácteos para los habitantes de la urbe. En sus lindes se encontraba otra hacienda, La Natividad, misma que, con el cambio del siglo y en las postrimerías del porfiriato, en 1905, vio transformados parte de sus terrenos en el México Country Club, un moderno establecimiento fundado por un grupo de angloparlantes en la que se congregaban los aficionados y ejecutantes del golf en sus amplios campos así como eventos sociales, desde premiaciones deportivas, partidas de té-canasta o desfiles de modas, hasta posadas y bailes con orquesta en vivo, lo mismo para sus miembros —en su mayoría estadounidenses e ingleses— que para otros sectores de la alta sociedad de la época. Si bien sus instalaciones fueron bombardeadas y tomadas en los violentos escarceos de la Revolución Mexicana, fueron reconstruidas y reabiertas hacia 1921 por Harry Wright, uno de sus fundadores originales e impulsor de la Asociación Mexicana de Golf.

En una parte de aquellos terrenos, Wright emprendería un ambicioso proyecto décadas más tarde: unas instalaciones filmicas con tecnología de vanguardia en un fragmento de sus vastas hectáreas, nada menos que los Estudios Churubusco, mismos que comenzaron a construirse en 1942 y funcionaron ya por completo en 1945, justo el año en que terminó la Segunda Guerra Mundial.

La nueva empresa se ubicó aledaña a las colonias Prado Churubusco y a la Country Club, en esta última se encuentra su entrada tanto peatonal como automovilística, cercana al parque en cuyo centro se erigían una pagoda —que se incendió en los años sesenta—, un lago artificial y un laberinto confeccionado con arbustos, que fueron reemplazados por el parque Masayoshi Ōhira.

En estas instalaciones, a lo largo de las décadas, se construyó la primera Cineteca Nacional —en uno de sus foros—, en enero de 1974 hasta el devastador incendio de marzo de 1982 y también se fundó el Centro de Capacitación Cinematográfica en 1975, uno de los más importantes centros de enseñanza del país que celebra su cincuentenario en estos días y justo aledaño a su back lot se levantaba el gran cine Pedro Armendáriz, demolido durante el salinismo para dar paso al Cinemark 12, el primer Multiplex de la Ciudad de México y que tras ser renombrado como Cinemex CNA actualmente es la sede de la Cineteca Nacional de las Artes —sede natural para el ciclo conmemorativo por su aniversario.

Hace ochenta años de aquel emprendimiento que hoy conmemora 80 años de existencia, misma que celebra no sólo a la mayor empresa pública de la República para la producción de películas, sino también como una de las escasas instituciones que sobreviven a la Época de Oro del Cine Mexicano y que, hoy en día, se erige como uno de los bastiones fundamentales que le dan cimiento en estos tiempos de bonanza, diversidad y de gran producción del cine nacional en la tercera década del nuevo milenio.



MUCHAS CELEBRACIONES Y UNA MUESTRA

El festejo más obvio para estos 80 años no podía ser otro que la exhibición de una selección de las películas más emblemáticas de la sobreabundante producción que han ocurrido en la bautizada como la fábrica de sueños. Pero el reto era mayúsculo: cómo sintetizar y reducir a un puñado de títulos un universo tan grande como los más de 2 mil 800 títulos que se han filmado, producido o postproducido a lo largo de la historia de la empresa. Una tarea tan compleja como irrealizable pues cada cinéfilo tendrá sus propias opiniones.

Insisto, este trabajo nació a la par de la idea de conformar un ciclo conmemorativo que lograra mostrar una pequeña pero significativa parte de su historia a través de las imágenes en movimiento con sonido sincrónico, lo cual no resultó nada sencillo: primero porque hubo cuatro seleccionadores para conformar una lista inicial, un comité integrado por la investigadora Elisa Lozano, el cineasta y ex funcionario Alejandro Pelayo Rangel, el crítico y académico José Antonio Valdés Peña, así como el tecleador que esto redacta.

Enseguida, el equipo de la institución hubo de indagar la disponibilidad de las obras, tramitar los permisos con los poseedores de los derechos autorales e industriales, conseguir el material mismo desde la película hasta sus fotofijas, carteles, fichas técnicas, sinopsis y toda la información alrededor de cada título así como la programación de la muestra en sí, llamada *Las inolvidables de Estudios Churubusco*, misma que se presenta en la ya nombrada Cineteca Nacional de las Artes (ubicada justamente en la esquina de avenida Churubusco y la calzada de Miramontes), entre el 17 de octubre y el 11 de diciembre de este 2025.

La lista final de once filmes se constituye en realidad como un pequeño muestrario de la vida cinematográfica creada y cobijada en las instalaciones de la empresa, con la conciencia plena de que existe mucho más cine que posibilidad de programación y de exhibición, pero que se presenta como una invitación para introducirse a la historia de los Churubusco y también como una provocación cinéfila para acercarse a la amplia y rica producción del cine nacional a lo largo de las décadas.

La lista quedó como sigue:

- 1. *La perla*** (México, 1945), de Emilio "Indio" Fernández. Primera película hablada en castellano en ganar en los premios Golden Globes en Cinematografía para Gabriel Figueroa y escrita por John Steinbeck, futuro Premio Nobel de Literatura.

2. *Macario* (México, 1959), de Roberto Gavaldón. Basada en la novela de B. Traven y con fotografía de Gabriel Figueroa, es la película mexicana más representativa de la temporada de Día de Muertos y lanzó al estrellato a Ignacio López Tarso. Primera nominación de México a los premios Oscar.

3. *El esqueleto de la señora Morales* (México, 1959), de Rogelio A. González. Adaptación del cuento del inglés Arthur Machen con guión de Luis Alcoriza. Una de las grandes joyas mexicanas del humor negro con Arturo de Córdova en uno de los grandes papeles de su carrera que mezcla la sátira inglesa del relato breve de Arthur Machen con el humor negro en la adaptación del español Luis Alcoriza y el relajado mexicano del director Rogelio A. González.

4. *Mecánica Nacional* (México, 1971), de Luis Alcoriza. Una gran radiografía de la sociedad mexicana que se libera de ataduras para comportarse de manera tan extrema como sea posible y que fue la película mexicana más taquillera de 1972, compitiendo en espectadores con los grandes estrenos de Hollywood con un inmejorable elenco coral en el que aparecen Manolo Fábregas, Lucha Villa, Héctor Suárez, Sara García, Pancho Córdova, Fabiola Falcón, Gloria Marín, Fernando Casanova, Alma Muriel, Alejandro Ciangherotti Jr., Fabián y Pili Bayona.

5. *El Castillo de la Pureza* (México, 1972), de Arturo Ripstein. Recrea el famoso caso de Rafael Pérez Hernández, fabricante de raticidas que mantuvo encerrada a su familia durante casi 20 años en la llamada Casa de los Macetones. El guión e investigación de José Emilio Pacheco, la dirección de Arturo Ripstein y las actuaciones de Claudio Brook, Rita Macedo y Diana Bracho resultan razones suficientemente atractivas para verla.

6. *Cadena perpetua* (México, 1978), de Arturo Ripstein. El duelo actoral de Pedro Armendáriz, Narciso Busquets y Ernesto Gómez Cruz resulta apabullante y de gran nivel, además que denuncia abiertamente los niveles de corrupción de los cuerpos policiacos de la Ciudad de México a finales de los años 70 además de retratar las esculturas de la Ruta de la Amistad del 68 y el Estadio Azteca en el Mundial del 70 como sitios en los que se ejerce el robo y la tortura.

7. *Sólo con tu pareja* (México, 1990), de Alfonso Cuarón. Es una de las primeras comedias románticas mexicanas del cine mexicano de los años noventa de clase media alta con gran éxito de público además del debut en el largometraje de Alfonso Cuarón lo que le significó su salto a la industria de Hollywood, al abordar de una manera abierta y desinhibida el terror que provocó en su época la epidemia del sida.

8. Temporada de patos (México, 2004), de Fernando Eimbcke. Filmada en blanco y negro en la Unidad Habitacional de Tlatelolco, muestra las preocupaciones y ociosidades de los adolescentes del cambio de siglo. Luego de su estreno en la Semana de la Crítica de Cannes la cinta arrasó con los premios del Festival de Guadalajara y en la entrega del Ariel.

9. Arráncame la vida (México-España, 2007), de Roberto Sneider. La película más costosa, hasta ese entonces, del cine mexicano, nos muestra el ejemplo puntual de la transformación de los líderes de la Revolución Mexicana —en este caso un general poblano— en seres corruptos, sanguinarios e incontestables. Basada en la novela Best Seller de Ángeles Mastretta con los taquilleros Ana Claudia Talancón y Daniel Giménez Cacho.

10. Sueño en otro idioma (México, 2017), de Ernesto Contreras. Es la primera película mexicana en abordar el tabú que existe en los pueblos indígenas sobre la homosexualidad masculina. Nos muestra cómo las lenguas originarias pueden desaparecer junto con sus últimos hablantes. Plantea las creencias en un más allá indígena en el que conviven todos los difuntos sin excepción.

11. Nudo mixteco (México, 2018), de Ángeles Cruz. Es una producción comunitaria en la que los habitantes de Tlaxiaco, Oaxaca, participaron activamente. Presenta tres potentes historias sobre las razones que orillan a igual número de mujeres a exiliarse o a cambiar de pareja en su pueblo natal: la violación, el machismo y el prejuicio hacia el lesbianismo.





OTRAS ACTIVIDADES CELEBRATORIAS

Los datos recopilados y presentados en el presente ensayo, encuentran un motivo muy claro para surgir: son resultado de los trabajos de investigación, selección y reflexión previos a los fastos por los 80 años de los Estudios Churubusco. En ellos han colaborado un ingente número de personas e instituciones, mismos que se han concretado de las más variadas maneras: primero, con la publicación de un par de libros conmemorativos, *Historias, imágenes y sonidos. Estudios Churubusco 2016-2025. 80 años de ser la casa del cine mexicano* —que realiza el recuento de filmes recientes hechos en la empresa, continuando el ya efectuado de 1945 a 2015 que contienen los tres volúmenes de *La fábrica de sueños: Estudios Churubusco 1945-2015*— y el otro *Estudios Churubusco. Una memoria colectiva* —que reúne las invaluable historias de sus propios trabajadores, a los que también se entrevistó para una serie de cápsulas audiovisuales—, que se encuentran a la venta en las propias instalaciones de la empresa sitios en la calle de Atletas 2 en la colonia Country Club.

También pasa por sendas exposiciones del su archivo presentadas en las tres sedes de la Cineteca Nacional: la de Xoco, la del Centro Nacional de las Artes y la más reciente de Chapultepec, además de otra más —de próxima apertura— en la galería abierta que se encuentra en las Rejas de Chapultepec; la cancelación de un timbre del Servicio Postal Mexicano, la emisión de un billete alusivo de la Lotería Nacional, además de conciertos, encuentros académicos y técnicos, una carpeta con obra gráfica y varios ágapes más, pero que no sería orgánica sin la causa y razón principal de su existencia misma: las películas y sus hacedores.

Al encargarme del programa de mano, lo que implicó redactar las fichas correspondientes a las 11 películas que integran la selección final, decidí privilegiar la información industrial que acompaña a la artística en una decisión por completo conciente aunque poco común. Es decir que junto a datos como el elenco, el escritor cinematográfico, el director de fotografía, el director o el productor, se incluye también información sobre las fechas y las salas de estreno de cada obra, su duración en cartelera, la clasificación tanto original como actual —porque los criterios para otorgar permisos suelen modificarse con el tiempo—, la compañía distribuidora y otros datos poco usuales como el fotofijas, el compositor o el escenógrafo —dependiendo de la relevancia de su labor en cada filme—, misma intención que continuó con la sinopsis, en la que no sólo se toma el argumento o se sintetiza el tema y trama, sino que contiene información respecto de la época de la filmación, del contexto en que se vivía, de la condición política, económica y social del país, e incluso de ciertas circunstancias familiares o amistosas y de relaciones que permitieron concluir el proyecto, y junto a ellas distintos extractos con de la opinión de críticos de la época —cuyos textos completos aparecen compilados junto con otra información gráfica en el microsítio de los Estudios

Churubusco que puede consultarse junto con este ensayo— en un intento por corresponder y homenajear el espíritu de esta gran fábrica de fantasías, ensoñaciones e imágenes, de glamour y misterio, como son los Estudios Churubusco.

Por cierto, cabe advertir que este conjunto de celebraciones y actos públicos y gremiales no solamente incluye actividades para el público sino que mantienen una política de constante inversión en equipo e instalaciones lo mismo en sus nueve foros —que incluyen el set de un aeroplano más grande de Latinoamérica—, de sus departamentos de postproducción de sonido e imagen, con islas de edición, escaneo de negativos, restauración digital, corrección de color, masterización y entregables, mezclas en sus salas Dolby-Atmos y THX, salas de doblaje, e incluso una sala de grabación para ensambles orquestales, entre muchos otros servicios.

En específico, estas ocho décadas de historia también se festejan pensando en prospectiva y mirando al futuro al sembrar bases para que, en las décadas que siguen, la empresa mantenga su vigencia y su utilidad para el gremio cinematográfico, con una remodelación que incluye el cambio completo de la instalación y la subestación eléctrica, la instalación de celdas solares, la conexión a la red hidráulica de la ciudad y ya no al pozo que utiliza desde hace demasiadas décadas, así como la renovación de foros y salas con equipo de última tecnología, en un momento especialmente boyante y brillante de la cinematografía mexicana con una producción que supera los doscientos títulos anuales.



EN EL PRINCIPIO FUERON LA XEWY LA RKO

En los primeros meses de funcionamiento de los Estudios Churubusco —constituidos bajo la empresa Productores Asociados Mexicanos S.A., conformada legalmente el 23 de febrero de 1944—se filmaron ahí un puñado de películas que resultan representativas no sólo de la gran diversidad de géneros que se explotaban ya en plena Época de Oro del Cine Mexicano sino de las numerosas casas productoras, empresarios de la producción, directores y estrellas, que acudieron a alguno de sus 12 foros —de 24 por 40 metros cada uno— o que rodaron dentro de sus 16 hectáreas aledañas al campo de golf Country Club. Pese al auge en la producción, resultaban novedosos, rutilantes y provistos de la última tecnología como, por ejemplo, la subestación eléctrica de 20 mil voltios junto con dos camiones móviles con capacidad de 100 kilowatts cada uno; un edificio de tres pisos para camerinos; sus laboratorios de 35 mm y de 16 mm, entre ellos uno especializado en Technicolor; así como el departamento de sonido, con una sala de grabación con sonido RCA Victor —cuyo jefe era el emblemático James L. Fields—, además de talleres de construcción de sets y mecánicos.

Se cita con frecuencia en este tipo de recuentos que la primera producción nacional que fue filmada en los Churubusco —porque previamente habían llegado varias producciones hollywoodenses— se trató de *La morena de mi copla* (México, 1946), dirigida por el gran escenógrafo Fernando A. Rivero, un drama con gitanas pobres acusadas de robo, un pintor y un torero que presenta el popular pasodoble homónimo de los compositores Alfonso Jofre de Villegas y Carlos Castellano Gómez con actuación de la famosa cantante gaditana Conchita Martínez.

De ese mismo periodo provienen otras comedias musicales ahí rodadas: la turística *Canción de México* (*Song of México*, Estados Unidos, 1945), de James A. Fitzpatrick para la Republic Pictures, misma que le valió el Águila Azteca del gobierno alemanista; otra más sobre hurtos por hambre, *Con la música por dentro* (México, 1945), del exiliado español Humberto Gómez Landero, en el que fuera el debut de Ninón Sevilla con producción de Rodolfo Montiel para Producción Vial, así como el drama con rumberas *Pervertida* (México, 1945), del propio Gómez Landero, primera aparición en pantalla de la cubana Amalia Aguilar y de la exiliada catalana Emilia Guiú, en una producción de Guillermo Calderón Stell para Cinematográfica Calderón —compañía en la que crearía y lanzaría géneros mexicanísimos como las Rumberas, los Luchadores o las Ficheras—; también dramas rurales de terror como *El ahijado de la muerte* (México, 1945), de Norman Foster con guión de los esposos Janet y Luis Alcoriza, junto con Foster —sobre el mismísimo relato de los hermanos Grimm que se emplearía en la posterior *Macario*—, protagonizada por Jorge Negrete, que pasará de capataz de hacienda a forajido en una producción del Oscar Dancingers para Películas Anáhuac.



UNA CURIOSA PENETRACIÓN CULTURAL

Pero si hemos de pensar en un drama nacionalista hecho y derecho habremos de citar, necesariamente, otro título producido por y en los Estudios Churubusco, nada menos que *La perla* (México, 1945), una historia escrita por el futuro premio Nobel, el californiano John Steinbeck, dirigida por Emilio “Indio” Fernández —presencia habitual en los estudios, sobre todo en su restaurante, que convirtiera en oficina provisional al lado de sus tequilas—, con fotografía de Gabriel Figueroa, edición de otra técnica emblemática de los Churubusco, Gloria Schoemann —con participación en más de 230 filmes y cuatro premios Ariel, uno de ellos de Oro por su trayectoria en 2004— y producción de Óscar Danciguers —que produciría *Los olvidados* y otros filmes de Luis Buñuel; *La perla*, de Emilio Fernández, e incluso *Don Quixote*, de Orson Welles— para Águila Films, en asociación con RKO Radio Pictures, que se encargaría de su distribución.

Antes de obtener un Globo de Oro como primer película hablada en castellano en lograrlo, *La perla* recibió acusaciones de formar parte de un plan de penetración cultural imperialista para tomar el cine nacional, sólo por haberse producido en los Churubusco, empresa propiedad en 50% de la hollywoodense RKO Pictures, en sociedad con el empresario Emilio Azcárraga Vidaurreta, dueño de la XEW y Harry Wright, presidente del Country Club y dueño de los terrenos aledaños al mismo, además de cabeza del grupo llamado Productores Asociados Mexicanos, la empresa bajo la que se constituirían legalmente los Estudios Churubusco el 23 de febrero de 1944.

“Es absurdo afirmar eso porque será el grupo que encabezo —respaldado por XEW y por 25 empleados de la estación— el que maneje las acciones votantes en un 85%... Por otra parte, parece que la RKO Radio Pictures se está *rajando*; o dicho sin mexicanismo: busca la forma de no cargar con la responsabilidad de la carga del control del 50% de las acciones de los Estudios Churubusco... le ofreció a la señora de (William O.) Jenkins, el exhibidor (de la abusiva y casi monopólica Compañía Operadora de Teatros S.A., COTSA), la mitad de los valores que tiene invertidos, pero ella no aceptó... Ahora la RKO busca un apoyo autorizado para dejar en sus manos parte del negocio”, declararía Azcárraga a la revista mensual especializada *Celuloide* para su número de marzo de 1946.

Por cierto que la RKO Pictures intentó montar una filial mexicana, Ramex, que en ese 1946 produjo tres películas nacionales pero la iniciativa quedaría trunca, lo mismo que el intento de compra del monopolio de la exhibición en México, la Compañía Operadora de Teatros (COTSA) —integrada por Manuel Espinosa Yglesias y Gabriel Alarcón, con dirección en las sombras de William O. Jenkins, teniendo el apoyo de Maximino Ávila Camacho, hermano del presidente— por parte de la Metro Goldwyn-Mayer, operación que no se realizó por una tardanza de dos días en la oferta económica de 54 millones de dólares como lo reportó de manera anónima la revista *Cartel*, de febrero de aquel año.

El presidente de los Estudios Churubusco también afirmaba que esta empresa significaría para América algo similar como lo fueron para Europa los alemanes Universum Film AG (los UFA de Berlín). Además de Azcárraga Milmo, el Director era el escritor Mauricio de la Serna; el cargo de Gerente General lo ocupaba Richard K. Tomkins; el citado Fields, era Jefe del Departamento de Sonido, en tanto que Édgar Fernández el Jefe de Laboratorio.

Al final, la película se estrenaría en el octavo Festival Internacional de Cine de Venecia, realizado entre el 23 de agosto y el 15 de septiembre de 1947 en el Lido, como parte de la competencia principal, acabando por llevarse el premio a la Mejor Fotografía (para Gabriel Figueroa) y el Gran Premio Internacional por su Contribución Cinematográfica (para Emilio “Indio” Fernández), además que se alzó con cinco premios Ariel de una decena de nominaciones a Mejor Película (para Águila Films), Director (Emilio Fernández), Fotografía (Gabriel Figueroa), Actor (Pedro Armendáriz) y Actor de Cuadro (Juan García). Finalmente, fue la primera cinta hablada en español —aunque tuvo también una versión en inglés para el público estadounidense— en ser nominado y, sobre todo, ganar la categoría de Mejor Fotografía (también para Figueroa) en la sexta entrega de los Golden Globes, en una ceremonia realizada el 16 de marzo de 1949 —el mismo año que John Huston dominara con una de las primeras películas hollywoodenses filmada en nuestro país, *El tesoro de la Sierra Madre* (*The Treasure of the Sierra Madre*, Estados Unidos, 1948), en una producción de la Warner Bros.—, en el Beverly Hilton Hotel, en Beverly Hills, California.

Nada de penetración cultural imperialista, pues *La perla* acabaría por consolidarse como uno de los grandes clásicos del cine nacionalista, lo que acabaría confirmando la muy citada columna de crítica “The Film in Review” de Bosley Crowther en *The New York Times*: “Excepcional en su origen por haber sido realizada en México por una compañía mexicana con actores mexicanos que hablan inglés a lo largo de toda la película. Y extraordinaria en su contenido por la riqueza de una historia sobre el poder primitivo, narrada con impecable integridad a través de una elocuente fotografía”. Y, de paso, la industria fílmica mexicana se consolidaba.



CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



CINETECA NACIONAL
MÉXICO

¡EL CASO POLICIAL QUE CONMOVIÓ AL MUNDO!

La historia de un hombre que encerró 18 años a su mujer y a sus tres hijos para preservarlos de la corrupción del mundo exterior.



LA PRENSA 21.7.74.

EDUARDO IBARRA S. A. Presenta a:
Claudia Brook-Rita Macedo-Arturo Beristain
Diana Bracho-Playsy Bermejo
dirección: Arturo Ripstein
A COLORES

EL CASTILLO DE LA PUREZA

MAYORES DE 21 AÑOS con Documento Probatorio


Jueves 25/SAN MARTÍN · MÉXICO · WESTERN · FANTASÍA · 28 DE JULIO

CRÓNICA * 1-8-74.



Aquí, México, "El Castillo de la Pureza" (1974) reconocida a nuestro público con la cámara lograda a México. Tiene autenticidad narrativa, altura y solidez. Es el tipo de cine que se quiere ver. La parte mejor (directa)

La historia de un hombre que encerró 18 años a su mujer y a sus tres hijos para preservarlos de la corrupción del mundo exterior.



COMBO 26.7.74.

EL CASTILLO DE LA PUREZA

MAYORES DE 21 AÑOS con Doc. Probatorio

EDUARDO IBARRA S. A. Presenta a:
Claudia Brook-Rita Macedo-Arturo Beristain
Diana Bracho-Playsy Bermejo
dirección: Arturo Ripstein

HOY SAN MARTÍN · MÉXICO · WESTERN
FANTASÍA · 28 DE JULIO

¡SOMOS UNO EN EL MUNDO!

LA PELÍCULA QUE HA CAUSADO LOS MÁS ELOGIOSOS COMENTARIOS DEL PÚBLICO Y LA CRÍTICA!

UN FUERTE DRAMA DE UN HECHO DE LA VIDA REAL...

La historia de un hombre que encerró 18 años a su mujer y a sus tres hijos para preservarlos de la corrupción del mundo exterior.



EL CASTILLO DE LA PUREZA

MAYORES DE 21 AÑOS con Documento Probatorio

EDUARDO IBARRA S. A. Presenta a:
Claudia Brook-Rita Macedo-Arturo Beristain
Diana Bracho-Playsy Bermejo
dirección: Arturo Ripstein

HOY da. Semana! SAN MARTÍN · MADRID · Sta. MARINA

Película: "El Castillo de la pureza" **Observaciones:** "Recortes periodísticos. Julio de 1974. Lima-Perú." (3/6)



Pina
PELLICER

Ignacio
LÓPEZ TARSO

Enrique
LUCERO

MACARIO




PRIMERA

película mexicana en ser nominada a los Premios Óscar en la categoría "Mejor Película Extranjera", en 1960.

Dirección
ROBERTO GAVALDÓN
México • 1959

Narra las experiencias sobrenaturales de un pobre y hambriento campesino a quien se le aparecen tres entidades del otro mundo: Dios, el Diablo y la Muerte.

www.filmoteca.unam.mx

   FilmotecaUNAM

BASADA

en el cuento de B. Traven que, a su vez, se inspiró en el cuento "La muerte madrina" de los hermanos Grimm.

EL RESCATE

se hizo a partir de un positivo de acetato de 35mm; la Filmoteca UNAM resguardó y preservó la copia y la digitalización se realizó en la Cineteca Nacional.



SIN CEREMONIA DE INAUGURACIÓN

En febrero de 1945, al renovarse el liderazgo de la sección 2, de Técnicos, al interior del Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC), cuando Enrique Solís fue sustituido por el laureado cinefotógrafo Gabriel Figueroa y acusado del robo de documentos y desfalco en los haberes de la agrupación, se detonará un conflicto que se extenderá por varias décadas. A raíz de este enfrentamiento, que incluyó la agresión física de Salvador Carrillo, Secretario General del STIC a Figueroa —una bofetada tan fuerte que casi le provoca la pérdida de la vista en un ojo—, Jorge Negrete, líder de la Sección 7, de Actores, acusó a Solís del robo de un millón de pesos. La situación se tensó aún más cuando Mario Moreno “Cantinflas”, a nombre del Comité Ejecutivo de la Sección 7, anunció la separación del STIC, a la que le seguirían la Sección 2, pero también la 8, de Músicos; la 45, de Argumentistas y Adaptadores y la 47, de Directores, para agruparse en torno al naciente Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC), que será registrado el 14 de febrero por la Secretaría del Trabajo. Durante esos días, los sindicalistas disidentes cerraron y vigilaron los estudios cinematográficos por lo que no será hasta el 3 de septiembre que el presidente Manuel Ávila Camacho resuelva el registro de ambas agrupaciones: una dedicada a la exhibición y distribución —el STIC, fundado en octubre de 1939— y la otra a la producción de largometrajes y cortometrajes —el STPC, de reciente creación—, si bien los acuerdos y pactos de no agresión y amistad signados el 1º de mayo de 1952, nunca se cumplieron del todo.

La situación tirante y la toma de instalaciones con la organización de guardias y rondines que los trabajadores hacían en torno a los estudios cinematográficos, impidieron que se realizara una fiesta o ceremonia inaugural de los Estudios Churubusco pero no la filmación de sus dos primeras películas, las previamente citadas *La morena de mi copla* y *La canción de México*.

Nada de eso impidió la rápida consolidación de los Estudios Churubusco. Entre 1946 y 1948 ya se habían invertido en ellos 12 millones de pesos en edificios y terrenos más otros 4 millones en maquinaria y equipo, lo que significaba nada menos que la cuarta parte —el 25.45%— de un total estimado de 62 millones 850 mil pesos de inversión total en todos los estudios cinematográficos del país durante ese periodo, lo que les volvió uno de los más fuertes puntales de la industria entre los siete más importantes que funcionaban entonces y, claro está, de otros aún más pequeños. Sus 12 foros lo volvían la segunda opción sólo por detrás de los Azteca, que contaban con 18 y superando a los CLASA que poseían 10, los San Ángel Inn con 9, los Tepeyac que sumaban 7, un par en los Cuauhtémoc y otro más en General Cinematográfica. En ese momento había 59 foros en total y los Churubusco ya tenían la quinta parte del total.

Coincidentemente con los años en que los Estudios Churubusco abrieron y comenzaron a operar se registró un gran pico en la inversión total de películas de

largometraje nacionales, mismas que pasaron de 2 millones 25 mil pesos en 1940 a 7 millones 203 mil 600 pesos en 1941, a 13 millones 622 mil en 1942, a 24 millones 450 mil pesos en 1943, y casi el doble, 45 millones 240 mil pesos en 1944, y todavía más, 55 millones 728 mil pesos en 1945, 46 millones 909 mil 936 pesos en 1946 y 24 millones 300 mil en 1947.

La producción de cintas igualmente creció de manera contundente, pues se pasó de 27 películas producidas en 1940 a 46 en 1941, 48 en 1942, 63 en 1943, 78 en 1944, 86 en 1945, 74 en 1946 y 54 en 1947, de las que se estrenaron en cartelera 32 en 1949, 28 en 1941, 47 en 1942, 57 en 1943, 63 en 1944, mismas 63 que en 1945, 79 en 1946 y 60 en 1947. De manera paralela, el crecimiento promedio en el costo de las películas de largometraje fue exponencial y en algún año aumentó hasta 750%: de los 75 mil pesos de 1940 a 156 mil en 1941, 278 mil en 1942, 350 mil pesos para 1943, 580 mil pesos en 1944, 648 mil pesos en 1945, 579 mil para 1946 y 450 mil pesos para 1947.

Vale aclarar que todas las cifras anteriores fueron extraídas de acuerdo al compendio estadístico *El cine mexicano*, publicado en 1950 por la Comisión Nacional de Cinematografía.





Mecánica Nacional

Por EMILIO GARCÍA RIERA

Luis Alcoriza ha logrado con *Mecánica nacional*, una película en verdad sorprendente. Quizá nunca el cine mexicano había ofrecido un retrato tan rico y tan exacto de lo que el propio título de la cinta propone: una "mecánica nacional", unos modos de comportamiento y unas interrelaciones muy expresivas de la mentalidad de una buena parte de la población del país o sea, sobre todo, de la clase media baja — muy directa mente emparentada con la obrera — de la capital.

Si Alcoriza había demostrado en sus mejores películas "Tlaxieneros, Tarahumara, Paraiso"— un admirable interés por el pueblo y un muy notorio empeño de exaltar los valores de la amistad y de la solidaridad, sería sucesor de la nobleza del populismo cívico con una vulgaridad de tono, y que sólo provocaba en buena medida una serie de efectos, una falta de naturalidad. En *Mecánica nacional* la vulgaridad es neutralizada desde el momento en que los personajes participan decididamente de ella: esa clase que se moviliza para una especie de picnic al borde de la carretera, en espera del desahucio de una carrera automovilística, no solicita en ningún momento sublimación, sino como son, para bien y para mal, y Alcoriza no siente en consecuencia la necesidad ni de exaltarlos ni de denigrarlos. Quizá en virtud de ello, el sentimiento de solidaridad se establece en sus justas formas, y así, en términos de reconocimiento. Dicho, por otra vez, que el director de una película mexicana ha sido capaz de acercarse a unos personajes populares sin dejar que ningún juicio aporético empañe la visión directa de los mismos.

La visión es por eso mismo brutal, desarmada, pero no tiene nada de fría ni de obscuramente. Al director le concierne claramente "mecánica" no la que, una excusa de falsos valores determinada por todo un trasfondo social que Alcoriza, en obsequio a la excelente concepción de su película, de por distintos procesos una serie de acciones y reacciones caracterizadas. La verdadera crítica puede leerse —tal es el climax de la película— a dramático hastío en un acortado diálogo del melodrama tradicional: la muerte de la "madrasta", pero esa no despoja de humanidad de calor, a quienes viven por acontecimiento. Todo lo contrario: al mismo tiempo en que se evita un campidoglio sentimental con los personajes, estos se hacen reconocibles, en tanto que desprovistos de su envoltura melodramática.

Alcoriza es un guionista de primer orden y su película revela por ello, en principio, una estructura insularizada (a pesar de que muchos de sus detalles podrían ser objetables, como que el director es español, sería, por ejemplo, la necesidad quizá preventiva de ridiculizar a unos personajes suyos, unos nativistas, que poco tienen que hacer en el contexto dramático de la cinta. Pero, a la vez, ha mantenido como realizador, y la estructura narrativa, que abarca multitud de personajes y acciones simultáneas, y que propone diálogos de un buen sabor popular (las palabras vuelan naturales, perfectamente necesarias) le permite alcanzar una diversidad muy notable. El subterfugio no excluye la claridad y eso hace de la película un espectáculo divertidísimo en el mejor de los sentidos, que se sigue con interés sostenido.

Una cierta tensión, resultante del sentimiento de estar satisfecho a algo verdadero, elimina los momentos muertos convencionales. No es por ello de extrañar que la interpretación sea muy homogénea: Alcoriza consigue descubrir en un Manolo Fábregas o en una Lucía Villa (para no mencionar sino a dos miembros del buen reparto) calidades que nunca hubiéramos supuesto.

En definitiva, *Mecánica nacional* es una excelente película, quizá la más reciente de Alcoriza. Lastima que no haya sido exhibida en una muestra o algo semejante, y que, por lo tanto, se debe ver de ella una copia imperfecta, con mal sonido, y agraviada por los claps, e indignantes defectos de proyección. Aun así, *Mecánica* es la menor duda de que la cinta provocará en buena parte de su público el más saludable de los sentimientos: el del reconocimiento autocrítico.

Mecánica nacional, película mexicana en colores, de Luis Alcoriza, sobre una historia suya; con Manolo Fábregas, Lucía Villa, Héctor Suárez, Sara García, Pancho Córdova, Alma Muriel, Gloria Marín, Fabiola Paulsen, Alejandro Chingherotti, Jr., Fabián Amorós Calvel, Martínez Olivares, Eduardo López Rojas, Fernando Casanova, Pili Bayona, Carlos Piñar, Federico Curiel, Luis Manuel Pelsay. (Producciones Escorpión, Ramiro Méndez, 1971).

Autor: Emilio García Riera

Título: "Mecánica Nacional"

Período: Excelsior

Sección: B

Fecha: 5 de enero de 1973

Página: 21

UNA COMPARATIVA ENTRE DOS ÉPOCAS

Si bien la producción cinematográfica nacional se encuentra todavía lejos de la importancia tanto económica como de penetración cultural de que gozó en la Época de Oro —llamada así más por sus ganancias que por sus estrellas o nivel artístico—, en la que, por citar el año de 1946, por cada 52 pesos que ingresaban en la taquilla de la cartelera nacional otros 48 más eran recaudados en el extranjero, principalmente de habla hispana, es decir Iberoamérica —incluyendo España y Portugal— además del sur de los Estados Unidos, algo que ni las propias películas estadounidenses lograban, pues el 66.7% de sus ingresos ocurrían en su propio territorio y el 33.3% en su propio territorio —claro, con una amplísima diferencia en el producto neto de 40 millones 110 mil 300 dólares totales para los filmes mexicanos en tanto que los estadounidenses reportaron 3 mil 273 millones 750 mil pesos.

Debido a la relevancia de estas exportaciones, el Estado mexicano constituyó el 25 de julio de 1945 la Compañía Distribuidora Películas Mexicanas (Pelmex), con 11 oficinas regionales en la región de Centro y Sudamérica, España, Portugal así como Estados Unidos, con un capital social ante notario de un millón de pesos, mismo que aumentó a 5 millones en 1951 y de 41.4 millones para 1954 debido a las altas facturaciones en países como Venezuela, con 2 millones de pesos anuales entre 1952 y 1969, y un millón para el conjunto conformado por Colombia, Cuba, Perú —desde donde se atendía Ecuador y Bolivia—, Puerto Rico y Brasil, Chile y Argentina —que coordinaba también a Uruguay y Paraguay—, lo que permitió una intensa penetración cultural y la consiguiente influencia en el habla, los modismos, las canciones, el baile y hasta la moda que perdura hasta la fecha.

Cito dos ejemplos, en Colombia, Pelmex tenía cines en Bogotá, Medellín, Barranquilla, Bucaramanga y Cali en tanto que en Brasil había instalado salas en São Paulo, Porto Alegre, Belo Horizonte, Recife y Ribeirão Preto, con sucursales en Salvador y Curitiba.

Si bien el cine mexicano no ha recuperado su amplio éxito ante el gran público ni en su propio territorio y mucho menos en el extranjero, se ha consolidado en la producción audiovisual como un país fuerte y profesional en la tercera década del siglo XXI. Baste corroborar que aquella cifra aparentemente inalcanzable de 135 películas producidas en el año marca que fue 1958 logró romperse en 2015, en que gracias a los fideicomisos y estímulos fiscales se registró una cantidad 140 películas producidas.

Empero sería en el 2019 cuando que se rompió la barrera de los dos centenares de filmes con 216 y marcaría la ruta del momento actual que, con la excepción del terrible 2020 de la pandemia mundial del virus SARS-Cov2, la enfermedad del covid-19, la falta de vacunas específicas y el confinamiento generalizado

provocaron una caída hasta los 111 títulos, ya para el 2021 se alcanzó la pasmosa cifra de 259 y misma que no se ha vuelto a alcanzar ni a superar, pero los años recientes reflejan esa jauja: 258 en 2022, 234 en 2023 y 240 en 2024. Así, mientras que en 1950 llegaron a funcionar 59 foros de siete distintos estudios —Azteca (18), Churubusco (12), CLASA (10), San Ángel Inn (9), Tepeyac (7), Cuauhtémoc (2) y General Cinematográfica (1)—, con ganancias netas que superaban los 40 millones de pesos en 1949 y un promedio de asistentes que mediaba los 110 millones de asistentes, según la Comisión Nacional de Cinematografía, ahora tenemos cifras incluso mayores.

Si comparamos la infraestructura para la producción audiovisual en la capital del país —que no sólo filmica, sino televisiva y de comerciales— descubriremos una explosión correspondiente a las cifras de producción. Simplemente en 2021, la Comisión de Filmaciones de la Ciudad de México liberó 7 mil 18 trámites de permisos, de acuerdo a su *Anuario Estadístico*, con una ocupación laboral de 375 mil 577 personas en total —un promedio de 365 por proyecto—, con una recaudación total por 30 millones 602 mil 770 pesos y un total de 2 mil 554 compañías productoras, de las cuales 273 se mantienen activas, además de que se tienen registrados 92 foros de ocho diferentes estudios: Estudio7 (24), Quarry (22), Azteca (12), IP9 (11), Churubusco (9), Gabriel García Márquez (8), Loft 450 (4) y Cine Foros (2).

Y encontramos que tres años después, en 2024 la misma Comisión de Filmaciones de la Ciudad de México liberó 8 mil 79 trámites —mil 358 para proyectos de cine, el 16.81%— y registró en su padrón un total de 3 mil 17 casas productoras —142 más ese mismo año— que realizaron mil 268 proyectos en total.

Además la institución reporta 133 foros instalados en la zona metropolitana, nueve de los cuales pertenecen a los Estudios Churubusco (el 6.76% del total) en sus 2 mil 400 metros cuadrados; con 52 para Estudio 7 en 15 mil 836 metros cuadrados; 22 para Estudios Quarry en 30 mil metros cuadrados, 13 de IP9 en sus 12 mil 560 metros cuadrados, 12 para Azteca Estudios en sus 25 mil metros cuadrados, 10 en Maravilla Estudio en 5 mil 855 metros cuadrados; cuatro de City Estudios Ajusco en 2 mil 460 metros cuadrados; tres del Foro Ramón en 360 metros cuadrados; otros tres en los Estudios Gabriel García Márquez en sus 2 mil 500 metros cuadrados; un par en Foro Loft 450 en 800 metros cuadrados; otros dos en Dinofilms en sus mil metros cuadrados, y uno de los Foros CTT en 800 metros cuadrados.

Es decir que el periodo actual bien puede equipararse con la pujanza, bonanza y crecimiento de los años cuarenta y cincuenta en términos de producción, compañías productoras, técnicos, proveedores de equipo y prestadores de servicios, por lo que frecuentemente suele considerársele una Nueva Época de Oro para la cinematografía nacional, pero para ello hace falta reinventar las fórmulas de distribución y difusión de las películas que se estrenan, pues si ponemos el 2024 como ejemplo, se estrenaron 467 películas en los distintos complejos de

exhibición comercial de las cuales 112 fueron mexicanas y de los 208 millones de boletos adquiridos apenas 9.4 millones fueron para producciones mexicanas, y de los 14 mil 790 millones de pesos de ingresos totales, la recaudación para las producciones nacionales fue de 612 millones de pesos. Esto significa que la cuota del mercado para la cinematografía mexicana en la cartelera nacional es del 4%, al igual que en el 2023 y 2021 aunque ligeramente superior al 3.5% en espectadores y 3% en ganancias del 2022. La atención al público, es decir, a la ciudadanía general, es claramente un pendiente histórico ya durante largas décadas y un asunto que requiere la atención de todos los involucrados e interesados.





Butaca

Cadena perpetua

Eduardo de la Vega Alfaro

Cadena perpetua, película mexicana de Arturo Ripstein sobre un libro cinematográfico de él mismo y Vicente Leñero basado en la novela *Lo de antes* de Luis Spota. P. Conacine, S.A. de C.V. (1978); F. Jorge Stahl Jr.; con: Pedro Armendáriz, Jr., Narciso Busquets, Ernesto Gómez Cruz, Angélica Cháin, Ana Martín, Pilar Pellicer, Rodrigo Puebla y otros.

Como primer paso a lo que se dice y se supone será, ahora sí, la "reestructuración" del cine nacional, se destapó la congeladora y el pasado jueves vieron su estreno cinco películas mexicanas que esperaban su turno desde hace ya algún tiempo. De los cinco estrenos mexicanos, el que resultó más favorecido en cuanto a número y mejor distribución de salas fue, sintomáticamente, *Milagro en el circo*, un churrasco de Alejandro Galindo, segunda producción de Televisión que lleva por principal intérprete a "Capillán", el "popular payesto de la tele". Las demás cintas tuvieron desde una apenas digna programación (*Amor libre* de Jaime Humberto Hermosillo) hasta el ya clásico boicot en contra de las obras más interesantes del vilipendiado cine mexicano. En el último de los casos quedó precisamente *Cadena perpetua*, de Arturo Ripstein a la cual se asignó un mísero número de cuatro salas, la mayoría de ellas de segunda o tercera corrida. En otras palabras, el hecho de que se hayan estrenado simultáneamente y con un alarde de abundante publicidad cinco películas nacionales, sólo ha servido para que se compruebe, en la prácti-

ca, el mezquino favoritismo de la "nueva" política de exhibición. Pero en fin, esas son cosas que por más que se denuncien no cambiarán con buenos deseos ni con simples declaraciones.

Olvidándonos por un momento de sus pésimas condiciones de estreno, *Cadena perpetua* resulta un filme valioso en muchos sentidos. La "cadena perpetua" a que alude el título del octavo largometraje de Arturo Ripstein, es aquella que une a Javier Lira (Pedro Armendáriz), un modesto cobrador bancario, con su turbulento pasado de cartarista, de explotador de mujeres, de ladrón casi accidental de varios abrigos de mink, de delincuente extorsionado frecuentemente por un torvo comandante judicial (Narciso Busquets), de presidiario en las Islas Marias y de traidor de la amistad que sinceramente le había ofrecido en el penal el cabo Pantoja (Ernesto Gómez Cruz) en una actuación fuera de serie). En un día común y corriente, cumpliendo sus actividades, Javier Lira es encontrado nuevamente por el agente extorsionador y presionado por las circunstancias pasadas y presentes, a pesar de sus profundos deseos de honestidad, el personaje inicia, con el robo de una cartera en las afueras de un estadio, un nuevo ciclo de delincuencia. A través de las vicisitudes del protagonista, Ripstein va deslizando una sutil denuncia sobre la corrupción imperante en el aparato judicial que hace de los delincuentes su objeto de explotación y escarnio. Como en algunas de las mejores obras de la serie

negra estadounidense, Ripstein logra que el drama individual alcance resonancias sociales en la medida en que sus personajes son perfectamente posibles. Por la posición que asume ante el problema de represión policiaca, *Cadena perpetua* es el polo opuesto a cintas demagógicas y conformistas de *La puerta falsa*, *Ratero* y similares.

Adaptación de la novela *Lo de antes* de Luis Spota, publicada en 1968, *Cadena perpetua*, es también la película más sobria, homogénea y coherente de Ripstein. El relato cinematográfico se va estructurando de una manera inteligente, minuciosa y acabada. Buena muestra de ello es la secuencia que sucede en el interior de un monumento y en la que el jefe policiaco termina por "convenir" al ex ratero mediante "brutal golpiza para que retorne al "negocio". Esta larga secuencia, filmada en un reducido espacio, es resuelta por Ripstein con discretos movimientos de cámara y a través de un montaje preciso, alardes, poco comunes en el cine mexicano. En el terreno técnico, cabe hacer énfasis también en la singular ambientación y, sobre todo, en la espléndida fotografía de Jorge Stahl Jr.

Con *Cadena perpetua* Arturo Ripstein consolida su prestigio como uno de los escasos cineastas mexicanos que hacen del cine su medio de expresión artística. Queda esperar que la indudable calidad de la cinta supere los enormes obstáculos que se le han impuesto a su difusión. Por el momento, no hay otra alternativa.

Autor: Eduardo de la Vega Alfaro	Título: "Cadena perpetua"	Periódico: Uno más uno
Sección: Espectáculos	Fecha: 14 de agosto de 1979	Página: 23



INSTITUCIONES PARALELAS

La época de posguerra resultó fundamental para constituir a la industria local ya que si bien era la líder en el cine en castellano allende las fronteras —pues producía mucho más y con mayores taquillas que España y Argentina—, ciertamente al término de la Segunda Guerra Mundial la producción de películas en países como Estados Unidos, Francia, Italia, la Unión Soviética o Alemania se reactivó, significando una fuerte competencia para las películas nacionales. Es por ello que hace alrededor de ocho décadas, más o menos en paralelo al anuncio y la creación de los Estudios Churubusco, comenzaron a establecerse distintas agrupaciones sindicales, grupos industriales e incluso las leyes en la materia.

Justo al iniciar la década se constituyó, a inicios del sexenio de Miguel Alemán, el Banco Cinematográfico como dependencia de la Secretaría de Gobernación, el 23 de diciembre de 1941, sí con la intención de financiar, mediante préstamos con bajos intereses y créditos blandos para impulsar el crecimiento de las producciones, pero también con la intención de facilitar el préstamo de equipo y maquinaria, la formación de técnicos y de expertos, además de apoyar la distribución internacional de las producciones locales y que para 1947 fue reorganizado como Banco Nacional Cinematográfico (BNC).

En la década de los años 40 el gobierno mexicano impulsó la creación de cámaras industriales de muchos sectores, en una época en que la población del país fue cambiando de lo rural a lo urbano, durante el mandato del último militar en la presidencia del país, Manuel Ávila Camacho (1940-1946), hecho que se consolidaría con el milagro mexicano en el sexenio de Miguel Alemán Valdés (1946-1952). Así fue como un grupo de 37 empresarios de la industria fílmica solicitaron a la Secretaría de la Economía Nacional su registro como agrupación el 28 de octubre de 1942 como Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica (la actual Canacine). Integraron su comisión organizadora 21 Productores de Películas y 34 industrias conexas, sumando a 55 empresas que redactaron sus primeros estatutos. Finalmente, el 26 de noviembre de 1942 dicha secretaría autorizó su constitución y funcionamiento para agruparse en los sectores de Empresas Productoras de Cine, Distribuidoras de Películas, Talleres, Estudios y Laboratorios Cinematográficos, así como Exhibidores de películas en toda la República, con un total de 110 salas cinematográficas y 73 empresas agremiadas a la Asociación de Productores y Distribuidores de Películas, un total de 183 agremiados.

Ya para 1994 se añadió en la Canacine el sector de Productores, Reproductores y Distribuidores de Videogramas y actualmente se divide en las ramas siguientes: Producción de películas de largometraje y cortometraje; Distribución de películas comerciales de largometraje y cortometraje; Exhibición de películas cinematográficas, de largometraje y cortometraje; Estudios cinematográficos y de doblaje; Laboratorios y talleres que directamente estén relacionados con la

industria cinematográfica, así como Productoras, reproductoras, distribuidoras, exhibidoras y comercializadoras en general de videogramas, en sus distintos formatos.

Como se explicó anteriormente, el Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC), sufrió una escisión por distintos desacuerdos sobre todo con las recién creadas secciones de actores y directores —el Sindicato Nacional de Directores Cinematográficos conformado el 17 de junio de 1944 y la Asociación Nacional de Actores, fundada en noviembre de 1934—, misma que provocó la creación formal del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC), cuyo registro oficial data del 14 de marzo de 1945, como el encargado de los largometrajes producidos en la República.

En septiembre de ese mismo 1945, a iniciativa de Efraín Huerta, el “cocodrilo poeta”, quien era un activo comentarista y columnista de la industria fílmica nacional, se creó la asociación civil Periodistas Cinematográficos Mexicanos —actualmente Periodistas Cinematográficos de México A.C. (Pecime)—, que reunía a otros especialistas como Edmundo Valadez, Carlos Bravo Fernández, Fernando Morales Ortiz, Enrique Rosado y Elda Ortiz Villacorta, para consolidar la unión del gremio y que, años más tarde, ante la disolución de la Academia Mexicana, entraría al quite para entregar anualmente las Diosas de Plata a lo mejor del cine mexicano desde 1962 y que, con ciertas interrupciones puntuales, continúan la premiación hasta la fecha.

Faltaban unos pocos meses para que el 3 de julio de 1946, en las oficinas del notario Juan Manuel G. de Quevedo en el número 36 de la calle de Roma, se constituyera la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas A.C. (AMACC), una asociación civil que busca, dese entonces, promover la difusión, la investigación, la preservación, el desarrollo y la defensa de las artes y ciencias cinematográficas.

Curiosamente se encontraba conformada no sólo por cineastas, sino por poetas como Celestino Gorostiza y Carlos Pellicer; compositores como Ignacio Fernández Esperón “Tata Nacho” y Eduardo Hernández Moncada; el escenógrafo Manuel Fontanals; los abogados Eugenio Maldonado y Antonio Castro Leal; los periodistas Oswaldo Díaz Rúanova, Fernando Morales Ortiz y José María Sánchez García, además de directores, actores o fotógrafos entre los que se cuentan a Raúl de Anda, Fernando Soler, Alejandro Galindo y Gabriel Figueroa. La primera “Fiesta de los Trofeos del Cine”, como se llamaba al Ariel —pieza en miniatura de la escultura homónima del chihuahueño Ignacio Asúnsolo que actualmente se erige en el interior de los Estudios Churubusco Azteca— se celebró el jueves 15 de mayo de 1947, en el centro social El Patio y fue anunciada como “Lluvia de estrellas”, galardonando a los ganadores del año 1945 y, un par de horas después, los correspondientes a 1946.

Aquel lustro prodigioso cerraría con la creación de la Comisión Federal de Cinematografía, en 1948, organismo que se pretendía lograra regular las múltiples complicaciones y problemas de esta industria para cerrar con la promulgación de la Ley de la Industria Cinematográfica, publicada el 31 de diciembre de 1949 y que entraría en vigor al día siguiente, un texto que buscaba velar por el “perfeccionamiento artístico” en la producción de películas de “alta calidad” al mismo tiempo que buscaba su “adelanto económico” y, heredado de los viejos reglamentos de censura o supervisión, “el resguardo de la moral” —es decir evitar toda ofensa al pudor, la decencia, las buenas costumbres o la paz pública—, todo ello mediante estímulos económicos, la celebración de concursos y el estímulo a los investigadores o inventores de cualquier área técnica.

En el reglamento correspondiente a dicha legislación que apareció en el Diario Oficial de la Federación el 6 de agosto de 1951, que enuncia de manera explícita los mecanismos, especificaciones y restricciones de sus artículos, enfatizando el filtro de la autorización de la Dirección General de Cinematografía de la Secretaría de Gobernación para el estreno de todo título en la cartelera nacional, especialmente del cine internacional lo mismo para aquellas cintas nacionales que se pretendieran exportar.



EL DESARROLLO (DES)ESTABILIZADOR

La década de los años cincuenta se correspondió con ambiciosos planes nacionales de la “unidad nacional” y del “desarrollo estabilizador” y, claramente, también reportaron las más altas cifras en la producción histórica de filmes, al arrancar con 123 títulos producidos y 105 estrenados en 1950 para cerrar con 89 estrenos en 1960, reportándose el de 1958 como el año de la gran marca en producciones con el reporte de 135 —habría que esperar 56 años para que fuera superada en 2015 con 140 títulos— y a 1951 como el de más estrenos nacionales en la cartelera mexicana con 111 —que apenas 67 años más tarde, en 2024, sería rebasada con 115 y el año pasado, 2024, con 112—, pero no todo fue halagüeño.

Aunque se comenzó a planear desde 1948, en 1950 los Estudios Churubusco adquirirían la totalidad de las acciones de los Estudios y Laboratorios Cinematográficos Azteca, S.A., con lo que ocurriría la fusión de ambas empresas por lo que el 13 de noviembre de ese año, su razón social cambiará a Estudios Churubusco Azteca, S.A., con un Órgano de Gobierno conformado por siete consejeros propietarios y otros siete suplentes, con la condición de que tanto su presidente como la mayoría de sus miembros, vocales propietarios y suplentes, fueran mexicanos por nacimiento.

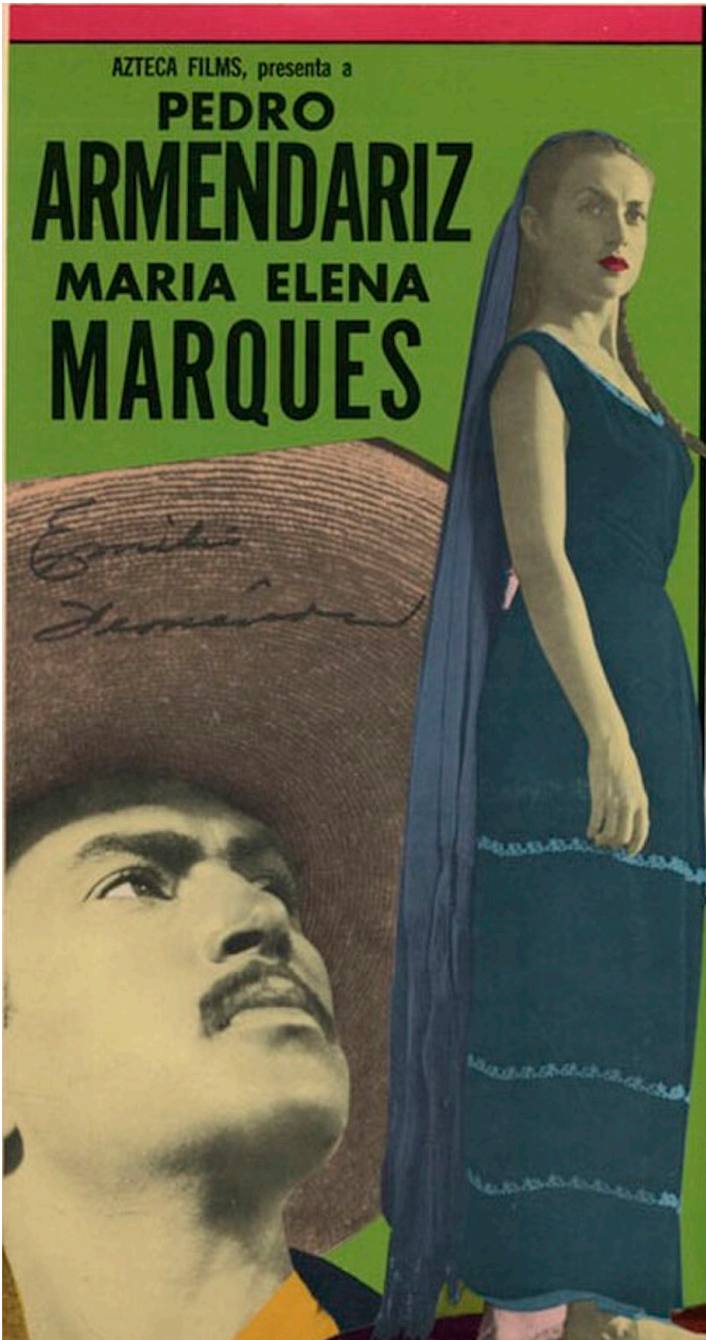
En ese mismo 1958 de la mayor producción histórica de películas también supuso la última ceremonia de entrega de los suspensiones de los premios Ariel otorgados por los miembros de la AMACC original, esa que logró mantenerse vigente apenas 12 años, debido a la crisis imperante en la industria mexicana aunque sospecho que fueron las animosidades internas y la dificultad de lograr consensos en una asamblea tan complicada y poco proclive a los conciliación —situación que poco ha cambiado a la fecha.

Pero, sobre todo, hubo un duro golpe a la industria mexicana, cuando tres de los grandes estudios cinematográficos se declararon en quiebra y cerraron definitivamente. Los más importantes eran los de Cinematográfica Latino Americana S.A., es decir los Estudios y Laboratorios CLASA, creados en 1933 por el expresidente Plutarco Elías Calles y el ingeniero Alberto J. Pani, mismos que se ubicaban sobre Calzada de Tlalpan casi en el cruce con División del Norte, que contaban con diez foros, máquinas para revelar, impresoras ópticas, laboratorios y equipo de sonido RCA y un jardín central, e incluso crearon la Financiera de Películas S.A. con apoyo del Banco Nacional de México y del Banco Capitalizador de Ahorros. Al absorber a la productora Grovas se renombra como CLASA-Films Mundiales, hasta que es adquirida por el gobierno mexicano en 1946 y acaba por cerrar sus puertas en 1957, sus instalaciones se convirtieron en el Registro Nacional de Automóviles y, actualmente, la Administración Central de Inspección Fiscal y Aduanera del Sistema de Administración Tributaria (SAT).

Los Estudios Tepeyac, fundados en 1946 en la colonia Lindavista por el expresidente Abelardo L. Rodríguez, contaban con diez foros, cinco salas de proyección, sistema sonoro móvil, laboratorios de revelado y salas de edición, tras superar huelgas y crisis económicas, las malas prácticas del monopolio Jenkins y de su cadena COTSA les harían cerrar en 1957.

Finalmente los antiguos Estudios García Moreno S.A. que fueron fundados en 1937 por el cineasta y técnico Gabriel García Moreno en Niño Perdido y Avenida Coyoacán con ocho foros, laboratorio, cuarto de proyección, camerinos, restaurante y sistema de grabación de sonido que para marzo de 1939, tras la incorporación de Rafael Calderón, fueron rebautizados como Estudios y Laboratorios Azteca, ya con 75 mil metros cuadrados, 16 foros —uno con alberca para escenas acuáticas— y 2 mil metros cuadrados de laboratorios.

Para 1958 los terrenos de los Estudios Azteca funcionaban esporádicamente y sufrieron no sólo el cierre definitivo sino que fueron demolidos como parte de la Operación Churubusco que buscaba la venta de los Estudios Churubusco Azteca de los que, finalmente, se hizo cargo el Estado Mexicano que los adquiriría por completo para el año 1960. Desde entonces han sido prácticamente el único espacio en el que se ha pertrechado la industria y el gremio cinematográfico mexicanos para solventar su existencia, ya que los Estudios América, fundados en 1957 y que se dedicaban principalmente a la producción de cortometrajes y noticiarios, fueron rematados en 1992, para ser adquiridos como parte del “paquete de medios”, es decir, la privatización de importantes empresas paraestatales —junto con Imevisión, que comprendía los canales televisivos 7, 13 y 22 más 19 estaciones locales y 250 repetidoras; la cadena de 260 salas de cine COTSA, de las que 159 eran propias, 39 de las cuales mantuvo la Secretaría de Hacienda, y 101 arrendadas, así como el periódico *El Nacional*, que finalmente cerraría el 30 de septiembre de 1998— en julio de 1993 por el Grupo Radiotelevisora del Centro, propiedad de Ricardo Salinas Pliego y empleados para las producciones de TV Azteca y ahora son sede de los Azteca Estudios.



ESTRELLAS Y FIGURAS

Por los foros, camerinos, oficinas, pasillos y también en el restaurante-bar de los Estudios Churubusco, han transitado verdaderas glorias como Germán Valdés “Tin Tan”, Adalberto Martínez “Resortes”, Yolanda Montes “Tongolele”, Pedro Infante, Jorge Negrete, María Félix, Libertad Lamarque, los hermanos Andrés, Fernando, Domingo y Julián Soler, Ninón Sevilla, Arturo de Córdova, Rodolfo Guzmán “Santo”, Daniel García Arteaga “Huracán Ramírez”, Lorena Velázquez, Tony Aguilar, Shirley McLaine, Clint Eastwood, Alejandro Muñoz Moreno “Blue Demon”, Meche Carreño, Mario Moreno “Cantinflas”, Amparo Rivelles, Sara García, Prudencia Griffel, Ignacio López Tarso, Silvia Pinal, Claudio Brook, Pina Pellicer, Ernesto Gómez Cruz, Mauricio Garcés, Fernando Méndez, Eulalio González “Piporro”, John Gavin, Burt Lancaster, Telly Savalas, Paul Newman, Robert Redford, Julio Alemán, Mario Almada, Carmen Montejo, Marga López, Angélica María, Diana Bracho, Manolo Fábregas, Lucha Villa, Leticia Perdigón, Julissa, Sergio Jiménez, Manuel Ojeda, Pedro Armendáriz Jr., María Rojo, Isela Vega, Hugo Stiglitz, Andrés García, Ringo Starr, Valentín Trujillo, Héctor Suárez, Jack Lemmon, Sissy Spacek, Kyle McLachlan, Sean Young, Dean Stockwell, Michael Douglas, Kathleen Turner, Danny de Vito, Silvester Stallone, Albert Finney, Jacqueline Bisset, José Carlos Ruiz, Carmen Salinas, Ana Ofelia Murguía, Federico Luppi, Arnold Schwarzenegger, Elpidia Carrillo, Timothy Dalton, Sean Connery, Óscar Chávez, Héctor Bonilla, Leticia Huijara, Damián Alcázar, José Alonso, Regina Torné, Arcelia Ramírez, Leonardo DiCaprio, Javier Bardem, Brad Pitt, Julia Roberts, Daniel Giménez Cacho, Claudia Ramírez, Jorge Perugorria, Vladimir Cruz, Salma Hayek, Demian Bichir, Gael García Bernal, Diego Luna, Adriana Barraza, Vanessa Bauche, Cecilia Suárez, Fernando Luján, Marina de Tavira, Cassandra Ciangherotti, Teresa Ruiz, Joaquín Cosío, Silverio Palacios, Gerardo Taracena, Dagoberto Gama, Adriana Roel, Tenoch Huerta, José Sefami, Mayra Batalla, Ana Serradilla o Raúl Briones.

Y eso que esta es, apenas, una lista sucinta y apresurada.



ARTES Y MEDIOS

CINE

Arráncame la vida: la otra cara del riesgo

En los días previos al estreno de la película *Arráncame la vida*, un periódico en su versión en línea publicó una nota que contenía cifras y datos sobre la producción, y algunas opiniones de la escritora Ángeles Mastretta, el director Roberto Sniedler y algunos productores de la 20th Century Fox. Al calce de la nota, se invitaba a los lectores del periódico a expresar en un foro su opinión sobre la adaptación al cine de la conocida novela.

En contraste con el tono fáctico y neutral de la nota, las opiniones de quienes –recuérdese– aún no veían la película eran para ponerse a temblar. Que si no ganaba un premio sería dinero tirado a la basura, que mejor deberían darse a conocer las verdaderas obras de arte, que debió haberse apoyado a jóvenes creativos y desconocidos, que hacen falta argumentos que nos enriquezcan estéticamente y artísticamente. Y así. Uno de los opinadores lamentaba por anticipado que buena parte de la población iría a ver la película y pensaría que era buena. ¿Por qué?, se preguntaba. Porque eran ignorantes, se alimentaban de lo que estaba a la mano y no sabían cuestionar lo que veían. Todas estas cosas, decía, le provocaban *ardición*.

Por estas y otras razones, el estreno de *Arráncame la vida* fue, sin duda, de los más esperados del año. Pesaba, por un lado, su carácter de superproducción: 65 millones de pesos la convertían en la más cara del cine mexicano hasta hoy. A esa cantidad se sumaría un millón de dólares que 20th Century Fox invertiría en su publicidad, y un lanzamiento con quinientas copias el día de su estreno, cifra también récord en distribución nacional. Otro de los motivos, de menor interés mediático, era que el megaproyecto había sido asignado a un director de una sola película, exhibida quince años atrás. Y por último –pero no menos importante– estaba el tema de la adaptación cinematográfica: basada en una novela exitosísima, la película no libraría los juicios de la comparación.

Era un estreno esperado, considerando que en este país la expectativa no siempre pone sus miras en la cristalización de los proyectos. Con más frecuencia que no, se quiere que algo excepcional no suceda o, ya de plano, que *suceda mal*. De preferencia, estrepitosamente mal. Una y otra vez, nos tranquiliza la certeza de que estamos todos subidos en el barco de la incapacidad. Esta especie de simpatía por las batallas perdidas hace que se considere el riesgo un sinónimo de tontería o derroche. Y, como sugieren los citados arriba, cancela la posibilidad de que las cosas sí sucedan, y encima, sucedan bien.

Contra toda expectativa (en su modalidad mexicana), la película *Arráncame la vida* reivindicó esa posibilidad. La película dirigida por Roberto Sniedler cumple y rebasa las exigencias del melodrama de época: hace verosímiles tiempos y espacios perdidos, sin perder de vista que el centro de ese género es el feroz sentimiento de los personajes. Si bien la novela de Mastretta hace una radiografía política del México de mediados del siglo XX, es gracias a Andrés Ascencia, a su esposa Catalina Guzmán y a su amante Carlos Vives que el autoritarismo, la corrupción y los modos de perpetuarse del partido oficial dejan de ser abstracciones. De haberse minimizado la historia del triángulo amoroso para –como sugirieron algunos críticos– hacer un análisis más a fondo del panorama político, la cinta se habría justificado innecesariamente. No debe subestimarse al público en su capacidad de trazar paralelos entre el México de entonces y el de hoy.

Sobre el asunto del presupuesto y primer motivo de indignación: 65 millones de pesos apenas alcanzan para no echar mano de pelucas tiesas, de muebles “antiguos” del periodo que sea y de todo aquello aterciopelado que en la tradición de “Teatro Fantástico” llegó a ser código de un “tiempo pasado” (entre más artificial, mejor). Si el presupuesto es desorbitado, lo es sólo en el contexto de una industria cuyos largometrajes cuestan un promedio de 20 millones de pesos. En 2007 el presupuesto promedio de una película hollywoodense fue de 100 millones de dólares. Posiblemente el presupuesto de 6 millones de dólares de *Arráncame la vida* también sería, por esos lares, motivo de indignación.

¿Y no es absurdo comparar industrias? Lo sería si la reconstrucción del México (capital y Puebla) de los años treinta y cuarenta lograda en *Arráncame la vida* fuera pobretona y hechiza. Pero ocurre que no es así. El diseño de producción del mexicano Salvador Parra no sólo es impecable (de “primer mundo”), sino que evita que la grandiosidad de los escenarios acabe robando escena y se convierta en tarjeta postal. La fotografía del español Javier Aguirresarobe (*Los otros, Hablemos*) contribuye a narrar visualmente lo que es esencial en la historia: el brote de una conciencia y las consecuencias de la introspección.

Los otros factores de riesgo, el director asignado y la adaptación del libro famoso, ¿eran buenas opciones, por separado y en combinación?

Sí y sí. La ópera prima de Roberto Sniedler, *Don crímenes*, rompió con mitos menores (que los buenos libros no hacen buenas películas, que los directores no escriben bien, que los guionistas no saben dirigir) y con una idea que, más que mito,

Autor: Fernanda Solórzano

Título: “Arráncame la vida”: la otra cara del riesgo...”

Periódico: Letras Libres

Sección: No. 118

Fecha: Octubre de 2008

Página: 104



CULTURA
SECRETARÍA DE CULTURA



CINETECA NACIONAL
MÉXICO



pesaba como maldición: que era imposible llevar al cine el humor de la literatura de Jorge Ibarigienotia.

La novela *Arráncame la vida*, por su lado, tiene la virtud de hilar su discurso a través de diálogos simples y libres de pretensión. La narración en primera persona –voz de la ingeniera Catalina Guzmán– exige pasar los subtextos por el filtro de un personaje incapaz de cualquier elaboración feminista, tanto por anacronismo histórico como por su origen y formación. Un relato –y no un ensayo novelado–, el libro de Mastretta era ideal para ser adaptado.

Aun así, manos equivocadas podrían haber traducido el texto a una serie de videotextos que explotaran la nostalgia. En manos de Sneider, *Arráncame la vida* tomó la forma de una película que desea lo ornamental y define a sus personajes a través de su comportamiento y diálogo. Más allá de que el estilo de Mastretta facilitara la adaptación, Sneider debía lidiar con una complicación no menor: la novela se narra desde la subjetividad de Catalina, y por lo tanto el lector asume que el punto de vista es parcial. La película, sin embargo, debía ofrecer a su espectador (en cine, casi siempre omnisciente) personajes con atributos que les dieran corporeidad.

Basado en la vida y excesos de Maximino Ávila Camacho, el personaje de Andrés Ascencio sugiere una presencia pedestre. Macho, asesino y corrupto, desprecia a los que hacen gala de sensibilidad y sofisticación. Actor de matices finos y que tiende a interpretar personajes de complejidad psicológica, Daniel Giménez Cacho no vendría a la mente como primera opción para encarnar al primitivo Ascencio. El acierto de su *caute*, sin embargo, se hace evidente cuando uno comprueba que su personaje es al mismo tiempo un villano repulsivo y un ímán con pies. Confirmando su estatus como uno de los mejores actores del país, Giménez Cacho vuelve comprensible la fascinación (y no sólo el miedo) que Andrés ejerció en Catalina y en muchos otros hombres y mujeres a su alrededor.

En un fenómeno inverso, Ana Claudia Talancón presta a Catalina atributos que no por ser físicos son menos poderosos. El cine se beneficia de rostros que lancen un cierto mensaje, incluso sin tener la intención. En el caso de Talancón, el mensaje es un híbrido de inocencia y precocidad, reforzado por su interpretación de provinciana corrompocutera en *El crimen del Padre Amaro*. No es sólo que sea una actriz guapa, sino que exuda atributos perfectos para el papel. Sin los registros de Giménez Cacho ni, mucho menos, su experiencia, logra que su personaje de pelea al personaje de Ascencio.

Podría escribirse otra nota sobre aquello que falló y subió. Hizo falta, por ejemplo, la escena en la que Ascencio hace firmar a Catalina –y frente a Carlos Vives– la compra del Sanborns de los Azulejos. O bien, sobró la escena en la que Catalina menciona en un *voce o* el regalo de Andrés. Mucho más imperdonable es el desperdicio de la actriz Irene Azuela en el papel de la hermana de Catalina, mínimo en la novela, casi mudo en la adaptación.



Ana Claudia Talancón y Daniel Giménez Cacho en *Arráncame la vida*.

Quizás en un solo caso se le permite a una película mexicana ser arriesgada: cuando es hermética y autoimportante, y no interesa si no la ve nadie porque el *verdadero arte* es así, enténdase: una experiencia puesta al buen sabor de boca que deja *Arráncame la vida*. Acaso es hora de correr otro tipo de riesgo: el de filmar películas en formatos accesibles (y no por eso anacrónicos), contar historias e incluir personajes que le hablen a un público amplio (y no por eso ignorante) e invertir en producciones sumas que garanticen una calidad decorosa y una recuperación en taquilla (no siempre una ambición diabólica o, para el caso, neoliberal). En *corro*, correr el riesgo que supone hacer buen cine comercial. —

— FERNANDA SOLÓZANO

Autor: Fernanda Solórzano	Título: "Arráncame la vida": la otra cara del riesgo..."	Período: Letras Libres
Sección: No. 118	Fecha: Octubre de 2008	Página: 105

UNA PERSPECTIVA EN LONTANANZA

La mera revisión de las 2 mil 278 películas filmadas en los Estudios Churubusco Azteca desde su fundación en 1945 y ya incluyendo este 2025 que aún está corriendo —claro, quitando o añadiendo alguna cifra que pudiera corregirse—, además de los cortometrajes, series y anuncios publicitarios que se han producido en los 80 años de funcionamiento de la empresa, en una cifra que supera con creces los 3 mil títulos, nos permiten mirar desde una cumbre propicia y privilegiada los vaivenes y mutaciones, la historia misma, así sea desde un solo mirador, del cine nacional. Y permite realizar ciertas conclusiones muy interesantes. Por ejemplo, no sólo que en su primera década de funcionamiento, de 1945 a 1954, se hayan realizado 280 filmes, sino que las propias compañías productoras, productores, directores y figuras iban afianzándose unas, desapareciendo otras, en panoramas siempre cambiantes: era la época de Águila Films, Producciones Mercurio, Panamerican Films, Filmex, Producciones Calderón, Producciones Mier y Brooks, Rodríguez Hermanos, Mier y Brooks, Tele Voz, Técnicos y Manuales del STPC, Cinematográfica Latina o los Estudios Churubusco; con directores como Emilio “Indio” Fernández, Roberto Gavaldón, Juan Bustillo Oro, Miguel M. Delgado, Fernando de Fuentes, Alberto Gout, Gilberto Martínez Solares o la única mujer, Matilde Landeta; productores como Óscar Dancingers, Mauricio de la Serna, Jesús Grovas, Gregorio Walerstein, Guillermo Calderón Stell, Felipe Mier y Óscar J. Brooks o Manuel Barbachano Ponce.

Eso sin contar los títulos, que vaya que si son destacados, pues van de *La perla* a *La otra* y de *La diosa arrodillada* a películas como la segunda versión de *Allá en el Rancho Grande*, *Han matado a Tongolele*, *Maclovía*, *Aventurera*, *La Malquerida*, *En la palma de tu mano*, *La noche avanza*, *Dos tipos de cuidado*, *Pepe el Toro*, *El rebozo de Soledad*, *Raíces* hasta *La rebelión de Los colgados*.

Ya hacia el final de la década se habían asentado las producciones hollywoodenses. Si en 1947 ya se había revelado ahí *Tarzán y las sirenas*, de Robert Florey, protagonizada por Johnny Weissmuller y Brenda Joyce, para 1954 habían llegado producciones como *Toro sentado*, *El tesoro de Pancho Villa* o *Veracruz* con Burt Lancaster y Gary Cooper.

En su segunda década, de 1955 a 1964 y con 431 filmes realizados en la empresa, ya aparecen empresas como Internacional Cinematográfica, Diana Films, ABSA (de Abel Salazar), Películas Rodríguez, CLASA Films o Producciones Sotomayor; productores como Gustavo Alatríste, Sergio Kogan, Antonio Matouk, Felipe Suvervielle, Jacques Gelman o Jesús Sotomayor, y directores como Julio Bracho, Fernando Méndez, Luis Buñuel, Benito Alazraki, Juan José Gurrola, Juan Ibáñez o Héctor Mendoza. Se rodó también la parte mexicana de *Pepe* (Estados Unidos, 1960), de George Sidney protagonizada por Mario Moreno “Cantinflas” y decenas de estrellas hollywoodenses haciendo cameos en una producción de Columbia Pictures.

Por la parte mexicana encontramos *Ladrón de cadáveres*, *Los tres mosqueteros... y medio*, *El ataúd del Vampiro*, *La Cucaracha*, *Nazarín*, *El esqueleto de la señora Morales*, *Macario*, *La sombra del caudillo*, *La Rosa Blanca*, *El ángel exterminador*, *Días de otoño*, *La edad de la violencia*, *El hombre de papel* o *El gallo de oro*.

La tercera década, de 1965 a 1974 no sólo entregó 365 títulos sino el cambio de la Época de Oro al Nuevo Cine Mexicano con nuevas empresas como Alameda Films, Urano Films, A.M. Libra, Tauro Films, Producciones Yanco, Producciones Orfeo, Cinematográfica Marco Polo, Alpha Centaury, Producciones Escorpión y hacia el final de la década impera ya la estatal Corporación Nacional Cinematográfica (Conacine, que operó de 1974 a 1990), con productores como Alfredo Ripstein Jr., José Lorenzo Zakany o y directores renovados entre los que se cuentan Arturo Ripstein, Servando González, Carlos Velo, Alfonso Arau, Carlos Enrique Taboada, Felipe Cazals, Jorge Fons, Juan Manuel Torres, Gonzalo Martínez, Luis Alcoriza, Jaime Humberto Hermosillo, Alberto Bojórquez, José Estrada o Gabriel Retes.

Aquí la lista es igualmente incomparable: *Tiempo de morir*, *Damiana y los hombres*, *Pedro Páramo*, *Andante*, *La mujer murciélago*, *Hasta el viento tiene miedo*, *No hay cruces en el mar*, *Modisto de señoras*, *La sangre enemiga*, *El Tunco Maclovio*, *Emiliano Zapata*, *Doña Macabra*, *Mecánica Nacional*, *La verdadera vocación de Magdalena*, *El Castillo de la Pureza*, *Fe*, *Esperanza y Caridad*, *Calzonzin inspector*, *La Choca*, *Bellas de noche*, *Más negro que la noche*, *Tívoli*, *Canoa*, *Chin Chin el teporocho* o *El apando*.

En este periodo llegaron películas como *Butch Cassidy and the Sundance Kid* (1967), de George Roy Hill para la 20th Century Fox o *The Wild Bunch* (1968), *Pat Garret and Billy the Kid* (1972) y *Tráiganme la cabeza de Alfredo García* (1973), todas ellas del gran Sam Peckinpah. Se filma, además, el filme fundacional del taquillerísimo género de la sexicomedia —malamente llamado de *ficheras*—, como es *Bellas de noche*, de Miguel M. Delgado producida por don Guillermo Calderón Stell.

De las 359 producciones registradas entre 1975 y 1984, comienzan a verse los coletazos de la política estatista de Luis Echeverría pues abundan las productoras gubernamentales: Conacine, Corporación Nacional Cinematográfica I y II (Conacite I y II, 1975-1990), el Centro de Producción de Cortometrajes, el Instituto Mexicano de Cinematografía (Imcine, fundado en 1983), el STPC, con excepciones como la Rioma Films (de Cantinflas), Telecine (de Televisa) y productoras hollywoodenses que comenzaron a frecuentar Churubusco como T.F. Films, Universal Studios, 20th Century Fox, Rambo Productions o Patsa Productions, con productores como Raffaella de Laurentis y además de los directores del Nuevo Cine Mexicano y aún otros más jóvenes como Juan Antonio de la Riva o Nicolás Echevarría, hallamos una verdadera pléyade de estadounidenses

ses: Carl Gottlieb, Costa Gavras, John Huston, David Lynch, Robert Zemeckis o George Cosmatos.

Se produjeron clásicos nacionales como *Los albañiles*, *La casta divina*, *Casabel*, *Matiné*, *Las Poquianchis*, *Tintorera*, *Divinas palabras*, *El complot Mongol*, *Nafragio*, *El Patrullero 777*, *La viuda negra*, *Cadena perpetua*, *Amor libre*, *Perro callejero*, *Lagunilla, mi barrio*, *El héroe desconocido*, *Nocaut*, *Veneno para las hadas* o *Vidas errantes*.

Y la producción hollywoodense es igual de destacada y con una fuerte carga política, partiendo de la controversial *Los hijos de Sánchez* a *El Cavernícola* con el ex beatle Ringo Starr, *Desparecido*, *Bajo el volcán*, *Dunas*, *Dos bribones tras la Esmeralda Perdida*, *Rambo II* o *Salvador*.

Para el periodo de 1985 a 1994, aún sin la entrada del Tratado de Libre Comercio para América del Norte (TLCAN), las 296 películas que contrataron a los Churubusco ya tienen aires internacionales, sea por el público que buscaban o por ser producciones extranjeras. Las productoras lo reflejan: Imcine, Conacine, Conacite I y II y el efímero Fondo de Fomento a la Calidad Cinematográfica (FFCC, 1987-1989), encontramos de nuevo a las viejas conocidas Fox, Columbia, Paramount, y directores como María Novaro, Diego López Rivera, Alberto Isaac, Isaac Arntenstein, José Buil, José Luis García Agraz, Carlos Carrera, Mitl Valdés, Alfonso Cuarón o Guillermo del Toro y también se contaba con realizadores internacionales como Oliver Stone, Luis Puenzo, John Glen, John McThiernan, Alejandro Jodorowsky, Paul Verhoeven, Carlos Tabío y Tomás Gutiérrez Alea.



De México se produjeron *El imperio de la fortuna*, *Los confines*, *Los motivos de Luz*, *Mariana, Mariana*, *Santa Sangre*, *La leyenda de una máscara*, *Lola*, *Pueblo de madera*, *La tarea*, *Cabeza de Vaca*, *Danzón*, *Mi querido Tom Mix*, *La mujer de Benjamín*, *Sólo con tu pareja*, *El Bulfo*, *Como agua para chocolate*, *La invención de Cronos* o *El callejón de los milagros*.

Entre los filmes internacionales podemos enumerar *Salvador*, *Depredador*, *Gringo Viejo*, *007: Con licencia para matar*, *La caza al octubre rojo*, *El vengador del futuro* o *Fresa y chocolate*.

Las políticas neoliberales que privatizaron lo que pudieron y todo aquello que no entonces intentaron derruirlo quedan explicadas con la cifra de 169 cintas producidas en Churubusco entre 1995 y 2004, llegando al punto de la propuesta oculta bajo los eufemísticos términos desincorporar, extinguir o enajenar de la administración pública a los propios Estudios Churubusco —junto con el Instituto Mexicano de Cinematografía (Imcine) y el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC)—, en el proyecto del Presupuesto de Egresos de la Federación en noviembre del 2003, a mitad del sexenio de la llamada “transición democrática” de Vicente Fox, lo que provocó encendidas protestas y pronunciamientos del gremio.

Con los consabidos fideicomisos y fondos públicos como Imcine, FCC y el Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad (Foprocine), así como las privadas Altavista Films, Anheló Producciones o Alameda Films, aparecieron directores como Carlos Bolado, Alejandro González Iñárritu, Carlos Reygadas o Fernando Eimbcke, frente a las gigantescas súper producciones de la Fox, Paramount, Canal+, Lions Gate o la Touchstone para directores como Baz Luhrmann, James Cameron, Álex de la Iglesia, Julie Taymor, Michael Bay o Mel Gibson.

Era tiempo de súper producciones como *Romeo + Juliet*, *Titanic*, *Perdita Durango*, *La Mexicana*, *Frida*, *Pearl Harbor*, *Hombre en llamas* o *Apocalipto*. Y de un cine mexicano renovado con alguno que otro título taquillero: *Profundo carmesí*, *Bajo California*, *el límite del tiempo*, *La Ley de Herodes*, *Sexo, pudor y lágrimas*, *Amores perros*, *Japón*, *Perfume de violetas*, *El crimen del Padre Amaro*, *Y tu mamá también* o *Temporada de patos*.

Varios factores influyeron en la recuperación del sector en la década de 2005 al 2014, sin duda el principal de ellos fue la aparición de fondos y fideicomisos estables para la producción nacional, lo que entregó 359 películas hechas en Churubusco —misma cifra registrada entre 1975 y 1984, y sólo 6 menos que la década de 1965 a 1974—, con apoyos desde Conaculta, Imcine, Foprocine, Estudios Churubusco y el Fondo de Inversión y Estímulos al Cine (Eficine), así como productoras emergentes entre las que se cuentan La Media Luna, Mantarraya Producciones, Agencia SHA, Tecolote Films, Cacerola Films, Catatonia Films, Ítaca Films, así como una nueva generación de realizaos como Fran-

cisco Vargas, Juan Carlos Rulfo, Ernesto Contreras, Amat Escalante, Gerardo Tort, Natalia Beristain, Alonso Ruizpalacios o Emilio Portes.

Se realizaron filmes como *En el hoyo*, *Luz silenciosa* *Párpados azules*, *Los bastardos*, *Desierto adentro*, *Los herederos*, *5 días sin Nora*, *Viaje redondo*, *El infierno*, *El Premio*, *La 4ta compañía*, *No quiero dormir sola*, *La jaula de oro*, *Güeros* o *Belzebuth*.

Claro está, no faltaron las productoras hollywoodenses como Focus Features, Resident Evil Productions y Columbia Pictures con las que trabajaron directores como Steven Soderbergh, Russel Mulcahy y Paul Schrader para producciones internacionales como *Resident Evil*, *Che: El argentino* o *The Jesuit*.

La más reciente década que va de 2015 a 2024 nos reporta la cifra más baja de todas, 90 películas, pero la explicación no es que el cine mexicano produzca poco, al contrario, está es la década más productiva de todas con 140 filmes en 2015, 162 en 2016, 176 en 2017, 186 en 2018, 2016 en 2019, 111 en 2020 —pese al confinamiento y al cierre de salas y de foros por la pandemia—, 259 en 2021, 258 en 2022, 234 en 2023 y 240 en 2024. Puede explicarse lo anterior por la cantidad de series para plataforma realizadas en los Churubusco, además de contratos para comerciales publicitarios y cortometrajes, lo que se explicará más adelante.





Llegaron igualmente nuevos directores como Michelle Garza Cervera, Jorge Cuchi, Guillermo Granillo y Alejandra Cárdenas que produjeron filmes muy atractivos como *Sueño en otro idioma*, *Museo*, *Nudo Mixteco*, *Huesera*, *Un actor malo*, *La cocina*, *Jugaremos en el bosque* o *No dejes a los niños solos*.

La Columbia Pictures contrató a Sam Mendes para dirigir *Spectre*, el título vigésimo cuarto de la serie de James Bond —con el influyente desfile de Día de Muertos que rápidamente se repitió como una nueva tradición mexicana—, Netflix produjo *Bardo*, el regreso de Alejandro González Iñárritu a filmar en el país y Redrum produjo el drama espacial *A Million Miles Away*, de Alejandra Márquez Abella.

Ocurre que la digitalización y el arribo de las plataformas ha producido un cambio radical en el audiovisual y ahora se producen innumerables series, baste reportar que desde 2017 se han hecho 53 de ellas —*Luis Miguel. La serie*, *Narcos*, *México*, *José José*, *El príncipe*, *La Malinche*, *Hernán*, *Run Coyote Run*, *Belascoarán*, *Cindy La Regia*, *Familia de medianoche*, *Cada minuto cuenta*, *Las muertas*, *La liberación*, *Mentiras*, entre otras—, así como 14 cortometrajes.

Es imposible glosar la mayúscula producción audiovisual de estas ocho décadas

churubusquianas, pero lo que de manera contundente puede indicarnos este recuento es la relevancia histórica que ha significado para la industria y el arte fílmico mexicanos como uno más de los factores fundamentales en la construcción de una industria local cuyo gradual pero seguro aumento en la producción así como su éxito ante el público no sólo local sino regional e incluso internacional, ha sido un factor de impulso, de inercia y de continuidad entre el gremio. Celebremos, entonces, con ese arte de la fascinación, de la hipnosis colectiva y los sueños artísticos en el sitio que corresponde, la sala oscura, a esta entrañable institución felizmente octogenaria y con el vigor y la fuerza productora acostumbrados.

Agradecimientos del autor

Guadalupe Fragoso, Eduardo Macchetto, Cristián Calónico, Elizabeth Rodríguez Lira, Raúl Miranda, Ernesto Román, Édgar Torres, Rosario Lara, Jorge Ayala Blanco, Hugo Lara Chávez, Gabriela Pulido Llano, Eduardo de la Vega Alfaro, Rosario Vidal Bonifaz, Michel de la Canal Grayeb y a Jorge Ayala Blanco.



Butaca

Cadena perpetua

Eduardo de la Vega Alfaro

Cadena perpetua, película mexicana de Arturo Ripstein sobre un libro cinematográfico de él mismo y Vicente Leñero basado en la novela *Lo de antes* de Luis Spota. P: Conación, S.A. de C.V. (1978); F: Jorge Stahl Jr.; con: Pedro Armendáriz, Jr., Narciso Busquets, Ernesto Gómez Cruz, Angélica Cháin, Ana Martín, Pilar Pellicer, Rodrigo Puebla y otros.

Como primer paso a lo que se dice y se supone será, ahora sí, la "reestructuración" del cine nacional, se destapó la congeladora y el pasado jueves vieron su estreno cinco películas mexicanas que esperaban su turno desde hace ya algún tiempo. De los cinco estrenos mexicanos, el que resultó más favorecido en cuanto a número y mejor distribución de salas fue, sintomáticamente, *Miagro en el circo*, un churrasco de Alejandro Galindo, segunda producción de Televisine que lleva por principal intérprete a "Cepillín", el "popular payasito de la tele". Las demás cintas tuvieron desde una apenas digna programación (*Amor libre* de Jaime Humberto Hermosillo) hasta el ya clásico boicot en contra de las obras más interesantes del vilipendiado cine mexicano. En el último de los casos quedó precisamente *Cadena perpetua*, de Arturo Ripstein a la cual se asignó un mísero número de cuatro salas, la mayoría de ellas de segunda o tercera corrida. En otras palabras, el hecho de que se hayan estrenado simultáneamente y con un alarde de abundante publicidad cinco películas nacionales, sólo ha servido para que se compruebe, en la prácti-

ca, el mezquino favoritismo de la "nueva" política de exhibición. Pero en fin, esas son cosas que por más que se denuncien no cambiarán con buenos deseos ni con simples declaraciones.

Olvidándonos por un momento de sus pésimas condiciones de estreno, *Cadena perpetua* resulta un filme valioso en muchos sentidos. La "cadena perpetua" a que alude el título del octavo largometraje de Arturo Ripstein, es aquella que une a Javier Lira (Pedro Armendáriz), un modesto cobrador bancario, con su turbulento pasado de cartarista, de explotador de mujeres, de ladrón casi accidental de varios abrigos de mink, de delincuente extorsionado frecuentemente por un torvo comandante judicial (Narciso Busquets), de presidiario en las Islas Marias y de traidor de la amistad que sinceramente le había ofrecido en el penal el cabo Pantoja (Ernesto Gómez Cruz en una actuación fuera de serie). En un día común y corriente, cumpliendo sus actividades, Javier Lira es encontrado nuevamente por el agente extorsionador y presionado por las circunstancias pasadas y presentes, a pesar de sus profundos deseos de honestidad, el personaje inicia, con el robo de una cartera en las afueras de un estadio, un nuevo ciclo de delincuencia. A través de las vicisitudes del protagonista, Ripstein va deslizando una sutil denuncia sobre la corrupción imperante en el aparato judicial que hace de los delincuentes su objeto de explotación y escarnio. Como en algunas de las mejores obras de la serie

negra estadounidense, Ripstein logra que el drama individual alcance resonancias sociales en la medida en que sus personajes son perfectamente posibles. Por la posición que asume ante el problema de represión policiaca, *Cadena perpetua* es el polo opuesto a cintas demagógicas y conformistas del estilo de *La puerta falsa*, *Ratero* y similares.

Adaptación de la novela *Lo de antes* de Luis Spota, publicada en 1968, *Cadena perpetua*, es también la película más sobria, homogénea y coherente de Ripstein. El relato cinematográfico se va estructurando de una manera inteligente, minuciosa y acabada. Buena muestra de ello es la secuencia que sucede en el interior de un monumento y en la que el jefe policiaco termina por "convenecer" al ex ratero mediante "brutal golpiza para que retorne al "negocio". Esta larga secuencia, filmada en un reducido espacio, es resuelta por Ripstein con discretos movimientos de cámara y a través de un montaje preciso, alardes, poco comunes en el cine mexicano. En el terreno técnico, cabe hacer énfasis también en la singular ambientación y, sobre todo, en la espléndida fotografía de Jorge Stahl Jr.

Con *Cadena perpetua* Arturo Ripstein consolida su prestigio como uno de los escasos cineastas mexicanos que hacen del cine su medio de expresión artística. Queda esperar que la indudable calidad de la cinta supere los enormes obstáculos que se le han impuesto a su difusión. Por el momento, no hay otra alternativa.

Autor: Eduardo de la Vega Alfaro	Título: "Cadena perpetua"	Periódico: Uno más uno
Sección: Espectáculos	Fecha: 14 de agosto de 1979	Página: 23

BIBLIOGRAFÍA CONSULTADA

María Luisa Amador y Jorge Ayala Blanco *Cartelera cinematográfica 1940-1949* (Centro Universitario de Estudios Cinematográficos/Universidad Nacional Autónoma de México, 1982).

María Luisa Amador y Jorge Ayala Blanco *Cartelera cinematográfica 1950-1959* (Centro Universitario de Estudios Cinematográficos/Dirección General de Difusión Cultural/Dirección Editorial de la Universidad Nacional Autónoma de México, 1985).

María Luisa Amador y Jorge Ayala Blanco *Cartelera cinematográfica 1960-1969* (Centro Universitario de Estudios Cinematográficos/Coordinación General de Difusión Cultural/Dirección de Literatura de la UNAM, 1986).

María Luisa Amador y Jorge Ayala Blanco *Cartelera cinematográfica 1970-1971* (Coordinación de Difusión Cultural/Centro Universitario de Estudios Cinematográficos/ Dirección de Literatura de la UNAM, 1988).

María Luisa Amador y Jorge Ayala Blanco *Cartelera cinematográfica 1990-1999* (Centro Universitario de Estudios Cinematográficos/Universidad Nacional Autónoma de México, 2020).

Rosario Lara Gómez (coordinadora), *Anuario Estadístico de Cine Mexicano 2019* (Instituto Mexicano de Cinematografía, 2023).

Rosario Lara Gómez (coordinadora), *Anuario Estadístico de Cine Mexicano 2022* (Instituto Mexicano de Cinematografía, 2023).

Rosario Lara Gómez (coordinadora), *Anuario Estadístico de Cine Mexicano 2023* (Instituto Mexicano de Cinematografía, 2024).

Bosley Crowther, "The Screen in Review" en *The New York Times* (18/02/1948).

Fernando Mino, *La nostalgia de lo inexistente. El cine rural de Roberto Gavaldón* (Conaculta- Cineteca Nacional- Imcine, 2010).

Jorge Ayala Blanco, *La aventura del cine mexicano* (Editorial ERA, 1968).

Jorge Ayala Blanco, *La herética del cine mexicano* (Editorial Océano, 2006).

Emilio García Riera, *Historia Documental del Cine Mexicano 3. 1943-1945* (Universidad de Guadalajara-Gobierno de Jalisco-Conaculta-Imcine, 1993).
dad de México, 1986.

Aviso por el cual se informa al público en general de la publicación y actualización del Manual de Organización de Estudios Churubusco Azteca, S.A. (ECHA-SA) en el Diario Oficial de la Federación (martes 12 de noviembre de 2024).

Estudios Churubusco (Historia), en Hacia la consulta digital del cine mexicano, investigación de José Eduardo Cruz y Jorge Carlos Sánchez (Centro de Documentación de la Cineteca Nacional, 2020)

El cine mexicano, Gráficas preparadas por la Comisión Nacional de Cinematografía (México, 1949).

Tomás Pérez Turrent, Eduardo de la Vega, Rosario Vidal Bonifaz, *La fábrica de sueños: Estudios Churubusco 1945-2015* (Estudios Churubusco Azteca-Leto, 2015), segunda edición.

Cristián Calónico Lucio y Gabriela Pulido Llano (coordinadores), *Historias, imágenes y sonidos. Estudios Churubusco 2016-2025. 80 años de ser la casa del cine mexicano* (Estudios Churubusco Azteca/Secretaría de Cultura/Memórica, 2025).

Catherine Bloch, “Sindicatos en la industria cinematográfica (1913-2004)”, en el *Diccionario de Cine Español e Iberoamericano: España, Portugal y América* (Fundación Autor-SGAE.ICCMU, 2012).

Esperanza Vázquez, “Los estudios cinematográficos en México (1907-2005)”, en el *Diccionario de Cine Español e Iberoamericano: España, Portugal y América* (Fundación Autor-SGAE.ICCMU, 2012).

Hugo Lara Chávez, *Cuando el cine mexicano salió del rancho a conquistar el mundo*, en *Correcámara* (14 de junio de 2021).

Juan Carlos Domínguez Domingo y Ana Rosas Mantecón (coordinadores), *Públicos iberoamericanos del cine mexicano de la Época de Oro. Trayectorias analógicas y digitales de una identidad compartida* (Procine CDMX, 2021).

