



## Televisión, un vehículo para el cine

♦ Lilia Soto Aragón

Este artículo tiene como objetivos analizar el papel que ha jugado la televisión en la formación y el desarrollo de algunos cineastas, y resaltar las posibilidades de ese medio como vehículo del cine nacional.

La falta de políticas culturales que tomen en cuenta a la televisión como un vehículo de producción y exhibición del talento cinematográfico ha provocado que no haya continuidad en lo que ha sido producido para ese medio y que, por lo tanto, la curva de aprendizaje se disuelva en vez de tener resultados acumulativos, dejando de estas experiencias únicamente el aprendizaje individual. En un país como el nuestro esta situación es especialmente grave, pues lo que se invierte en cultura no da márgenes de acción. “La producción de las industrias culturales y su difusión tienen en común el hecho de estar en la confluencia de dos universos: el de la creación (individual o colectiva) y el de los medios de reproducción y difusión de estas creaciones. La combinación (creación-difusión) es la que ha permitido en todas las épocas la aparición del arte en la sociedad. Este es el caso de ambos medios”.<sup>1</sup>

Aunque hoy en día nadie duda de que el arte pueda ser difundido por medio de las industrias

culturales, en México existe un prejuicio en contra de la televisión. La diferencia cualitativa que se hace entre ésta y el cine es producto de nuestra historia. Las razones de tal desavenencia se pueden rastrear en el momento en que los industriales del cine vieron a la televisión como competencia para lograr el favor del público, lo que representaba una amenaza para su negocio. Fue entonces cuando le declararon la guerra, la descalificaron e instrumentaron una serie de medidas para prevenir que el cine se exhibiera en televisión o que ésta se nutriera de él. Con el tiempo, mientras la cinematografía obtenía aceptación internacional, los parámetros de la televisión comercial se convirtieron —de manera injusta— en una especie de definición del medio televisivo en general.

Dejando a un lado este histórico antagonismo, debemos señalar que un vehículo de expresión no puede ser bueno o malo en sí mismo. La televisión no es sino una herramienta como cualquier otra, y calificarla como perversa es totalmente artificial. El material en el cual se fija una imagen no determina la calidad o el contenido de ésta; reflexión que tiene mayor validez si tomamos en cuenta la experiencia de lo que se hace con la televisión en algunos países como Inglaterra o España. Ahí,

<sup>1</sup> Agustín Girard, *Las industrias culturales: obstáculo o nueva oportunidad para el desarrollo cultural*, FCE/Unesco, París, 1982, p. 36.



ambas industrias han caminado juntas en una variedad de formas de colaboración; pero en México pareciera que el cine y la televisión son dos líneas paralelas que nunca se juntan.

### Del cine a la televisión

No obstante este prejuicio, la colaboración de la televisión con el cine ha existido de manera continua, intermitente y sin una política definida, y esto ha ocurrido tanto en las televisoras privadas como en las del Estado. El cine nacional ha pasado de ser la sexta industria en importancia nacional a sólo contar con diez largometrajes en un año.<sup>2</sup> Estas variaciones tienen que ver con la situación política y económica del país, pero sobre todo con las directrices marcadas por la presidencia.

Luego de la estatización de la estructura cinematográfica en la época de Luis Echeverría (1970-1976) vino su desmantelamiento durante el gobierno de José López Portillo (1976-1982). Esto provocó que el cine cayera en una de sus peores crisis, y fue así como la generación apoyada, casi de manera incondicional, por Rodolfo Echeverría Ruiz —sobriño del ex presidente— tuvo que aceptar lo que le ofrecían los industriales: emigrar o irse a trabajar a la televisión.

Esta última les permitió a algunos cineastas usar su creatividad en un trabajo con integridad y buenos actores. La institución que los rescató fue la Dirección General de Educación Audiovisual, que dependía de la Secretaría de Educación Pública

(SEP). El denominador común fue un productor: Vicente Silva, quien utilizó técnicas que hasta el momento no se habían usado en México en el medio televisivo, y que en gran medida estaban inspiradas en la formas de producción de la BBC no sólo a nivel técnico, sino también en la orientación hacia un público crítico y no pasivo. La utilización del video fue parte del proceso en el cual contó además con la participación de cineastas experimentados. Así surgieron dos series: *Historias de maestros* e *Historias de niños y niñas*.

La primera serie fue producida en 1980, al final del sexenio de López Portillo, e intervinieron en ella Carlos Enrique Taboada, como guionista, y Sergio Olhovich, Gonzalo Martínez, Alfredo Joskowics y Alfredo Bojórquez como directores; la segunda fue producida entre 1981 y 1982, y la dirigieron, entre otros, Gabriel Retes y Felipe Cazals, además de que contó con varios cinefotógrafos.

La tercera producción fue *El que sabe, sabe*, realizada en 1983. Era el primer año del gobierno de Miguel de la Madrid (1982-1988), el país estaba en una de sus más agudas crisis económicas y sociales, con una inflación galopante y una deuda externa altísima. A pesar de la fundación del Instituto Mexicano de Cinematografía, la condición laboral de los cineastas se tornó muy precaria, pues el Estado no tenía dinero para hacer cine.

*El que sabe, sabe* fue una serie dramatizada de 60 capítulos con 28 minutos de duración cada uno y con una estructura narrativa en la cual los capítu-

---

<sup>2</sup> Emilio García Riera, *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo, 1897-1997*, Ediciones Mapa, México DF, 1998, p. 123; Rodrigo Gómez García, *El impacto del Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN) en la industria audiovisual mexicana (1994-2002)*, tesis doctoral, UAB-Departamento de Periodisme i Ciències de la Comunicació, Barcelona, 2006, p. 424.

los tenían una continuidad argumental, por lo que, en ese sentido, era similar a la de las telenovelas. De nuevo aquí podemos resaltar que, partiendo de este género tan despreciado, los resultados son notables, pues si bien la trama se servía de elementos dramáticos, éstos no constituían la *médula* del asunto y los temas iban desde la importancia de la alfabetización hasta la creación de cooperativas agrícolas. Los directores fueron Felipe Cazals, Julián Pastor y Jorge Fons; la fotografía, de Juan Arturo Brennan, Miguel Garzón y Ángel Goded. Entre los actores podemos mencionar a Ernesto Gómez Cruz y Delia Casanova. Si comparamos a estos últimos con los actores protagónicos de las películas industriales que tuvieron que filmar Cazals y Ripstein en esa misma época (*Rigo Tovar* o *Lucía Méndez*), no es difícil adivinar cuál trabajo era de mejor calidad —por mucho que *Rigo es amor* estuviera filmada en 35 mm.

En los últimos años del sexenio de Miguel de la Madrid llegó Jorge Velasco Ocampo a la dirección del Canal 11, y con él Armando Cuspiner, quien se hizo cargo de proyectos especiales. Otra vez era un mal momento para los cineastas mexicanos. La serie *Teatro de hoy*, de 12 capítulos y cuya grabación inició en 1986 y terminó en 1989, fue un proyecto que trataba de englobar varias producciones especiales. El proyecto surgió en el departamento de teleteatros del mismo canal, el cual estuvo a cargo de Lilia Aragón, y contó con una diversidad de temas, géneros, duraciones y origen de los textos. El plan

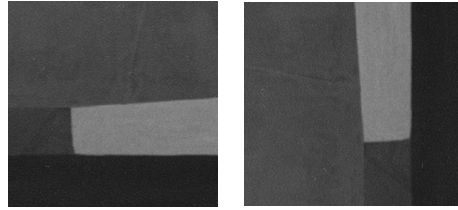
original era producir puestas en escena y adaptarlas para la televisión; pero luego comenzaron a llegar propuestas de textos escritos *ex profeso*, como *La amenaza roja*, de Alejandro Licona, o *Territorio neutral*, escrita y dirigida por Juan N. López. Finalmente, a medida que los directores empujaban en ese sentido, el lenguaje se fue haciendo cada vez más cinematográfico. Entre los que estuvieron destacan Walter Doehener y Benjamín Cann, quienes han seguido una carrera en el cine.

La importancia de estas producciones para las carreras de algunos directores se ilustra en la siguiente cita de Juan N. López: “en ese momento yo no tenía opciones de filmar un largo [largometraje] y el trabajo en *Territorio neutral* significó para mí, sobre todo, una total libertad creativa”.<sup>3</sup>

### Nueva generación

Después del desmoronamiento de la estructura cinematográfica ocurrido durante el sexenio de Miguel de la Madrid, llegó Carlos Salinas de Gortari (1988-1994), quien consideró al cine como cualquier otra mercancía y lo incluyó, sin ninguna salvaguarda, en el Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN). Además, remató casi todos los activos y la infraestructura cinematográfica y televisiva que le quedaban al Estado. Así se vendieron los estudios América, la cadena exhibidora Cotsa y los canales 7 y 13 de televisión. En esas condiciones se incorporó al campo de trabajo una nueva generación de egresados de las escuelas

<sup>3</sup> Lilia Soto Aragón, entrevista a Juan N. López, Cuernavaca, 31 de octubre de 2009.



de cine y comunicación del país. Surgió entonces la serie *Hora marcada*, producida por Carmen Armendáriz y Fernando Sáenz de Mier para Televisa (de 1989 a 1991), la cual constó de más de 100 programas unitarios con duraciones de 21 a 24 minutos.

En 1989 Fernando Sáenz tenía 19 años, estaba saliendo del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) y pertenecía a la generación de Alfonso Cuarón, Emmanuel Lubezki *el Chivo* y Carlos Marcovich. Para ellos no existían muchas opciones; a lo más que podían aspirar era a ser asistentes de dirección o de cámara, o dedicarse a trabajar en comerciales. Esta generación no tenía acceso al cine debido a las estructuras sindicales, por lo que cualquiera estaría encantado con la oportunidad de dirigir el equivalente de un cortometraje de ficción, pues así se podía mostrar que se tenía capacidad para dirigir actores y contar una historia. Recordemos que en esa época los reñidos concursos de cine eran para filmar largometrajes; no existían concursos, festivales ni estímulos de ningún tipo para producir cortometrajes.

La lista de directores de la serie comprende varias generaciones, que van desde los recién egresados, como Alfonso Cuarón, hasta los veteranos, como Héctor Ortega. Junto con ellos hubo más de 20 directores de fotografía, de los cuales algunos han llegado a ser muy reconocidos, como Lubezki y Guillermo Granillo.

La mayoría de los directores llegaron con su guión, lo cual hizo que la serie se convirtiera en una propuesta de autor. En algunos de los cortos se respira una gran frescura y sentido del humor; otros son incluso extraordinarios, con una gran calidad visual, buena dirección de actores y buenas

historias. Merece una mención especial la colaboración entre Cuarón y Guillermo del Toro en el relato “De ogros”, que ya contiene muchos de los elementos que se convertirán en el sello de ambos, como el trabajo con niños en Cuarón y la relación entre éstos y los seres fantásticos en Del Toro.

Además de ellos también participaron en esta serie muchos que después se han destacado, entre ellos, Francisco Franco (director); Tlacateo Mata (postproductor); Rodrigo Prieto, Memo Granillo, Federico Barbabosa y Sergei Tanaka (fotógrafos); Hugo Rodríguez, Armando Casas, Alejandra Moya (directores); Carlos Taibo y Daniela Michel (productores). Es decir, que *Hora marcada* constituyó una mezcla de laboratorio, taller y lugar de entrenamiento para muchos de los integrantes de la industria cinematográfica mexicana actual. Pienso que, a final de cuentas, el cine mexicano le debe un homenaje a Carmen Armendáriz por la realización de este proyecto que terminó siendo un crisol de talentos. La combinación de su experiencia con el entusiasmo y contactos de Sáenz con la nueva generación fueron una excelente mezcla.

Al cancelarse *Hora marcada* se abrió la producción de una nueva serie, *Encuentros y desencuentros*, co-producida por la Unidad de Programas Audiovisuales, el Centro de Capacitación Cinematográfica, el Instituto Mexicano de Cinematografía y la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM). Constó de 15 programas realizados de 1990 a 1994, los cuales fueron dirigidos, entre otros, por Valentina Leduc, Daniel Gruenner y Eva López; como fotógrafos participaron Alexis Zabé, Federico Barbabosa y Rodrigo Prieto. Algunos de sus programas son de excelente calidad; sin embar-

go, la serie es muy dispareja y su duración mayor a la norma para exhibición comercial.

Después, de 1992 a 1993, hubo un pequeño intento de hacer ficciones con técnica de cine en TV UNAM. Se trató de cinco programas unitarios, si bien sus duraciones son un tanto arbitrarias y su calidad por demás dispareja. Al parecer los programas son esfuerzos individuales que, sin una dirección como proyecto de producción, carecen de coherencia.

Con el cambio de sexenio, después del “error de diciembre”,<sup>4</sup> ocurrió una nueva crisis con la que inició el gobierno de Ernesto Zedillo (1994-2000). La devaluación del peso incidió también en los tiempos difíciles de la nación. Considerando lo anterior, podemos decir que a final de cuentas al cine no le fue tan mal, quizá porque el presidente tenía por él cierta “debilidad” —parte de la “trivia” cinematográfica del sexenio es que Zedillo quiso entrar al CUEC y no lo aceptaron.<sup>5</sup> Fue entonces que en 1997 se promulgó la Ley de la Industria Cinematográfica, pieza clave en la recuperación que actualmente vive la industria del cine en México junto con los dos fondos con los cuales se produce en nuestros días: el Fondo de Inversión y Estímulos al Cine (Fidicine) y el Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad (Foprocine).

En ese estado de cosas surgió *Cuentos para solitarios*. Este proyecto fue apoyado por Armando Cuspinera, quien se desempeñaba como asesor de la Dirección General de Multivisión. La serie se produjo gracias a la aportación de las fundaciones de Tribasa y Alejo Peralta, y su resultado fueron 26 cortometrajes repartidos en dos “temporadas” de 13 capítulos, con 21 minutos de duración cada uno, aproximadamente. De nuevo intervinieron varias generaciones de cineastas, desde los que tenían varios largometrajes en su haber (como Carlos García Agraz) hasta los que hicieron ahí su *opera prima* (como José Luis Gutiérrez), lo que les permitió iniciar una carrera cinematográfica. Con esta serie se comprobó que una plataforma industrial de producción permite a los realizadores con más talento hacer cortometrajes de buena calidad.

Se pueden mencionar otras series, como *Chucho Pachuco* y *Tony Tijuana*, producidas por Carmen Armendáriz y Fernando Sáenz, o *Biografía de una lengua*, producida en Canal 11, pero no contaron con tanta repercusión por tener un solo director y equipo de producción.

### Un medio para creadores

La historia nos dice que la televisión en México, ya sea comercial o del Estado, ha sido un lugar

<sup>4</sup> Así le denominó el presidente que abandonaba el cargo, Carlos Salinas, a las decisiones que tomó el nuevo gobierno ante el agotamiento de las reservas internacionales, con lo cual hábilmente le atribuía la crisis a éste y liberaba de responsabilidades a su sexenio por la aplicación de malas políticas. [N. del E.] Cfr. “Crisis económica de México de 1994”, en *Wikipedia. La enciclopedia libre*, [http://es.wikipedia.org/wiki/Crisis\\_económica\\_de\\_México\\_de\\_1994](http://es.wikipedia.org/wiki/Crisis_económica_de_México_de_1994), consultado en julio de 2010.

<sup>5</sup> José Antonio Fernández F., “Entrevista con Víctor Ugalde. El cine se convirtió en mi vida. Lo quiero cada vez más”, en *Telemundo*, núm. 99, 19 de febrero de 2008, en [Canal100.com.mx](http://www.canal100.com.mx), [http://www.canal100.com.mx/telemundo/entrevistas/?id\\_notas=7341](http://www.canal100.com.mx/telemundo/entrevistas/?id_notas=7341), consultado en mayo de 2009.



significativo para que diversas generaciones de cineastas practiquen su profesión y se entrenen para incursionar más tarde a la pantalla grande; pero sobre todo ha sido una válvula de escape y no el resultado de una planeación. Sin duda, hoy más que nunca, el desarrollo tecnológico permite obtener excelentes resultados y calidades artísticas en el uso del video y la emisión por televisión.

Alrededor del mundo se está haciendo la mejor televisión de la historia, y este medio se está convirtiendo en un lugar para desarrollar el talento de los creadores audiovisuales. Me pregunto si México se quedará de nuevo atrás debido a juicios de valor que ya no tienen cabida en un mundo en el cual, por ejemplo, los grandes festivales, desde el de Cannes hasta el de Yucatán, le dan espacio al cine hecho con teléfonos celulares.

Aunque, afortunadamente, la industria cinematográfica nacional se ha reactivado, hoy en día persiste una compleja red de condiciones que hace que el cine sea aquí, en general, un medio poco rentable en términos de recuperación económica. Mientras la división de los porcentajes de lo que entra a la taquilla siga siendo como hasta ahora, el dinero con que el Estado apoya al cine seguirá yéndose a distribuidores y exhibidores. Sería fundamental cambiar esa situación, de tal manera que la producción dejara de ser un pozo sin fondo.

En México hay una televisión privada fortísima y una producción cinematográfica caracterizada por altas y bajas. Lo que ha acentuado esta contradicción es que hoy en día el cine está inserto en un

marco legal afectado por el TLCAN. La consecuencia es que compite por las pantallas con la industria cinematográfica más poderosa del mundo. En este país, la mayoría de las salas de exhibición pertenecen a grandes cadenas comerciales, cuyo compromiso con la industria nacional está supeditado a la maximización de sus ganancias y a los contratos con las grandes distribuidoras norteamericanas.

Chimamanda Adichie, una escritora nigeriana que habla sobre el peligro de la historia única, dice: “muestra a un pueblo como una sola cosa una y otra vez, y eso es en lo que se convierte este pueblo para quienes consumen esa historia. Es imposible hablar de historias únicas sin hablar sobre el poder. ¿Cómo se cuenta una historia? ¿Quiénes la cuentan y cuántas veces? Todo depende del poder de quien cuenta. Poder es la habilidad no sólo de contar la historia del otro sino de convertirla en la única y definitiva historia del otro”.<sup>6</sup>

El interés de los grupos empresariales en todo el mundo por los productos culturales no es gratuito: la cultura se ha convertido en un importante vector del desarrollo económico y las industrias culturales son la manera como los países imperialistas exportan su cultura con la finalidad de incrementar su dominio en los mercados globales.

Desde hace casi 20 años, Estados Unidos ha impulsado modelos de negociación como el TLCAN, en donde se impone su visión del orden mundial y se privilegia el control de los empresarios sobre la producción y distribución de la cultura y la comunicación. Como ya se dijo, los productos audiovi-

---

<sup>6</sup> Chimamanda Adichie, en You Tube, <http://www.youtube.com/watch?v=D9Ihs241zeg>, consultado en mayo de 2010.

suales cinematográficos y televisivos son historias y se encuentran en la confluencia de la cultura y la comunicación de la misma. Las obras audiovisuales producidas con técnica cinematográfica se pueden transmitir por medio de la pantalla de cine o por medios electrónicos (y la tendencia irremisible va en ese sentido). Lo que habría que entender es que esa condición no es inherentemente negativa; incluso se puede utilizar como una herramienta para apoyar la identidad cultural de las naciones en su lucha contra el imperialismo cultural.<sup>7</sup>

De la misma manera que los avances tecnológicos en el campo del video ya han abierto posibilidades al cine independiente, las nuevas tecnologías audiovisuales pueden ayudar al desarrollo de la producción de obras cinematográficas, al entrenamiento de cuadros profesionales de cine, al empleo del talento del país y a la expresión de la cultura nacional con menos recursos que los que se destinan a la cinematografía tradicional. En resumen, estas tecnologías pueden permitir una democratización de la industria audiovisual de la cual son parte las obras cinematográficas.

Recordemos que entre los candidatos al premio Óscar en 2007 por la mejor dirección hubo tres mexicanos: Cuarón por *Niños del hombre*, Del To-

ro por *El laberinto del fauno* y González Iñárritu por *Babel*. En la categoría de mejor fotografía estuvieron nominados Lubezki y Guillermo Navarro. El Óscar al mejor diseño de arte lo ganó Eugenio Caballero, y Fernando Cámara fue nominado por la mezcla de sonido de *Apocalypto*, de Mel Gibson. En cualquier otra rama industrial una “fuga de talentos” de tal magnitud sería motivo de escándalo, pero como se trata de cine, para el Estado mexicano no parece ser motivo de preocupación o vergüenza. Ha quedado probado que existe el talento y hasta los medios de formación de profesionales; lo que falta es una industria con capacidad de recuperar lo que se invierte.

El asunto fundamental es que la batalla por la audiencia no sólo se puede dar en la pantalla grande. La recuperación del público de nuestro país es una pelea que podemos ganar, pero para ello es esencial tener una señal televisiva con cobertura amplia y una producción original apoyada en grupos de creadores nacionales.

Después de todo, cine o televisión no son en esencia más que una elaboración de las historias que se contaban alrededor de la fogata en el amanecer de la civilización. Desde ese punto de vista, lo que importa es el mensaje y no el medio.

---

<sup>7</sup> Utilizo “imperialismo” en el sentido que le da Robert W. McChesney en “Global Media, Neoliberalism, and Imperialism”, en *Monthly Review*, núm. 10, vol. 52, <http://www.monthlyreview.org/301rwm.htm>, consultado en septiembre de 2009.