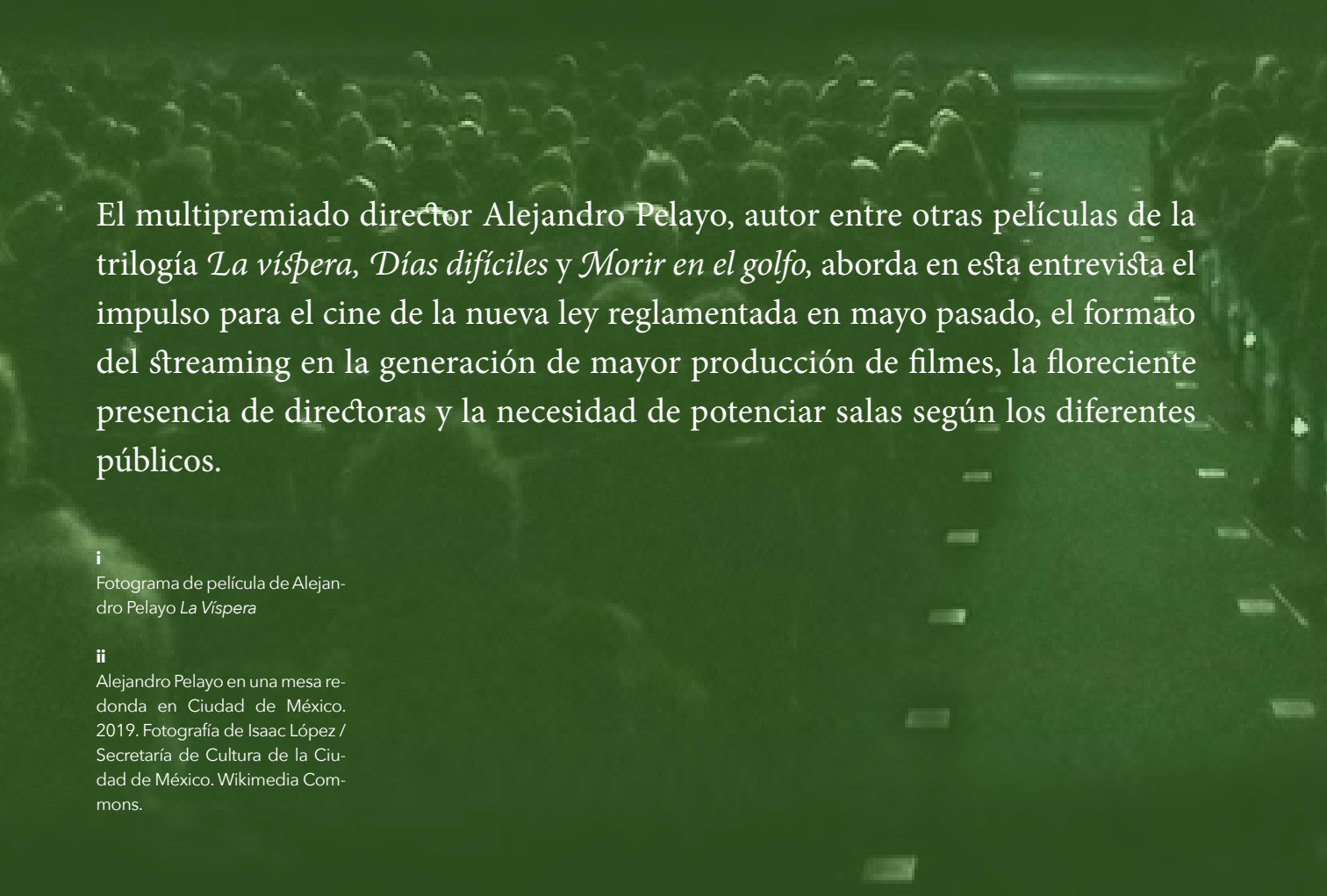


POR ILSE PAOLA DÍAZ MORALES
INSTITUTO MORA

88



Los nuevos desafíos tecnológicos y EL CINE MEXICANO



El multipremiado director Alejandro Pelayo, autor entre otras películas de la trilogía *La víspera*, *Días difíciles* y *Morir en el golfo*, aborda en esta entrevista el impulso para el cine de la nueva ley reglamentada en mayo pasado, el formato del streaming en la generación de mayor producción de filmes, la floreciente presencia de directoras y la necesidad de potenciar salas según los diferentes públicos.

i
Fotograma de película de Alejandro Pelayo *La Víspera*

ii
Alejandro Pelayo en una mesa redonda en Ciudad de México. 2019. Fotografía de Isaac López / Secretaría de Cultura de la Ciudad de México. Wikimedia Commons.

El camino del cine mexicano tiene ya un sendero bastante largo detrás de sí: llegó como el experimento extraño que le dio movimiento a la imagen pétrea del general Porfirio Díaz mientras paseaba por Chapultepec, allá por 1896; explotó en esplendor en los cuarenta y cincuenta, en la efervescencia, ni más ni menos, que de una guerra mundial; observó cómo el campo era engullido por la gran ciudad; relató las manifestaciones políticas de miles de jóvenes, y ahora, con toda esta historia a cuestas, se adecúa a la más reciente forma de su consumo: las plataformas de *streaming*. “Adaptarse o morir”, reza el viejo principio.

Con cada revolución técnica y mercadológica se ha pregonado la muerte del cine, pero aquí sigue. No podemos obviar que cada país implementa o desecha leyes para su sostenimiento y México no es la excepción. ¿Qué ha sucedido con nuestra industria? ¿Qué la ha mantenido en pie? ¿De qué depende?

Para entender un poco más los cambios del cine mexicano es necesario hablar con alguien que ha formado parte de él desde diversos ángulos: la dirección, la escritura, la producción, la divulgación, la investigación y el servicio público. Alejandro Pelayo Rangel ha jugado todos estos roles en sus más de 50 años de trayectoria profesional.

Alejandro Pelayo es licenciado en derecho por la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y maestro en administración por el Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey (ITESM). A la par de sus estudios siempre aprovechó cada oportunidad para asistir a los cineclubes y apreciar el arte en todas sus manifestaciones, actividades que lo llevaron a convertirse en director de cine.

Comenzó tomando clases de actuación con el director de teatro Dimitrio Sarrás (1972-1975) y, a la vez, estudió cámara super 8 mm en la Casa del Lago; esta breve formación le permitió experimentar con la imagen y las historias cortas. En 1973 se convirtió en profesor del entonces Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), de la UNAM –hoy Escuela Nacional de Artes Cinematográficas (ENAC).

Para acrecentar sus conocimientos, en 1975 se marchó a Londres, a The Slade Film School, y regresó en 1977 con una nueva oferta

de trabajo: jefe de Programación de la Cineteca Nacional. En esta etapa viajó a Cannes para traer al público mexicano el mejor cine posible e instaurar la Muestra de Primavera. No obstante, esta oportunidad duraría muy poco, pues tiempo después se encargará de dirigir el cineclub del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA).

Más adelante, Pelayo se convirtió en el cofundador de la cooperativa Río Mixcoac y fundador de la Federación de Cooperativas, así como secretario y presidente de la cooperativa José Revueltas. Estas formas de producción cinematográfica son sumamente importantes para los realizadores pues la década de los 1980 se caracterizaría por una falta de apoyo estatal hacia el cine, sólo otorgando recursos a los realizadores formados en la televisión de ese momento y a las *sexy comedias*.

En esta época el cine mexicano experimentó una convulsión creativa que puso en las cuerdas las propuestas más arriesgadas e innovadoras de la producción nacional de la década. Así, Alejandro desarrolló su “Trilogía del Poder”: *La vispera* (México, 1982), *Días difíciles* (México, 1987) y *Morir en el golfo* (México, 1989). Esta trilogía lo hizo acreedor a tres premios Ariel, dos Diosas de Plata; además, participó en los festivales de cine de Cartagena y el American Film Festival de Los Ángeles, California.

En 1997 retornó a la Cineteca Nacional, esta vez como director general [primer periodo, de 1997 a 1999] y abrió el Departamento Académico de donde, hasta el día de hoy, surgen decenas de cursos, talleres, investigaciones y, sobre todo, ofrece una ventana de consulta y especialización para quienes gustan de alimentar la historia del cine.

El Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE) le abrió sus puertas en 1999 como director general y en el 2000 fue agregado cultural en el Consulado de México en Los Ángeles donde permaneció hasta el año 2013. En este lapso se preocupó por organizar el mayor número de actividades artísticas para todas las comunidades, dando un especial impulso al cine mexicano. Su trayectoria, pesquisas y experiencias tomaron forma en tesis *El Cine Mexicano en los Años Ochenta. La Generación de la Crisis* (2005), con el que obtuvo el Doctorado en Historia del Arte por la UNAM.



“El cine siempre se adelanta”

90

En una pequeña mesa de cafetería, al sur de la Ciudad de México, Alejandro Pelayo revisa recientes trabajos cinematográficos y la temporada de premios en la industria con que arrancó el año. La Ley Federal de Cine y el Audiovisual, aprobada por el Congreso de la Unión, salta a la mesa como el primer tema de la conversación.

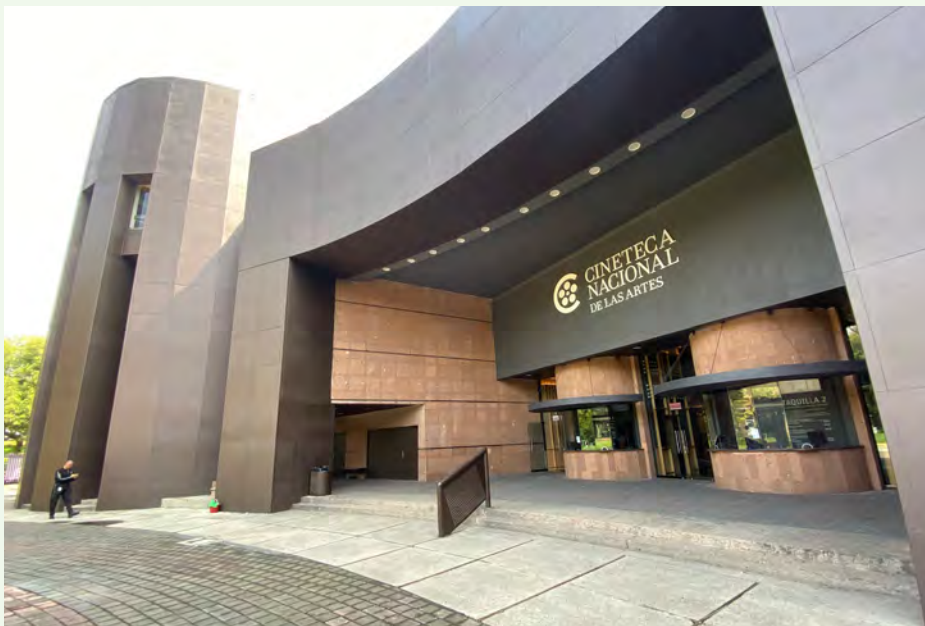
—Esa ley la estuvimos trabajando tres años antes. Los funcionarios del sector cultura de cine; o sea, María Novaro era la que nos coordinaba, estaba en ese momento Alfredito [Joskowicz] en el CCC, y teníamos a otro amigo, que ahora está en los Churubusco [Cristián Calónico Lucio], y también Javier Cortés, que era el encargado de cine de RTC [Radio, Televisión y Cinematografía].

Nos juntamos cada semana. ¿Qué era importante en la ley? Lo primero, era una ley muy de iniciativa privada. Entonces, ahí espero que sea la misma ley, que no se modifique mucho, porque la iniciativa privada pone un porcentaje y el Estado otro. Así podemos hacer películas. En esta ley se definía muy bien qué era el IMCINE, la Cineteca Nacional, qué funciones y propósitos

tenían; también los Churubusco, las escuelas de cine, y se trataba de poner muy claro el fomento al cine mexicano y los fondos. Antes estaba el FOPROCINE [Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad] y estaba el FIDECINE [Fondo de Inversión y Estímulos al Cine], y desaparecen. En su lugar se hace FOCINE [Programa de Apoyos para la Producción, Exhibición y Preservación del Cine Mexicano], manejado por el IMCINE.

Ahora, el que sí quedó fue el EFICINE [Estímulo Fiscal a Proyectos de Inversión en la Producción y Distribución Cinematográfica Nacional] y lo que estaba —porque ya no nos tocó [la generación de cineastas de la que él proviene, la generación de los años ochenta— era lo del famoso “tiempo en pantalla”, nunca se pudo subir del diez por ciento [porcentaje de tiempo en exhibición] y estaba aquello de un tipo de impuesto de algo a las plataformas. Novedosa es esta revolución del impuesto del ISR. Eso está en varios países, en varias ciudades y en México se había hecho hace algunos años. Todo funcionó muy bien para compañías, empresas internacionales





iii

Cineteca Nacional, 2019. Fotografía de Milton Martínez / Secretaría de Cultura, ciudad de México, Flickr commons.

iv

Fachada de la Cineteca Nacional de las Artes, Centro Nacional de las Artes, alcaldía Coyoacán, ciudad de México. Wikimedia Commons.

que venían a filmar. Ahora, tengo entendido que ya se amplió a producciones mexicanas y está bien. Tanto el EFICINE, si continúa, así como ese impuesto, van a ayudar a incentivar la producción.

EL TIEMPO EN PANTALLA

—Si una película no jala, aunque le des el cien por ciento, la van a quitar los distribuidores comerciales. Las películas mexicanas, vamos a decir, las que tienen una intención comercial; estoy pensando en comedias sentimentales, comedias de enredos, esas cosas, no se van, porque la gente va a verlas y a los cines les conviene. Ahora, las otras películas, las de la Cineteca, esas, aunque las pongas más tiempo, no las ven porque a la gente no le interesa ese tipo de cine, malamente.

Yo creo que esto tiene que ver con educación. Por decirte algo. La que ganó, *Sujo* (Fernanda Valadez-Astrid Rondero, México-EU-Francia, 2024) o digamos el mismo *Pedro Páramo* (Rodrigo Prieto, México, 2024) o películas como *No nos moverán* (Pierre Saint-Martin Castellanos, México-Francia, 2024), claro, sí están mejor en la Cineteca, sin duda. Las dejábamos mes, dos meses, porque era el lugar donde la gente iba a ver esas películas que tienen un interés artístico, no comercial. Más de búsqueda, más autorales, más artísticas, y que no tienen un público tan amplio.

LAS PELÍCULAS ARTÍSTICAS

92

—Después de la pandemia, como un año antes de que yo terminara [su gestión en la Cineteca 2023], más o menos se acaba el sexenio y en todos los casos, películas con un interés más artístico; digo, por ejemplo, *Las elegidas* (David Pablos, 2015), les fue mejor en la Cineteca que en cualquier cine de la República Mexicana. Y las dejábamos y las dejábamos... Nada de que a la semana va para afuera, ¡no! Porque funcionaba mucho el “boca en boca”. Tú la veías en la Cineteca y le decías a tus amigos, “oye, ve a verla”. Y luego en la otra Cineteca [Centro Nacional de las Artes, CENART] empezamos a proyectar muchas películas mexicanas, siempre con la línea artística. Y en la Cineteca Chapultepec, también.

El público “cineclubero”, yo también fui “cineclubero”, sabe dónde están las películas que queremos ver y si queremos ver una comedia equis, vamos a un Cinépolis, a un Cinemex. Pero ya sabemos que para ciertas películas hay que ir a la Cineteca.

Entonces, hay que fortalecer los espacios donde se puede ver este cine, no solamente el mexicano; todo el cine que es más artístico. La Cineteca tiene convenios con 30 instituciones y de todo el país. Ahora, dos son Cinotecas pro-

pias, pero también está la Cinemateca de Monterrey, por ejemplo, que cumplió 20 años.

En Francia, cuando podía viajar a ver películas, todo el día me la pasaba en las salas de cine y yo decía, “¿cómo puede haber cinco gentes viendo una película? ¡Qué raro! ¿De qué viven?” ¡De subsidios! Todas las salas de arte están subsidiadas. Entonces, no importa que vayan cinco gentes porque ellos pueden sobrevivir con los subsidios.

Ahora, lo que ha hecho el sector público lo hacemos nosotros, pero si esto se abriera al privado, se crearían todas esas salitas como en París. O sea, ese es un problema educativo cultural.

Cuando se hace el Centro Nacional de las Artes en lo que eran los Estudios Churubusco, había ahí una sala que se llamaba Pedro Armendáriz. Entonces entra Cinemark/Cinemex, dice ‘yo construyo, quitamos la Armendáriz y hacemos un convenio’. Primero eran 15 [años] y luego les dieron diez más, se fueron a 25 años. Y había un convenio que decía que todo eso regresaba al final [las salas, así como el terreno, propiedad del gobierno federal].

Estando yo todavía ahí, en la Cineteca, se venció el contrato, el convenio. Lo primero que pidió Cinemark/Cinemex es que querían renovar y yo hablé con la Secreta-





ría de Cultura. Entonces platicamos, pedí que fuera Cineteca del Centro de las Artes y así fue.

Un año peleando con los de Cinemark/Cinemex hasta que por ahí arriba les jalaron. Hicimos un convenio que nos convino a todos. Les compramos los equipos que estaban como a medio uso y les pagamos en dos años.

No había nada de cine de la Cineteca en poniente y la gente de allá pues no venía a Xoco. Entonces cuando se le planteó al presidente el tema de toda la cuestión del corredor cultural, el ancla era la Cineteca.

Nadie, ni París, ni mucho menos Los Ángeles, tienen esto, es un fenómeno único. O sea, si tú vieras las salas de la Cineteca, ¡hombre, las posibilidades que te dan! Por ejemplo, Chapultepec tiene tecnología de punta.

EL ESTADO

—En el sexenio de Luis Echeverría vuelve una política de Estado, que es apoyar al cine mexicano de la nueva generación. Había tres compañías productoras, CONACINE [Corporación Nacional Cinematográfica], CONACITE I [Corporación Nacional Cinematográfica de Trabajadores y Estado I] y CONACITE II que producían directamente y hacían convenios; por ejemplo, con un grupo de directores, las AFI [con el Instituto Americano de Cine], etcétera, es cuando yo empecé en el cine. Pero eso con López Portillo se descontinúa, porque entra Margarita [López Portillo]. Todavía hay dos

v

Exterior de la Cineteca Nacional de Chapultepec, 2026. Fotografía de Sayuri Calderón / Secretaría de Cultura CDMX, Flickr commons.

vi

El presidente Luis Echeverría Álvarez durante la inauguración del edificio de la CINETECA, ciudad de México, 1974. Archivo General de la Nación, fondo Revista *Tiempo*.

vii

Luis Echeverría Álvarez en el desayuno y entrega de los premios Arieles en Los Pinos, ciudad de México, 1976. Archivo General de la Nación, fondo Revista *Tiempo*.



años, que son 1977 y 1978, de apoyo estatal. Todavía se hace *El lugar sin límites* (Arturo Ripstein, 1978), *Cadena perpetua* (Arturo Ripstein, 1979). En 1979 se acaba la política, cuando cambian al director del Banco Cinematográfico y entonces Rodolfo Echeverría, desde el banco, manejaba todo. Todavía dos años se queda Hiram García Borja [primer director de la Cineteca Nacional, en 1974].

Este cine estatal de autor apoyado por el Estado, que es único, se discontinúa en 1979 con la renuncia de García Borja al Banco Cinematográfico. Luego entran otras personas y ahí ya cambia todo; dejan de producir y sube la televisión. O sea, tiene que ver con la alianza en la producción con televisión que convoca el presidente López Portillo y su hermana Margarita la lleva al cine.

En aquel momento hay cineastas que hacen películas que nadie va a ver. “Vamos a traer al Cepillín y al Chavo del Ocho”. La compañía más importante se vuelve Televisine y otras privadas. Y es la peor época.

En ese momento, nosotros, que nos estábamos formando con los directores de los años setenta –por ejemplo, yo fui asistente de dirección de Jaime Humberto Hermosillo; García Gras, fue asistente de Ripstein, de Cazals–, pues nos quedamos, literalmente, colgados de la brocha, y quien nos señaló el camino fue Jaime Humberto Hermosillo. Él me dijo “no, no, no, yo sigo filmando. Ah, ¿no se puede en grande? Todo lo hago en 16 milímetros”, y entonces hacemos la cooperativa. Yo soy asistente de dirección de Jaime Humberto en una película que se llama *Las apariencias engañan* (1983), durísima pero muy chica y lo logramos. También fui asistente de Sergio Olhovich.

Mi generación tuvo que volverse de productores, porque ya no había apoyo, ni el Estado a través de las productoras, ni los privados, que no les interesaba nuestro cine de autor. Así, nos volvimos productores con las cooperativas. Ahí empieza el productor-director. Ahora, claro, así como nos formamos nosotros, también los nuevos directores aprendieron con nosotros y ahora son directores-productores.



viii

La actriz Arielle Dombase y el director Alejandro Pelayo, en la VIII Muestra de Cine Mexicano en Guadalajara, 1993. Fotografía de Festival Internacional de Cine en Guadalajara, Flickr commons.

ix

Función al aire libre en la Cineteca Nacional, 2013. Fotografía de Delia Martínez / Secretaría de Cultura CDMX, Flickr commons.



Ya no te imponen reparto, no te imponen historias. Tú tienes control de tu película, que eso es la esencia del cine de autor. Es más, si tú analizas este cine de nuestra generación, somos muchas veces autores de los guiones o escribimos con alguien. Por ejemplo, mi primera película es un guion mío, pero ya en la segunda y en la tercera es con Víctor Hugo Rascón, *Morir en el Golfo*, *Días difíciles* y *Mirolava*, con Vicente Leñero. Es decir, él hace el guion, pero yo era el productor y tenía el control de todo.

DIRECTORAS

—Es mucho más interesante el cine que están haciendo las mujeres; antes no se podía. Empezaron con nosotros, en los ochenta. Marisa Sistach, Busi Cortés, en el cine independiente; pero, por ruta, la industria estaba cerradísima. Hay una directora que yo admiro, creo que es la década de las directoras mujeres, Ángeles Cruz. Hizo *Nudo mixteco* (2021), de mis películas favoritas. Allí mezcla muy bien actores naturales con actores profesionales, pero los integra tan bien que no te das cuenta. Eso empieza cuando tú ya tienes el escenario para hacerlo, esa es la diferencia. Tú ya como director puedes, aunque no seas productor, no importa. Pero tú como director puedes escoger tu historia, tu reparto; le das un carácter personal a la película que antes no se podía con las producciones privadas comerciales. Hay quien decía “pues vas con fulano”, “pero no actúa”, “no importa, es el de moda y esa es la gran diferencia, ¿no?” Y de las temáticas

ni te digo. Obviamente por los sesenta y setenta, son décadas difícilísimas a nivel político.

LIBERTAD Y CENSURA

—Hicimos 16 películas en Dasa Films, *Cascabel* (México, 1976), de Raúl Araiza, que es Dasa-CONACINE [Consejo Nacional de Cinematografía]. Vino luego *Los albañiles* (Jorge Fons, 1976) y también hubo desnudos. Eso no se distribuía en los sesenta.

Yo creo que la película que marca hasta dónde se puede llegar fue *La ley de Herodes* (Luis Estrada, 1999) porque criticaba al propio partido que le financió la película. La ley de Herodes se hizo con dinero de IMCINE. Por eso yo entré como director al IMCINE porque Ricardo [Amerena] tuvo que renunciar. Otro ejemplo es *El Crimen del Padre Amaro* (Carlos Carrera, México-España, 2002), en lo religioso y que trataron de parar.

¿Qué hicieron? Más publicidad. Entonces toda la gente la quería ver. Y lo invertido se recuperó sólo en México, ni siquiera se tuvo que exportar ni nada. Yo creo que sí cambió todo. Ahora, ese cine, digamos *La cocina* (Alonso Ruizpalacios, México-EU., 2024), sí tiene una temática social, política, o *Nudo Mixteco*. Ahora son películas que sí reciben apoyos, no hay esa censura. Incluso en los últimos años todas las que hablaban de temas sociales reciben apoyos.

Sin embargo, al mismo tiempo cohabitan películas que buscan el éxito en taquilla que son las comedias, las



comedias sentimentales o las películas que se quedan en medio. Por ejemplo, *Las niñas bien* (Alejandra Márquez Abella, 2018). Otra más, *Arráncame la vida* (Roberto Sneider, 2008), fue muy bien hecha, y también comercial. O *Como agua para chocolate* (Alfonso Arau, 1992), que logra conjuntar las dos cosas: buena producción y preocupación social. Pero hay películas que sólo se van por una línea, y son las que les va mejor en la Cineteca, en salas de arte, etcétera, porque no hay un público todavía.

LAS PLATAFORMAS DE STREAMING

—Las nuevas plataformas nos dan oportunidad de generar mucho trabajo. Tanto a los técnicos como a los directores y toda la industria. Por ejemplo, Natalia Beristáin. Se avienta su serie y esa apertura le permite hacer una película. Lo importante es que haya las opciones y que se vean.

En mi opinión muy personal, el Estado debe apoyar las películas de búsqueda artística, no las comerciales que no necesitan apoyo del Estado, y les va a ir muy bien. Tienen en pantalla a personas, actores que ya tienen un público ganado. Pero el otro cine sí lo necesita, y si no ven apoyo buscan ventanas como las plataformas y es válido.

Es entender la industria y cómo se ayuda con los fondos. Si Netflix, en lugar de generar sólo cursos (como ya hizo el año pasado), da algún incentivo económico, eso apoya a que se haga el otro cine. El cine comercial se va a seguir haciendo y le va a ir muy bien. No necesita ni de Netflix ni de incentivos fiscales.

EL CINE MEXICANO DE HOY

—En el país no siempre gusta lo que se ve, pero afuera sí. Y es lo que estamos viviendo. Por ejemplo, el problema de los desaparecidos. O sea, me refiero a ese cine, que es el que llama la atención internacionalmente, como la cuestión del narco, la ciudad que se va transformando. El cine siempre se adelanta porque los cineastas tienen una sensibilidad única.

Sí, es un reflejo de la sociedad y llama la atención porque a pesar de que tenemos la competencia de las plataformas y las funciones grandototas, el cine mexicano sigue, y yo creo que con las plataformas todo viene en un momen-



to para consolidar nuestro cine, los nuevos directores están teniendo mucha visión con ello.

El cine mexicano se desprestigió mucho, sobre todo en los años ochenta, con las *sexy comedias* y las películas de albur. La gente se quedó con esa imagen. Luego, en 1989, llega Ignacio Durán al IMCINE y nos llama a los que hacíamos cine independiente y nos dice “queremos proyectar otra imagen de la cultura mexicana”. Recordemos que Salinas de Gortari andaba con lo del Tratado de Libre Comercio. Vienen películas como *Sólo con tu pareja* (Alfonso Cuarón, 1991), *Cronos* (Guillermo del Toro, 1992), *Mirolava* (1993), *Danzón* (María Novaro, 1991). Un cine más comercial, pero con miras menos po-

líticas y funcionó, porque estaba bien hecho.

Pero hoy, la política ha cambiado y me da mucho gusto que el cine cuente cosas diferentes y, sobre todo, que haya más mujeres. No puedo dejar de mencionar a Tatiana Hueso, es una maravilla, la quiero mucho, además de ser muy buena documentalista. *Noche de fuego* (México, 2021) me encanta y no ha hecho películas solamente de la Ciudad de México, sino de todo lo que está pasando fuera.

Hoy hay más cine de autor y qué bueno. Ese cine nos llegó a nosotros desde los sesenta, pero no podíamos aún concretarlo; ahora, tantos años después se está materializando y lo celebremos mucho.

x

Imagen de <https://www.rawpixel.com/>

xi

Alejandro Pelayo durante la inauguración de la exposición “¿Acтуamos como caballeros o cómo lo que somos? El humor en el cine mexicano”, en el Museo del Estanquillo, 2018. Fotografía de Milton Martínez / Secretaría de Cultura CDMX, Flickr commons.

xii

Cartel del cineclub del Instituto Mora, 2025. Colección del Instituto Mora.

