

23  
2 Gen.



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO**

**FACULTAD DE CIENCIAS POLITICAS**

**CINE Y PODER**

**LA POLITICA DEL GOBIERNO EN LA  
INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA**

**MEXICANA**

**1970 - 1976**

**1976 - 1982**

**TESIS DE LICENCIATURA**

**CELIA SHOIJET WELTMAN**

**ROBERTO ASCHENTRUPP TOLEDO**

**A S E S O R**

**LIC. GUSTAVO GARCIA**

**1985**



## **UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso**

### **DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL**

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

El uso de imágenes, fragmentos de videos, y demás material que sea objeto de protección de los derechos de autor, será exclusivamente para fines educativos e informativos y deberá citar la fuente donde la obtuvo mencionando el autor o autores. Cualquier uso distinto como el lucro, reproducción, edición o modificación, será perseguido y sancionado por el respectivo titular de los Derechos de Autor.

# I N D I C E

Página

Introducción	
I Capítulo primero	
1.1 Los orígenes	1
1.2 Porfirio Díaz	2
1.3 La Revolución	8
1.3.1 Constitucionalismo	15
1.3.2 Obregón	26
1.3.3 Maximato	32
1.3.4 Cárdenas	36
II. Capítulo segundo	
2.1. "La Época Dorada" (1941-1952)	46
2.1.2 Sindicalismo	60
2.2 El Post Alemanismo (1952-1958)	69
2.3 Adolfo López Mateos (1958-1964)	79
2.4 Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970)	90
III. Capítulo tercero	
3. Luis Echeverría Álvarez	
3.1 Panorama económico, político y social	99
3.2 La industria cinematográfica	107
3.2.1 Producción Estatal	110

3.2.2 Producción privada	118
3.2.3 Cine marginal o independiente	123
3.2.4 Sindicalismo	125
3.2.5 Exhibición	127
3.2.5.1 Cineteca	129
3.2.6 Distribución	129
3.2.7 Censura	132
3.2.8 Conclusiones	134

#### IV Capitulo José López Portillo

4.1 Panorama económico, político y social	136
4.2 Política cultural del sexenio	143
4.3 Propuestas de José López Portillo para la reestructuración del cine	146
4.4 Cambio de funcionarios	148
4.5 Desaparición del Banco Cinematográfico	151
4.6 Producción privada	153
4.6.1 Telecine	156
4.7 Producción estatal	157
4.8 Cine Independiente	162
4.8.1 a) Producción por autofinanciamiento	163
4.8.2 b) Producción Universitaria	164
4.8.3 c) CUEC	165
4.8.4 d) Producción en cooperativa	166
4.8.5 e) Producción de sindicatos	166
4.8.6 f) Centro de capacitación cinematográfica	167
4.9 Centro de producción de cortometraje	169
4.10 Sindicatos	173

4.11 Proyecto de reforma a la ley cinematográfica	175
4.12 Censura	180
4.12.1 a) Suspensión de filmaciones inminentes	181
4.12.2 b) Enlatamientos	182
4.12.3 c) Restricción de créditos	184
4.12.4 d) Censura en la exhibición	183
4.12.5 e) Funciones de medianoche	184
4.13 Incendio de la Cineteca "Ya se acaba de terminar con el presente de nuestro cine nacional, ahora han acaba <u>do</u> do con su pasado".	185

## V Capítulo quinto

5.1 Conclusiones	188
------------------	-----

## VI Capítulo sexto

6.1 Posibles soluciones	195
6.2 Citas	200
6.3 Bibliografía	212

## Introducción.

El cine, además de ser un medio de comunicación es, por la cantidad de recursos que ha desarrollado para su funcionamiento, una industria y en opinión generalizada, es considerado un arte.

Esta triple identidad del cine, está sujeta a factores políticos, económicos y sociales, con intereses muchas veces contrarios de cada una de las partes de la sociedad en la cual se ubica.

Su funcionamiento se rige por leyes que emite el Estado poseedor del poder político, influido por el grupo del poder económico. El Estado juega un papel conciliador de los intereses de las partes que componen esa sociedad, favoreciendo, la mayoría de las veces, a los grupos con poder económico. "La prohibición, la censura, la denegación, son las formas según las cuales el poder se ejerce de un modo general, tal vez en toda sociedad y seguramente en la nuestra" (Michelle Foucault).

A estas presiones se encuentra sujeto el cine en nuestro país; la hipótesis que planteamos tiende a demostrar que "el Estado Mexicano controla el cine como una manera de ejercer el poder político en el ámbito cultu -

ral, ya que es un medio que llega a la conciencia y al gusto de las grandes masas.

El interés por el cine es evidente en amplios sectores de la sociedad mexicana; para nosotros como estudiantes de la carrera de Ciencias de la Comunicación en el área audiovisual, el interés es mayor; por ello decidimos profundizar en lo posible, en el estudio de los mecanismos y funcionamiento de la cinematografía nacional, en su historia y en su desarrollo, para evitar juzgar al cine mexicano a través de los clichés que supuestamente explicaban su mala calidad.

En la búsqueda de información, nos encontramos con una gran cantidad de datos que podían dar explicación a nuestras inquietudes; entre ellos, la importante relación entre cine y poder político; considerando al cine en sus diferentes modalidades:

- 1.- Como una industria cuya principal producción es realizada por la iniciativa privada y en la que ocasionalmente interviene el gobierno. Como tal, precisa de una gran cantidad de fuerza de trabajo para su realización, con los consecuentes problemas laborales.
- 2.- Como mercancía sujeta a las leyes del mercado.
- 3.- Como mensaje ideológico que lleva implícitos valores políticos y culturales de quienes lo producen.

4.- Como expresión personal, cuando se realiza al margen de los mecanismos industriales y se manifiesta con mayor libertad de expresión.

Nuestro objetivo principal es estudiar la intervención del gobierno en la industria cinematográfica a través de su historia, para ir detectando cómo y cuándo se ha manifestado la injerencia del poder político en su control, poniendo énfasis en los últimos regímenes presidenciales, el de Luis Echeverría Alvarez (1970-76) y el de José López Portillo (1976-82). Esta secuencia cronológica nos dará el contexto histórico de cada gobierno y la correlación de fuerzas, por lo cual será necesario abarcar las situaciones políticas, económicas y sociales de cada período, inscrito en el medio filmico; nos referimos también a la producción cinematográfica más representativa, así como a las políticas de exhibición, distribución y leyes o marcos legales, emitidos por cada uno de los gobiernos; finalmente, la incidencia de éstos en la cantidad y calidad del cine que se produjo, tanto el realizado por la iniciativa privada, como el que eventualmente produjo el mismo gobierno.

La tesis consta de cuatro capítulos: El primero comprende los orígenes del cine durante el gobierno de Porfirio Díaz, hasta que se consolida como industria bajo el régimen del general Lázaro Cárdenas. El segundo arranca desde la presidencia del general Manuel Avila Camacho, con

énfasis en la llamada "época dorada" de los cuarentas, la -  
consecuente efervescencia sindical, la promulgación de la -  
Ley Cinematográfica en 1949 y los primeros años de la crisis,  
hasta el período crítico del presidente Díaz Ordaz. El terce  
ro y cuarto capítulos, están dedicados por completo a estu -  
diar las transformaciones que sufrió la industria, primero -  
durante el sexenio del presidente Luis Echeverría Alvarez, -  
período en que se llegó a la estatización casi total de la -  
industria cinematográfica, y después, el régimen del presi -  
dente José López Portillo, con un análisis sobre el desmante  
lamiento de estas reformas, período en el cual el cine vió -  
agudizada su crisis.

Consideramos pertinente señalar que, -  
debido al escaso material bibliográfico existente para la -  
elaboración del último capítulo, tuvimos que recurrir a otro  
tipo de fuentes, como la entrevista y la información hemero -  
gráfica, ya que los hechos se sucedían unos a otros. Por par  
te de las autoridades cinematográficas no había información -  
ordenada y precisa, a diferencia de la administración echeve -  
rriista, que publicaba anuarios con información detallada de  
todas las actividades de la industria, sobre todo en el área  
de producción.

Los fundamentos teóricos que sirven de  
base para nuestro estudio fueron tomados del "materialismo -  
histórico", corriente predominante en nuestra carrera en la-

UNAM, por lo cual consideramos necesario definir algunos de los conceptos básicos utilizados en la investigación, para la mejor comprensión de este trabajo; éstos son:

Estado.- Según Nicos Poulantzas, teórico que utiliza el "materialismo histórico" como base de sus investigaciones, Estado es "un aparato especializado, centralizado, de naturaleza propiamente política, consistente en un acoplamiento de funciones anónimas, impersonales y formalmente distintas del poder económico, cuya disposición se apoya en una axiomatización de leyes-reglas que distribuyen los dominios de actividad, de competencia y en una legitimidad fundada en ese cuerpo que es el pueblo-nación".

Poder.- Poulantzas entiende que poder es: "la capacidad de una clase social para realizar sus intereses y objetivos específicos".

Para las definiciones de política y gobierno, nos basamos en los apuntes de Karl W. Deutch, que si bien no forma parte de la corriente materialista, define estos conceptos con gran precisión:

Política.- Política es "la toma de decisiones por medios públicos y se ocupa principalmente del gobierno, es decir de la dirección y autodirección de las grandes comunidades humanas. La palabra política pone de relieve

los resultados de este proceso en términos de control y autocontrol de la comunidad, ya sea esta la ciudad, el Estado o el país".

Gobierno.- Según el mismo Karl W. Deutche, "el gobierno se relaciona tanto con el antiguo arte de la dirección y autodirección, como con las nuevas ciencias de la dirección y el control (...). Cualquiera que dirija los asuntos de un país o de cualquier organización o comunidad grande, debe saber cómo permanecer en el control; cuál es la naturaleza básica y el estado actual del país y organización que está controlando; cuáles son los límites y oportunidades existentes en el medio al que debe enfrentarse y cuáles son los resultados que desea obtener. Combinando estas cuatro clases de conocimiento, y actuando en consecuencia, se tiene la esencia del arte del gobierno".

El hecho de haber trabajado en equipo durante toda la carrera, se debe a que el nuevo plan de estudios que comprende tres semestres de tronco común y cinco de especialidad, contempla la realización de trabajos en equipo, por lo que, acostumbrados a esta forma de estudio, decidimos hacer lo mismo para realizar la investigación con la cual obtener la licenciatura en Ciencias de la Comunicación, sistema que consideramos positivo, ya que permite el enfrentamiento de ideas, y da como resultado una síntesis y emisión de juicios más certeros.

Aspiramos solamente a un primer paso en la investigación sobre la política cinematográfica del gobierno. La amplitud del tema implica muchas limitaciones; esperamos que las dudas resultantes, den pie a futuras investigaciones.

Las clases impartidas por el profesor - Gustavo García, tales como "Técnicas de información por cine" y "Evolución del lenguaje cinematográfico" acrecentaron nuestro interés por el medio, y como resultado de las pláticas sostenidas con él, llegamos al tema de la investigación que nos ocupa; su dirección y apoyo constantes, así como el importante material bibliográfico y hemerográfico que nos proporcionó, fueron de gran ayuda para centrar - nuestras ideas y dar un sentido preciso a nuestro análisis.

## CAPITULO I

### 1.1 Los Orígenes.

"El cine constituye el negocio más importante para la nación". (Departamento de Comercio de E.U.)  
"El cine constituye el arte más importante para la Revolución."  
(Vladimir Ilich Lenin).

Arte y negocio son las dos caras que muestra convencionalmente el cine. Las sentencias arriba mencionadas hablan por sí mismas, y son un reflejo de cómo se entiende al cine como entidad del poder en los dos polos del mundo actual.

El cine surgió en 1895, con el auge del capitalismo, regido por las leyes propias del sistema, como una industria más productora de mercancías y sujeta a la ley de la oferta y de la demanda; esta mercancía satisface ciertas necesidades, reales o ficticias, que además de su carácter mercantil, lleva implícito -como producto de una cultura y una clase- el mensaje ideológico de quienes lo producen.

En México, el cine también llegó cuando dominaban las leyes inherentes al sistema, y el país se asomaba al capitalismo avanzado tras veinte años de estabilidad porfiriana. La primera noticia que se tiene sobre el cine de esa época, apareció el 5 de agosto de 1896, (1) y se refiere al reciente establecimiento en la ciudad de México, del famoso "aparato óptico", que tanto había llamado la atención en Europa.

La influencia cultural y económica extranjera fue determinante para el establecimiento del cine en México, ya que los primeros proyectores y películas provenían en su mayoría de Europa y Estados Unidos, revelando otras culturas y costumbres, otros valores que se fueron incorporando a los nacionales.

Con el tiempo, se fueron formando compañías exhibidoras mexicanas que competían con las extranjeras, como la de Enrique Rosas, la de Carlos Mongrand, y la de don Guillermo Becerril, que recorrían la provincia exhibiendo vistas con escenas cotidianas, como la salida de obreros de una fábrica, la salida de misa o escenas de la gira presidencial a Mérida. Vemos pues que en sus comienzos, el cine mexicano fue básicamente documental y llegó a ser conocido a través de las "revistas filmicas" -tan populares en aquella época-, que eran una especie de noticieros con "vistas" de acontecimientos nacionales e internacionales que lograron gran impacto entre el público.

## 1.2 PORFIRIO DIAZ

"No todas las acciones del Estado se reducen a la dominación política, pero todas están constitutivamente marcadas por esa dominación".

(Nicos Poulantzas)

El período del porfiriato, tanto por su duración (30 años), como por los enormes cambios efectuados en el país, no puede ser analizado separando sus elementos de cambio: ni el comercio, ni la industria, ni la agricultura, ni la minería, ni la correlación política. Lo que sí podemos señalar es

que los cambios que se dieron, determinaron la transición definitiva del Estado mexicano hacia la hegemonía del modo de producción capitalista, en el marco de la consolidación del Estado burgués, surgido de la revolución liberal de 1858.

Durante el porfiriato, se llevaron a cabo reformas en lo fiscal, propiciando el desarrollo del capital financiero, apoyando una política de subvenciones al capital nacional y extranjero, con lo que se formó un Estado fuerte, centralizado y con gran capacidad de acción frente a todas las clases sociales: los terratenientes, los comerciantes, el ejército, la iglesia, los trabajadores, la pequeña burguesía (clase definida prácticamente en el porfiriato y uno de sus apoyos más sólidos), etc.

Durante este período, el Estado erogó millones de pesos para obras de infraestructura tales como: ferrocarriles, telégrafos, plantas eléctricas, canal del desague y caminos, apoyo a la minería y a la agricultura; obras sociales y de cultura como el manicomio de la Castañeda, la Escuela Nacional de Maestros, La Universidad Nacional, y suntuarias, como el Monumento a la Independencia. Todo esto con el fin de obtener un crecimiento económico que hiciera viable su objetivo central: el desarrollo del capitalismo y la consolidación política del gabinete porfirista como grupo político hegemónico.

Los intelectuales jugaron un papel muy importante en esta consolidación, y en su desarrollo el Estado puso especial énfasis para que "legitimara el gobierno de facto en que se vivía prácticamente (...) y para que adaptara a las condicio-

nes históricas del país, el positivismo como filosofía propia del capitalismo de finales del siglo XIX". (2)

Con respecto a lo anterior debemos señalar que el Estado, a pesar de sus fuertes compromisos económicos, apoyó a los intelectuales y subvencionó periódicos como "El Imparcial"; sociedades de estudio y de corte filosófico como "El Ateneo de la Juventud" y otras.

Esto comprueba lo dicho por Poulantzas en el sentido de que: "El Estado tiende a incorporar la ciencia misma en la organización de su discurso. Así, el Estado cuadrícula el trabajo intelectual mediante una serie de circuitos y redes, gracias a los cuales ha reemplazado a la Iglesia, sometiendo y estipendiando al cuerpo de intelectuales sapientes.

Los intelectuales portadores del saber-ciencia se han convertido en funcionarios del Estado", (3) y se les llamó "Los Científicos".

#### Producción Cinematográfica.

Las primeras "revistas fílmicas" que se realizaron en el país entre 1896 y 1910, mostraban no sólo asuntos cotidianos, también mostraban a los gobernantes; estas escenas que en un principio podían parecer intrascendentes, jugaban un papel político muy importante, pues a través de ellas se reforzaba la imagen de los dirigentes políticos, representantes de la clase dominante, al dar coherencia física a sus valores y

creencias, concretados en las luces y sombras de la pantalla. Así tenemos que las primeras películas que mostraron asuntos mexicanos fueron "vistas" del general Díaz paseando por el bosque de Chapultepec con su familia, o caminando con los miembros de su gabinete, entre ellas podemos mencionar:

"Grupo en movimiento del General Díaz y de algunas personas de su familia", "El presidente de la República en carruaje regresando de Chapultepec", "El presidente de la República recorriendo la Plaza de la Constitución el 16 de septiembre"; es más, Aurelio de los Reyes apunta que la producción mexicana más ambiciosa que se había logrado hacer hasta 1906, fue la de Enrique Rosas sobre las fiestas presidenciales en Yucatán, (4) que mostraba la salida del general Díaz de México, el transcurso de su viaje, su estancia en Mérida y su despedida. Como vemos, era un gran documental tanto por su extensión como por su tema, si tomamos en cuenta que estas vistas eran exhibidas en toda la República por las compañías trashumantes que recorrían el país, y llegaban a los lugares más recónditos, donde tal vez sólo conocían al general Díaz de nombre o fotografía, hay que imaginar el efecto y la importancia que tenían estas secuencias como reforzamiento de la imagen política del general y todo lo que él representaba. Ahora se podría ver cómo caminaba, como vestía, donde vivía, cuales eran sus costumbres, e inclusive como era la gente que lo rodeaba o cómo esa élite se quería ver a sí misma reflejada en un esplendor ideal.

De esta manera el cine entraba en el juego de las relaciones de poder, aunque sin tener plena conciencia de ello, puesto que todavía no se establecía ninguna base legal pa

ra su control.

### Exhibición

A finales de 1899, la ciudad de México contaba con 22 locales cinematográficos pertenecientes a diferentes dueños, hecho que obligaba a bajar los precios para enfrentar a la competencia.

En las salas el costo era de 25 y 10 centavos y en las carpas de 2 y 3 centavos (5).

En 1905 clausuran veinte de las veintidós salas cinematográficas debido a la saturación del mercado, ya que resultaba difícil adquirir nuevas "vistas", pues como sabemos, la mayoría venían del extranjero y casi todos los exhibidores poseían las mismas.

Fue a partir de 1906 cuando se establecieron las primeras compañías distribuidoras especializadas de películas: la norteamericana "Mexican National Phonograph Co." y la francesa "Pathé y Freres"; este hecho facilitó el establecimiento de salones estables, o sea que ya no serían de madera, lámina o cartón, sino de "cal y canto". Así, en ese mismo año, la ciudad cuenta con 15 salas cinematográficas en forma, añadiéndose la sala Pathé que fue el 16avo cine abierto en ese año. De aquí en adelante las compañías distribuidoras se multiplicaron y algunos teatros como "El Principal", se vuelven salas de cinematógrafo.

Censura

La reglamentación cinematográfica en este periodo por parte del Ayuntamiento, se dirigió principalmente a la higiene y funcionamiento, y por parte de la Comisión de Policía a la seguridad de los establecimientos. No había censura moral oficial por parte de las autoridades, aunque en 1907, se sabe que Guillermo de Landa y Escandón, gobernador del Distrito Federal, ordenó la clausura de un salón "motu proprio", sin basarse en ningún reglamento, arguyendo que las vistas no encuadraban "con la cultura y la moralidad de una ciudad como la nuestra".  
(6)

Se sabe que hubo un cine para adultos con escenas supuestamente eróticas, pero la sociedad a través de sus instituciones religiosas y la prensa dieron fin con él. La censura política tampoco existía institucionalmente, parece ser, según Aurelio de los Reyes, "... que la actitud de los camarógrafos al no filmar sucesos que inquietaran al público y por ende al Estado (huelgas de Cananea y Río Blanco), fue producto de una especie de autocensura; la escasa producción nacional y la inocencia de los temas retratados hasta ese momento, habían permitido que el Estado no interviniera" (7)

La llegada del cine de la revolución fue el detonante para el establecimiento de la censura oficial y ya para 1931, año en que se inaugura el cine sonoro en México, éste estaría convertido plenamente en un aparato ideológico del Estado (8).

### 1.3 La Revolución

El 20 de noviembre de 1910 fue la fecha señalada por un grupo de antireeleccionistas en el exilio, encabezados por Francisco I. Madero, para iniciar el movimiento armado en toda la República, con el fin de derrocar al dictador Porfirio Díaz. Entre todos (Roque Estrada, Federico González Garza, Juan Sánchez Ascona y Francisco I. Madero) prepararon las bases financieras, militares e ideológicas del movimiento, enarbolando el plan de San Luis en el que se apoyaba el principio de no reelección y se desconocía al gobierno de Díaz.

Las operaciones militares más importantes ocurrieron en la parte norte, occidente y oriente del país, utilizando las vías férreas, y así para el 8 de mayo de 1911, se toma ciudad Juárez, donde Madero instala su gobierno provisional, hecho que fue determinante para que los movimientos revolucionarios del sur amenazaran la ciudad de México, ya que simultáneamente hubo manifestaciones y protestas exigiendo la renuncia del dictador. El 21 de mayo de 1911 se firma el tratado de Ciudad Juárez con lo que se consigue la renuncia y el exilio de Díaz, quedando Francisco León de la Barra como presidente interino mientras se realizaban elecciones democráticas.

Francisco I. Madero es electo presidente y José María Pino Suárez vicepresidente. Sin embargo, el aparato porfirista no desapareció del todo, ya que Madero incluyó en su gabinete a muchos de los miembros del anterior régimen, con el afán de conciliar intereses y no derramar más sangre; además, desban-

del ejército revolucionario dejando intacto el antiguo ejército federal, demostrándole consideración y confianza; ésto, aunado a la falta de cumplimiento a la promesa de repartir tierras, ocasionó el levantamiento de varios contingentes revolucionarios a lo largo del país dirigidos por Zapata, Orozco y Villa principalmente, permitiendo que el general Victoriano Huerta, hombre de confianza de Madero, aprovechara la coyuntura, diera un golpe de Estado, tomara el poder y fusilara a Madero y a Pino Suárez.

Victoriano Huerta toma el poder el 20 de febrero de 1913. Su régimen contrarrevolucionario, dictatorial y corrupto, duró 17 meses, hasta que fue disuelto por las fuerzas carrancistas en 1914, debido a que perdió el apoyo del gobierno norteamericano.

El movimiento armado revolucionario fue registrado por el cine, el cual llegó a alcanzar un nivel en cuanto a expresión artística, que ha sido comparable con la escuela rusa de montaje, logrando un gran impacto como documento político.

Hay que hacer notar que el cine documental mexicano fue el pionero en este tipo de realizaciones y no el documental inglés, como lo indica Erik Barnouw en su libro "Documentary a History of the non fiction film", ya que él mismo afirma, que los documentales ingleses contenían una buena parte de ficción.

Producción Cinematográfica.

Ya habíamos mencionado que el inicio del cine en México fue básicamente documental y al igual que en los otros países comenzó mostrando "actualidades" con escenas cotidianas. Con el arribo de la Revolución, esta intención de mostrar actualidades adquirió un sentido diferente; el cine que ahora se producía ya no mostraba solamente la salida de obreros de una fábrica, o al general Díaz paseando por Chapultepec; no obstante que los hermanos Alva realizaron en 1913 "El aniversario de la suegra de Enhart", una de las pocas películas mexicanas de ficción de que se tienen noticias, la mayor parte de la producción de la época, mostraba las escenas de lucha en el campo de batalla, y aunque los camarógrafos no tenían intenciones expresamente políticas, sino la de exhibir con "objetividad" los sucesos, este era un cine que ya reflejaba la realidad del país con todas sus contradicciones, ello le daba una fuerza política como documento de denuncia al mostrar la verdad del momento.

Con las escenas filmadas de la revolución, la idea que se tenía de México como un país estable, con progreso material y con un gobierno sólido y digno de respeto y que garantizaba las inversiones extranjeras, se vino por los suelos, ya que éstas reflejaban un movimiento del pueblo tan serio, que la dictadura no había sido capaz de sofocar; y si en un principio las vistas exhibidas por las "revistas fílmicas" sirvieron para el reforzamiento de la imagen de Díaz, ahora esas mismas revistas se encargaban de reforzar entre el pueblo, la imagen de los caudillos al frente de sus ejércitos.

Así, mientras John Reed registraba con su plu-

ma los acontecimientos en el norte del país y los daba a conocer al mundo, los hermanos Alva, siguiendo la tradición trashumante de las primeras compañías fílmicas, recorrieron el país registrando con su cámara, desde la campaña presidencial de Madero, y los días fatídicos de la Decena Trágica, hasta los combates sostenidos por Pascual Orozco y el General Huerta en "Revolución Orozquista".

Hubo otros camarógrafos importantes como Salvador Toscano y Jesús H. Avitia. Este último se inició filmando películas en la campaña de Madero y según apunta Aurelio de los Reyes, fue expulsado del país por su militancia política, regresando hasta 1913 para incorporarse a las fuerzas del general Obregón, con quien recorrió el país como camarógrafo de sus tropas, quedando constancia de ello en la película "Epopéyas de la Revolución". Más adelante filmó las campañas constitucionales y en 1920 es nombrado responsable de los laboratorios de la Secretaría de Gobernación.

Por su parte, Salvador Toscano filmó películas desde 1897, en las que se incluyen las campañas de Madero y varias escenas documentales sobre la Revolución, de lo cual queda constancia en "Memorias de un Mexicano", editada años más tarde por su hija.

En la filmación de documentales también sobresale Enrique Rosas, cuyas primeras películas fueron, como ya hemos señalado, "vistas" del general Díaz. En 1913 filmó "El levantamiento de Félix Díaz contra Madero en Veracruz" y la "De-

cena Trágica".

Se tiene noticias de que en muchas partes de la República hubo camarógrafos que filmaron escenas de esta época, pero desgraciadamente sus obras se perdieron. Estas "vistas" exhibidas en los salones de cine en toda la República, eran muy gustadas por un gran público, quien se identificaba plenamente con los caudillos y sus huestes, según afirma Aurelio de los Reyes.

#### Exhibición

Para 1911, después de la entrada de Madero a la ciudad de México, ésta contaba ya con 33 salas de cinematógrafo. Donde ya se exhibían los documentales de la revolución y "vistas" de Madero en su gira de trabajo.

Para 1914, a la entrada de los ejércitos de Zapata y Villa a la ciudad de México, el número de salas aumentó a 44. (9).

"El papel de la ley se revela así como esencial para el ejercicio del poder en cuanto organizador de la represión, de la violencia física organizada". Poulantzas.

#### Censura

Con las "vistas" de la revolución, el cine adquiría un nuevo sentido político, el cual inmediatamente fue desvirtuado por la clase en el poder. Con Madero se hicieron los primeros intentos de censura moral, pero nunca se llegó a regular.

En 1911 el Ayuntamiento aumentó la cantidad de inspectores de salas de cinematógrafo y en 1912, el Consejo de Diversiones inició una campaña moralizadora ordenando la clausura de la sala Pathé, por considerar inmoral el tipo de espectáculos que presentaba, aunque nunca se llegó a emitir un reglamento oficial que determinara la actividad cinematográfica, es claro que el tipo de censura que se trataba de ejercer era de tipo moral principalmente.

La censura política oficial se estableció en 1913 con Victoriano Huerta y el primer reglamento contiene ya, no sólo normas relativas a las condiciones de apertura de cinematógrafos, a la seguridad y a la higiene, sino también aparece por primera vez la censura moral y política de manera oficial.

El 23 de junio de 1913 apareció en el diario oficial, el primer antecedente reglamentario para encuadrar las actividades cinematográficas y sus principales artículos son:  
(10)

Artículo 18..."Quedan prohibidas las vistas de escenas referentes a delitos, si las mismas no contienen el castigo de los culpables."

Artículo 20..."Las empresas tendrán la obligación de dar los domingos y demás días festivos una función, cuando menos, dedicada a los niños, en las cuales se exhibirán exclusivamente vistas de arte, y viajes, leyendas, cuentos y escenas risibles en las que no se traten delitos ni amoríos."

Artículo 21... "Los importadores de vistas antes de hacer el re parto de ellas a los cinematógrafos del D.F. o antes de ponerlas en sus programas, si son dueños de cinematógrafos, deberán exhi birlas ante el inspector que nombre el gobierno del distrito, quien dará por escrito su autorización en cada caso."

En el artículo 35 se evidencia la preocupación por evitar el desprestigio del poder y la motivación de una con ducta subversiva.

Artículo 35... "El gobernador del distrito, así como la persona que presida, tiene facultad para suspender la exhibición de una película en la que se ultraje; directa o indirectamente a deter minada autoridad o persona, a la moral, a las buenas costumbres, se provoque algún delito, o se perturbe de cualquier modo el ór den público."

Aquí podemos notar que la censura se ejercía después de haber sido exhibido el material.

Estas medidas estaban encaminadas a regular la exhibición cinematográfica, que en esos días era más importante que la producción misma, ya que esta última quedaba fuera del control de las autoridades debido a las incipientes condiciones de desarrollo en que se encontraba el cine.

Con estas medidas y con los intentos de hacer una industria fílmica rentable con pretensiones artísticas por parte de hábiles empresarios, se dió fin al cine documental -

de la Revolución y se sentaron las bases del cine mexicano actual. Un cine con inspiración en modelos extranjeros (que en un principio fue europeo y después norteamericano) pero adaptado al ambiente mexicano.

Para 1916 el documental de la Revolución desaparece de las "revistas fílmicas", éstas se encargaban de mostrar solamente asuntos oficiales.

### 1.3.1 Constitucionalismo

A la muerte de Madero en 1913, Carranza, colaborador suyo, lanzó el Plan de Guadalupe con el que se desconocía a Victoriano Huerta como presidente y se proclamaba a Carranza mismo como jefe del ejército constitucionalista, quien una vez ocupada la ciudad de México, se encargaría del poder ejecutivo y al instaurar la paz, convocaría a elecciones generales.

Al caer Victoriano Huerta, el poder quedó dividido entre los tres jefes revolucionarios: Carranza, Villa y Zapata. Carranza, burgués de extracción porfirista controlaba el noroccidente; Villa, comerciante, campesino y bandolero revolucionario el nororiente y Zapata, caudillo agrarista, el sur.

Su diferente extracción social dió por resultado diferentes enfoques ideológicos en la búsqueda de solución a los problemas nacionales. Esto los llevó a serios enfrentamientos, haciéndose necesario que el mismo Carranza convocara a una Convención para tratar de solucionar los problemas del poder,

la cual se llevó a cabo primero en México y después en Aguascalientes en 1914.

Un ejemplo ilustrativo de las fricciones habidas entre los diferentes jefes revolucionarios, que se manifestó durante dicha Convención, y en la cual el cine jugó un papel destacado, es narrado por Martín Luis Guzmán en su obra... "El Aguila y la Serpiente".

"Mediaban los albores de la Convención, cuando se presentó uno de los fotografías oficiales del Constitucionalismo... a mostrar a los señores miembros de la asamblea, las películas de las gestas revolucionarias tomadas sobre el propio campo, su misión pues, más que de artista, era de político, y de político sagaz, de político constructivo... En la película se veía a Carranza rodeado de los mismos que ahora intentaban desconocerlo. Allí aparecía Villa al frente de las formidables tropas que meses antes, en nombre del Plan Constitucionalista de Guadalupe, arrebatara Ciudad Juárez, Chihuahua, Torreón, Zacatecas. Allí desfilaban, codo con codo, Obregón y Lucio Blanco, después de las victorias de Orendain y Castillo. Allí se hermanaba don Pablo y Eulalio Gutiérrez, Villarreal y Zapata, Dávila Sánchez y el Revoacabas, Robles y Benjamín Hill, Iturbe y Raúl Madero...

Junto a mucho material de artillería quitado al enemigo, surgió Obregón con sus oficiales. Otra vez tronaron los aplausos y el grito fue.- ¡Viva el Cuerpo del Ejército del Noroeste! ¡Viva!

Apareció Carranza corpulento, solemne, hierático, en el acto de entrar en triunfo a Saltillo. Otra voz dijo:

¡Viva el primer jefe!

Pero en vez de grito entusiasta y multitudinario, reinó el desorden. Se escucharon vivas y mueras; aplausos, golpes, protestas, siseos y a renglón seguido, y como si el operador lo hiciera a dredre, caracoleó bañado en luz, sobre un caballo magnífico, la magnífica figura de Pancho Villa, legendaria, dominadora. El clamor unánime ahogó las voces y sólo como coletilla de la selva de aplausos logró imponerse este grito:

- ¡ Viva la División del Norte !

- ¡ Viva !

Y de nuevo rompió el aplauso.

Así todos los otros. Durante cerca de una hora o acaso más, se prolongó el desfile de los adalides revolucionarios y sus huestes, nimbados por la luminosidad del cinematógrafo y por la gloria de sus hazañas.

Don Venustiano, por supuesto, era el personaje que más a menudo volvía a la pantalla. Sus apariciones, más y más frecuentes, habían venido haciéndose, como debía esperarse, más y más ingratas para el público convencionista. De los siseos, mezclados con aplausos de las primeras veces que se le vió, se fue pasando a los siseos francos; luego a los siseos parientes de los silbidos, luego a la rechifla abierta, luego al escándalo, y de este modo de etapa en etapa, se alcanzó al fin, al proyectarse la escena en que se veía a Carranza entrando a caballo a la ciudad de México, una especie de batahola de infierno que culminó en dos disparos. Ambos proyectiles atravesaron el telón exactamente en el lugar donde se dibuja el pecho del primer Jefe, y vinieron a incrus-

tarse en la pared" (11)

La Convención concluyó nombrando al general Eulalio Gutierrez como presidente provisional de la República; los motivos por la que fue convocada no se cumplieron, las fricciones entre los diferentes sectores se hicieron más profundas. Al final de cuentas, Carranza, que era el único con un proyecto viable que lo llevara a la primera magistratura para formar un gobierno nacional, triunfó sobre sus enemigos, logrando al mismo tiempo que varias naciones lo reconocieran como legítimo presidente de México. De aquí en adelante, los vencedores (el grupo norteño, Coahuila y Sonora) se destacarían por su gran habilidad organizativa, ya que como herederos de los grandes hacendados poseían habilidad para la administración.

#### Producción Cinematográfica.-

El mismo año en que se promulga la Constitución se funda la primera compañía cinematográfica productora privada, "Azteca Films", por un grupo de noveles empresarios: Mimi Derba, cupletista famosa de la época, Enrique Rosas, camarógrafo pionero del cine mexicano y el general carrancista Pablo González. Su proyecto era un cine que desarrollara "asuntos de interés nacional inspirados en temas netamente históricos, que muestren las verdaderas costumbres mexicanas y que estimulen el ánimo del público, orientandolo hacia las tendencias sociales que nuestra civilización requiere" (12)

Con la precaria estabilidad constitucionalista, ahora se haría un cine de la revolución, pero con argumento,

se planearía el tema a contar, se apartaría lo mostrable de lo no mostrable, veríamos ahora una revolución reelaborada, al servicio de intereses contrarios a su origen pero gratos al grupo vencedor; una revolución constumbrista y folklórica, trastocada y vendible. "De las Revoluciones de este siglo, la mexicana es la más extensa y ferozmente comercializada" (13). Así, instauradas las reglamentaciones y creada la primera compañía cinematográfica, el cine cambia su fisonomía. Las primeras películas producidas por esta compañía fueron: "La Luz" y "En Defensa Propia", con influencia de la cinematografía italiana. Otras películas que se realizaron en esta misma época con tema campesino fueron: la comedia Viaje Redondo, Partida Ganada y El Caporal, esta última de Miguel Contreras Torres; películas que no abordaban el tema de la tenencia de la tierra a pesar de que la acción se desarrollaba en el campo.

También se realizó la primera versión de Santa de Luis G. Peredo, adaptada de la novela del mismo nombre de Federico Gamboa, subsecretario de Relaciones Exteriores de Porfirio Díaz, novela con fuerte influencia del naturalismo francés.

El gobierno a su vez empieza a producir filmes dedicados a exaltar los valores militares. En efecto, la Secretaría de la Defensa a partir de 1919, produce la primera película, "Juan Soldado", dirigida por Enrique Castilla sobre un cuento del general Francisco L. Urquiza; "El Block House de Alta Luz" (1919) de Orozco y Berra, dirigida a eleccionar a las tropas; "El Precio de la Gloria" (1919) del mismo autor, con el propósito de promover la disciplina entre las filas del ejército.

En 1919 se produjo la que se considera la película más importante del cine mudo en México, y en la que se maneja un lenguaje cinematográfico que refleja la madurez que iba adquiriendo la naciente industria: La Banda del Automóvil Gris.

Esta película, basada en hechos reales, cuenta la historia de un grupo de asaltantes vestidos con uniforme militar carrancista, que se dedicaba a asaltar residencias en la ciudad. Además de tergiversar los hechos reales, (la acción se ubica en 1915, habiendo sucedido en 1916, con el fin de desprestigiar a los gobiernos convencionalistas de la época, opositores a Carranza) la película le atribuye a los zapatistas responsabilidades en el asunto, tratando de halagar con ésto al grupo en el poder y de quedar bien con el futuro presidente, ya fuera Obregón o Pablo González; como este último había sido señalado supuestamente jefe de la banda, no es de extrañar que el mismo Pablo González aportara grandes sumas de dinero para la producción de la película y tratará así de recuperar su prestigio ante la cercanía de las elecciones.

### Exhibición.

La contracción de la producción de filmes europeos como consecuencia de la Primera Guerra Mundial, ocasionó también una contracción en el mercado de exhibición, por lo que para 1916 la escasez de nuevas películas originó la repetición de los viejos éxitos, y llenó el mercado de películas viejas, haciendo que disminuyera la asistencia del público a los salones de cine.

Este hecho, permitió al cine norteamericano in troducirse al mercado de habla hispana. Por otro lado, la de-  
sorganización del mercado permitió la proliferación de un mercado  
negro de películas, que afectó a los exhibidores que dependían  
de las compañías distribuidoras oficiales.

"Las formas jurídicas son netamente ideológicas; las formas artísticas, en cambio son más bien antideológicas, y no por sus mensajes "doctrinales", sino por ir al fondo de las cosas, a su médula" Ludovico Silva.

### Censura.

La Banda del automóvil gris estaba realizada dentro del marco delimitado por las leyes emitidas durante el gobierno de Carranza el primero de octubre de 1919, en donde figuran normas encaminadas al ejercicio de la censura, principalmente en los artículos 5o. y 9o. (14)

Artículo 5o... "El Consejo de censura examinará y revisará todas las cintas o vistas que se pretenda exportar de México y si a juicio suyo no tuvieran algo denigrante para el país, ya sea en las escenas que se reproduzcan, ya en las leyendas, o por cualquier otra causa, las aprobará, desechándolas en caso contrario.

Artículo 9o... "El consejo sólo aprobará aquellas cintas o vistas que no ofendan a la moral pública en su contenido y en sus

leyendas, debiendo negar su aprobación a todas las demás. Podrá el consejo declarar que se necesita hacer en la cinta o vista las modificaciones o supresiones que fueran convenientes".

Se trataba además de cuidar la visión que se tenía del país en el extranjero, dada la caótica situación causada por la Revolución. Este reglamento sólo tenía jurisdicción federal, no abarcaba a los estados; no obstante muchos de ellos lo adoptaron. Lo interesante a señalar es la creación de un consejo de censura dependiente de la Secretaría de Gobernación.

Por otro lado, no es de extrañar que los sucesos narrados por Martín Luis Guzmán a propósito de la Convención de Aguascalientes en 1914 y señalados con anterioridad, hayan influido en la emisión de estas leyes. En dicho fragmento se hace mención de los "fotógrafos oficiales del constitucionalismo", lo cual habla de la importancia que entre los revolucionarios tenía el ya no muy reciente invento y la utilización política que se le estaba dando, ahora sí con plena conciencia.

Las protestas de los alquiladores por la instauración de la censura no se hicieron esperar, en la primera plana de un diario capitalino apareció la siguiente noticia:

"TODOS LOS CINES DE LA REPUBLICA A  
PUNTO DE SER CLAUSURADOS,

Gran agitación había ayer en todos los centros cinematográficos, pues se decía que los alquiladores de películas, antes de acatar

una orden de la Secretaría de Gobernación, es ta ba n di sp ue st os a cl au su ra r su s ne go ci ac io ne s no su rt i e nd o al me rc ad o de su s ro l l os p i n t o r e s co s co n lo q ue C h a p l i n , W h i t e , L a B e r t i n i , e l C o n d e F e d e r i c o y P e a r l , n a c e n l a s d e l i c i a s d e l o s p u b l i c o s."

(.....) (15)

De la misma manera el señor Enrique Orozco pa  
trono de los alquiladores, en nombre de sus representantes, pro  
testó por la censura argumentando lo siguiente:

"ES INCONSTITUCIONAL LA CENSURA CINEMATOGRAFICA.

---

En la naturaleza de las cosas está el reglame  
tar para la vida en común, el uso de la liber  
tad natural de moverse de las personas y los  
vehículos en los lugares muy transitados; pero  
no está en la naturaleza de las cosas, someter  
las producciones de la inteligencia humana a un  
estrecho filtro de dos o tres cerebros, por cul  
tos que ellos sean; no puede encerrarse la luz  
del sol dentro de los reducidos límites de un  
foco incandescente. (.....)

La anticonstitucionalidad del cantado reglame  
to ha sido puesta de manifiesto jurídicamente  
en el memorial que la Unión envió ayer a la Se  
cretaría de Gobernación..." (16)

El conflicto llegó a tal grado que se comenzó  
a hablar de la desaparición del cine en el país:

"LA CLAUSURA DE LOS CINEIATOGRAFOS.

De quedar en pie la disposición de Gobernación, como no se ha presentado a censura ni una cinta, se cerrarán los cines.

---

Por el aspecto que ha ido tomando la cuestión de la censura de películas cinematográficas, lo más probable es que ésta sea la última semana en que los habitantes de México tengan cine."

(.....) (17)

Pero los cines no llegaron a cerrar; la censura se impuso y los alquiladores tuvieron que someterse a ella y los que no lo hicieron terminaron en la cárcel como lo atestigua la siguiente nota:

"FUERON APREHENDIDOS VARIOS DUEÑOS DE CINEMATOGRAFO.

---

EL HECHO SE DEBIO A ORDENES DEL MAS INUTIL DE LOS DEPARTAMENTOS: EL DE CENSURA.

Con lujo de escándalo, puesto que el hecho se produjo en el interior de los salones de espectáculos, y ante la presencia de centenares de espectadores, fueron aprehendidos ayer por la noche, los principales empresarios de los cinematógrafos de esta capital, por órdenes del "Departamento de Censura Cinematográfica".

Ni la orden de captura relativa, ni los empleados de las oficinas policiacas, informan acerca de las causas de estas detenciones, que juzgando a priori, son un nuevo atropello a libre manifestación de las ideas y a la libertad de las personas."

Como vemos, la fuerza que iba adquiriendo

el cine, obliga a las autoridades a reglamentar su funcionamiento, al tiempo que se hace necesario ya, un Sindicato Cinematográfico.

Así, Catherine Macotela, en un estudio sobre el sin dicalismo en el cine, nos dice que el primer sindicato de trabajadores de la industria cinematográfica "fue fundado en 1919 por Juan Anderson, bajo el nombre de Unión de Empleados Confederados del Cinematógrafo, en un período de auge anarco-sindicalista en México, en el que el gobierno de Carranza también estaba deseoso de reglamentar la estructura de la naciente industria" (19) Más adelante analizaremos el desarrollo del sin dicalismo en la ind. cinematográfica. Al ser asesinado Carranza el 21 de mayo de 1920 en Tlaxcalantongo, Puebla, el cine ha bía dejado de ser un medio de reflejar la realidad y se había convertido en un instrumento de poder, controlado por el Estado. "El cinematógrafo es ahora el segundo poder del Estado. Después de la prensa la palanca más formidable de un país viene a ser la pantalla" (20) decía un periódico de la época.

Durante su administración, se inició la diferenciación entre el cine que produce la iniciativa privada y el que produce el mismo gobierno, aunque es necesario hacer no tar que los dos tipos de producción son delimitados por los en cuadros legales emitidos por éste, además se sentó el prece dente que se habría de repetir en el futuro: la participación de funcionarios públicos en la actividad privada aprovechando su posición privilegiada. Hay que recordar que en la fundación de "Azteca Films" y en la producción de "La Banda del Automóvil Gris" aportó capital el general carrancista Pablo González, aunque no es seguro que los fines de la producción fueran ne-

tamente mercantiles, es muy probable que se quisiera usar al cine como expresión de manifestaciones y fenómenos colectivos y culturales.

### 1.3.2 Obregón.

Con Obregón se inicia la época de institucionalización de la Revolución, la cual se caracteriza por:

- a) En lo económico: reestructuración de la economía.
- b) En lo político: la centralización del poder.
- c) En lo cultural: la regeneración del país a través de la búsqueda de las propias raíces.

El lema era "México para los mexicanos". El ideólogo principal fue José Vasconcelos, que había dejado el exilio en Estados Unidos de Norteamérica y se incorporaba al país como Secretario de Educación Pública. Durante su gestión se promueven y difunden las artes en el país y se hacen intentos de utilizar al cine como medio educativo, sin llegar jamás a utilizar su potencial real, ya que Vasconcelos nunca vió con buenos ojos al cine, pues lo consideraba parte de la influencia norteamericana, a la que siempre odió y a la que consideraba contraria al nacionalismo revolucionario.

En esta época llegaron a México artistas como Tina Modotti y Edward Weston, fotógrafos que enriquecieron el panorama cultural del país. Tina trajo las fotos de Weston en

1922 y se expusieron en la academia de Bellas Artes, hecho que fue una revelación para los artistas mexicanos que todavía no le daban al quehacer fotográfico la suficiente categoría para considerarlo arte. "La presencia de estos viajeros contribuyó a reforzar la idea de una fotografía independiente del pictorialismo, exploradora de los medios propios de la cámara para producir imágenes" (21). La idea que se tenía de la fotografía es que ésta debía ser una imitación de la pintura, cuyos temas y composiciones eran imitados por los fotógrafos de la época, con imágenes que poco tenían que ver con la vida del país. Fueron los fotógrafos extranjeros los que vinieron a rescatar el paisaje mexicano, sus costumbres, su vida cotidiana y sus rasgos étnicos.

Ahora sería más importante la imagen de una soldadera con carranca y sufil en mano, que las imágenes europeizadas del porfiriato. La Revolución y lo que surgió a partir de ella como contexto histórico, fueron determinantes para el desarrollo de las artes en el país. "La mil veces retratada efigie de Don Porfirio Díaz, su semblante imperturbable, su figura cuadrada que parece por ello más sólida, es substituída por los ojos melancólicos y brillantes de Zapata, que a partir de la imagen de Casasola, será emulada por pintores tan diversos como Diego Rivera y Alberto Gironella, hasta convertirse en la encarnación misma de la pureza, aquello que no obedece a la razón de Estado sino al llamado concreto de los campesinos despojados". (22) En efecto, el tema de la revolución, sería determinante para el surgimiento del "muralismo mexicano" y la

creación de una escuela mexicana de pintura reconocida mundialmente. Rivera, Siqueiros y Orozco encabezan la revolución artística y vestidos de overol pusieron el significado de la revolución en los muros públicos. Desgraciadamente, la falta de confianza del Estado en el cine no produjo un movimiento cinematográfico a la altura de las demás artes en el país.

### Producción.

Durante el período de Obregón, debido a la política agraria del régimen, se trató de abordar el tema agrario en el cine desde un ángulo más realista, sin folklorismos, pero todo quedó en intentos, se filmaron entre otras: "En la Hacienda" y "La Parcela" de Vollrath y "De Raza Azteca" de Miguel Contreras Torres, películas cuya acción se ubica en el campo, sin abordar el problema de la tenencia de la tierra. El problema central era el melodrama o el costumbrismo. También se realizó otro tipo de cine de melodrama, dirigido a la clase media. "Carmen", "La dama de las Camelias" y "Atavismo", la acción de algunas de ellas se realizaba en la alta burguesía y su problema central era también el melodrama.

Por su parte el gobierno de Obregón realizó noticieros documentales conmemorando el centenario de la consumación de la Independencia, así como tres cortos sobre como se efectuaba la limpieza en la ciudad de México, auspiciados al parecer por el Ayuntamiento de la ciudad.

En este período se consolida la presencia del cine norteamericano en los cines de toda la República, los cuales continuaban multiplicándose y se desplaza al cine europeo, que en la segunda mitad de los dieces había sido preferido en el país. Los ídolos del momento ya no eran las divas italianas como La Bertinni o la Menicelli, ahora eran las estrellas norteamericanas, producto de un sistema consumista en pleno auge, que invadía el país, originando también otras formas de conducta, copias del sistema americano.

### Censura

Durante este gobierno no se crearon leyes nuevas, se siguieron aplicando las mismas emitidas por Carranza, aunque se prometió, como medida política para ganar adeptos, abolirlas, como lo indica la nota aparecida poco tiempo después de haber subido al poder el general Obregón.

#### "Censura Cinematográfica

Habiéndose estimado que las funciones del Departamento de Censura Cinematográfica eran atentatorias a las garantías individuales, se dictaron oportunamente las ordenes para clausurar, y sólo subsiste el laboratorio que se encarga de manufacturar películas tomadas en los diversos centros fabriles de la República, para su exhibición en países extranjeros." (23)

Pero la promesa de eliminar la censura fue sólo una estrategia política para ganar adeptos; esta con-

tinuó, sólo que cambiaron los censores; en vez de la Secretaría de Gobernación, la ejercía el Ayuntamiento de la Ciudad de México. A ésto ayudó el hecho de que se continuaran exportando películas tendenciosas fuera del país, por lo que era necesario pasar por tijeras cualquier material susceptible de ser exportado y casi todos eran susceptibles. Así en 1922 se trató de instaurar nuevamente la censura, agravada además por nuevas tarifas en los impuestos a los espectáculos. Esto ocasionó protestas por parte de los exhibidores y productores, quienes apoyados por la prensa, se quejaron de los abusos que con pretexto de la censura se hacían,

"SE PRETENDE ESTABLECER LA CENSURA PREVIA  
DE PELICULAS.

Es frecuente en la ciudad de México entre ciertos elementos de la burocracia, lanzar en la primera oportunidad que se les presenta, tal o cual iniciativa, cuyo único fin es el de obtener el lucro personal por medio de ella, no importándoles absolutamente nada lo descabellado de su idea, los males que origina ni la impopularidad con que son recibidas tales iniciativas.

Don Miguel Lerdo de Tejada, un distinguido músico que ha logrado popularidad con algunas de sus composiciones y que ha arrumbado su batuta para ponerse al servicio del Ayuntamiento capitalino, es el autor de una iniciativa que no vacilamos en calificar de peregrina y que tiende a convertir el negocio del cine en la capital en un verdadero negocio para el Ayuntamiento y quizás también para otras personas que no son del Ayuntamiento.

El quid de esta cuestión está sencillamente en estó: sacar dinero a toda costa.

Y para sacarlo, el ilustre músico ha propuesto al Cabildo establecer una oficina de censura y cobrar por revisar las cintas que van a exhibirse en México, a razón de cinco centavos por metro o sea aproximadamente de doce a quince pesos por rollo". (24)

Una nota similar apareció pocos días después.

#### "UNA CENSURA ARBITRARIA

---

En México no podemos consentir jamás el florecimiento de ninguna industria. Ponemos todo lo que está de nuestra parte para aniquilarla; y las autoridades, con especialidad las del ramo municipal, sólo se preguntan cuanto será posible obtener de ellas, es decir, hasta que punto soportar contribuciones y toda clase de gabelas.

En especial la industria cinematográfica ha sido en los últimos años el blanco de la codicia de la Tesorería Municipal, además de ser objeto de las más desastrosas proposiciones, como por ejemplo la que recordamos en este momento y que se refiere a la separación de hombres y mujeres, con el pretexto de las inmoralidades que se cometen bajo las sombras protectoras del cine." (25)

Al dejar Obregón la presidencia habían quedado sentadas las bases de la centralización del poder, mismo que antes había estado disperso entre los diversos jefes revolucionarios; esta centralización se confirmó durante la presidencia de Calles, al erigirse éste como "Jefe máximo de la Revolución" e intervenir en las decisiones de quienes lo sucedieron.

### 1.3.3 Maximato

Con Calles, el país logra la estabilidad política necesaria para su desarrollo dentro de los lineamientos del capitalismo. Calles crea el Banco de México, La Comisión Nacional de Irrigación, el Banco Nacional de Crédito Agrícola y Ganadero y los regionales. Entre otras cosas, trató de equilibrar la relación entre el grupo gobernante con los obreros y campesinos. No obstante esta estabilidad política se rompe en 1926 al estallar la Guerra Cristera, conflicto entre campesinos y gobierno, debido a la política antirreligiosa de este último.

En 1928 Calles anuncia la creación del Partido Nacional Revolucionario, con lo que se consuma la institucionalización de la Revolución. Ese mismo año Obregón es reelecto presidente, acción que iba en contra del lema de Revolución "Sufragio Efectivo y No Reelección", lema que Porfirio Díaz en el siglo pasado fue el primero en enarbolar contra Juárez; Obregón es asesinado por León Toral, mano armada por un grupo católico-cristero y es nombrado Emilio Portes Gil como Presidente interino por un año dos meses aproximadamente; el ingeniero Pascual Ortiz Rubio es electo para el periodo 30-34, pero su incapacidad para gobernar y sus problemas con el "Jefe Máximo", hace que sea reemplazado por el general Abelardo Rodríguez, para terminar el periodo restante de dos años aproximadamente.

Producción Cinematográfica.

Aurelio de los Reyes registra dos películas importantes que se filmaron en la segunda mitad de los veintes: "El Cristo de Oro" y "El Coloso de Mármol". La primera abordaba un tema religioso ubicado en el siglo XVII y la segunda era una visión oficialista de los éxitos obtenidos por la Revolución. También en 1925 los hermanos Sthall filmaron "La Linterna de Diógenes", film de propaganda abiertamente callista. En esta época el muralismo alcanzaba solidez como movimiento pictórico nacional con trascendencia internacional y como ya habíamos mencionado, no repercutió en el cine, si acaso la personalidad y la devoción que por el país sentía Diego Rivera, influyeran en su amigo Eisenstein para interesarlo en venir a México.

La llegada al país de Eisenstein, gran cineasta ruso, en 1930, fue determinante para el desarrollo de la cinematografía nacional, su concepto estético-visual del paisaje mexicano, influyó en directores como Fernando de Fuentes, Adolfo Best Maugard y el "Indio Fernández", figura que en la década de los cuarenta llegaría a ser uno de los directores más prestigiados del cine nacional.

Eisenstein nunca pudo ver terminada su película "Que Viva México", una serie de trabas burocráticas, la incomprensión de los productores y los deseos del gobierno de no abordar las contradicciones del país, dieron al traste con sus proyectos. Los rollos filmados pasaron por diferentes manos, el cineasta murió y fue apenas en 1979, que su ayudante

Alexandrov editó lo que supuestamente hubiera querido Eisenstein que fuera el film; los resultados finales distan mucho de reflejar los deseos del realizador.

En 1931, a pesar de la crisis económica que afectaba al mundo desde 1928, se inicia formalmente el cine sonoro mexicano con la segunda versión de "Santa", con un tema que a la larga sería característico y determinante en la firmografía nacional: la prostituta, obsesión y delirio de los realizadores mexicanos.

En 1933 debuta Fernando de Fuentes, quien llegaría a ser uno de los realizadores más importantes del cine nacional, su primera película "El Tigre de Yautepec", se úbica en el siglo XIX, y aunque la acción se desarrolla en el medio rural no aborda el tema agrario, no obstante no cae en los esquemas establecidos por el star system y sus discursos rebasan, hasta cierta medida, la retórica oficialista de la Revolución. En esta misma época México se coloca a la cabeza de la producción en castellano.

### Exhibición.

Según datos obtenidos por la investigadora Ma. Luisa Amador (26) en 1930, existían 19 salas de cine en la ciudad, 5 de estreno y 12 de reestreno; con un mercado dominado, como ya hemos visto, por la producción norteamericana, que trata de competir con el cine nacional produciendo

cine en español, sin llegar a ser aceptado por el público latino; para ese entonces las compañías productoras extranjeras: Paramount, Metro Goldwin Meyer, Warner Bros, Pathé, etc., instalan sus distribuidoras en el país y casi se apoderan del mercado de exhibición en México; lo interesante es que a través de ellas es posible conocer la producción cinematográfica de otros países, ya que estos distribuidores no sólo manejaban material nacional sino que también manejaban películas francesas, italianas e inglesas como "Champaña" de Hitchcock, "El Fin del Mundo" de Abel Gance, etc.

#### Censura.

"La eficacia del Estado está en que prohíbe, excluye, impide, impone o también en que oculta, miente, esconde o hace creer" Poulantzas.

Al igual que en gobiernos anteriores, al cine no se le permitió registrar los sucesos conflictivos del país. La guerra cristera no fue registrada por el cine. En este período tampoco se aborda el tema agrario, cualquier caso que tuviera que ver con la realidad del país, se consideraba como algo prohibido, razón por la que se limitó a Eisenstein la filmación de "Que Viva México".

Durante el maximato no se emitieron nuevos códigos legales que limitaran la libertad cinematográfica, sólo el presidente Portes Gil, como medida proteccionista a la industria, emitió una ley en la que exigía "absoluta

pureza castellana en el lenguaje y en los títulos de las películas extranjeras" (27) y en 1930, a las películas habladas en inglés, se les gravó con un doble impuesto. Las tribulaciones políticas del momento, la entrada y salida de presidentes, desde Portes Gil, Ortíz Rubio y Abelardo Rodríguez, no dieron tiempo de hacer más encuadres legales a la industria fílmica.

#### 1.3.4 Cárdenas.

En 1934 es reformada la Ley de sucesión y se establece el período de seis años. El primer Presidente sexenal fue el general Lázaro Cárdenas, quien logró sustraerse al determinismo callista expulsado al "Jefe Máximo" del país, e imprimió un sentido diferente a la Revolución con su política agraria y su plan sexenal, que pretendía imitar los planes quinquenales rusos, pero que no tenía la definición de pasos a seguir en la práctica.

Cárdenas recibió un país con "profundas desigualdades e incuas injusticias, con regiones enteras en las que los hombres viven ajenos a toda civilización... hundidos en la ignorancia y la pobreza más absoluta" (28) según sus propias declaraciones.

Sus actos más relevantes fueron: "la expulsión del jefe máximo, la distribución de las haciendas entre los peones de las mismas, la expropiación de los bienes de las compañías petroleras y la inmigración masiva de españoles" (29).

Con Cárdenas los militares continuaron siendo los rectores de la política nacional; aún cuando al tomar el poder, los efectivos del ejército habían sido reducidos a la mitad de lo que fueron en el tiempo de Obregón; de 20,563 jefes y oficiales en servicio quedaban 9,263 y de 98,087 hombres de clase y tropa, se redujeron a 50,000; (30); cuatro de los ocho secretarios de Estado eran generales, además de once gobernadores con rango militar que había heredado del gobierno de Calles y tres generales en los territorios.

Cuando desplazó al "jefe máximo" del poder, Cárdenas substituyó a los militares por gente de confianza, y con gran sentido táctico incorporó a los grupos opositores; carrancistas, zapatistas, villistas, almazanistas, cedillistas, además de algunos amigos personales.

"Con respecto a la cuestión agraria, durante su gobierno se repartió gran cantidad de tierra afectando 18 millones 400,000 hectáreas, beneficiando a más de un millón de familias campesinas a las cuales otorgó crédito y organizó económica y políticamente, creando la Confederación Nacional Campesina en 1938." (31)

Es en este período cuando cambia el desprestigiado Partido Nacional Revolucionario, fundado por Calles en 1929, por el Partido Revolucionario Mexicano PRM, afianzando así el poder de la clase gobernante.

"En 1936 se crea la CTM, Confederación de Trabajadores

México, en un Congreso que se celebra del 26 al 29 de febrero, quedando compuesta de sindicatos mineros, metalúrgicos, ferrocarrileros, electricistas, marítimos, fluviales, de la industria papelera, de las artes gráficas, azucareros, cinematografistas, petroleros y de la enseñanza entre otros, que sumaban 350,000 trabajadores afiliados, que junto con las fuerzas regionales hacían un total de 500,000 afiliados" (32)

La CTM se fundó con el propósito de contrarrestar el poder de la CROM (Confederación Revolucionaria de Obreros Mexicanos) dirigida por Morones (partidario de Calles) que había sido la agrupación mayoritaria en el tiempo de este último. La CROM representaba a la burocracia sindical cuya opción era: "Sindicalismo y política juntos" (33)

Otra organización, la CGT Confederación General de Trabajadores (Corriente Anarco-Sindicalista) variante del anarquismo y que surge "como respuesta al movimiento obrero en contra de la legitimación de las organizaciones obreras ante el Estado" cuyo lema era "Salud y Comunismo Libertario", se fundó en ese tiempo y al igual que la anterior fue utilizada por Cárdenas para sus fines políticos. (34)

Con la expropiación petrolera en 1938, Cárdenas logró que el Estado adquiriera soberanía económica y mayor capacidad de intervención en la economía y en la política.

En su período se realizaron obras importantes de infraestructura, en las comunicaciones y en la irrigación, además de otras <sup>de</sup> beneficio social y una mejor redistribución del ingreso. En sólo dos años 1936-37 el gasto federal en lo económico creció más del 40% y en los años siguientes se mantuvo ligeramente debajo. (35)

No obstante, los gastos sobrepasaron a las recaudaciones y hubo necesidad de poner más dinero en circulación, con la esperanza de que la producción agrícola e industrial contrarrestaran la inflación, lo cual no sucedió; empezó la desconfianza y el pánico. La temerosa iniciativa privada comenzó a retirar su capital ocasionando desconcierto, mismo que incidió en la clase media a la cual se sumaron pequeños comerciantes y campesinos no beneficiados con el reparto agrario; para 1938 ya se hablaba de quién tomaría el poder para cambiar el rumbo del país.

### Producción Cinematográfica

1934 es un año clave para la industria cinematográfica nacional. Con la llegada al poder del régimen populista de Cárdenas, el sistema experimentó algunas transformaciones que afectaron directamente al cine, aunque de diferente manera; por una parte, provocó la desconfianza de la pequeña y gran burguesía, las cuales decidieron seguir invirtiendo como lo habían hecho hasta ahora; poca inversión, rápida recuperación; esto se tradujo en un cine de ínfima calidad con la influencia norteamericana del interés mercantil.

Al final del sexenio, la proximidad de la 2a. Guerra Mundial y cierto cambio de dirección en la política económica del general Cárdenas logró el fortalecimiento no sólo del sector industrial, sino también de la clase media, la cual creció e incrementó su importancia y fue hacia ella que se trató de dirigir el cine. La mayoría de las películas producidas por la iniciativa privada, de 1934 a 1940 fueron una burda imitación del cine norteamericano, preferido por la clase media (Carne de Cabaret de Alfonso Gómez, El Gavi-lán de Ramón Pereda e imitando el éxito del cine infantil norteamericano se filma La Canción del Huérfano de Manuel R. Ojeda), con inversiones temerosas y técnica deficiente, un cine irreflexivo y convencional, de moral puritana, que en la siguiente década alcanzaría su máxima expresión.

Por otra parte, la política cinematográfica del Estado permitió la realización de películas de "contenido social", gracias al apoyo económico que brindó el mismo gobierno. La Secretaría de Educación Pública, con Narciso Bassols a la cabeza financió "Redes", fotografiada por Paul Strand musicalizada por Silvestre Revueltas y para la cual se mandó traer a Fred Zinneman de Estados Unidos para dirigirla. Este es uno de los primeros intentos de considerar al cine como medio educativo y cultural del pueblo. "En "Redes" se procuraba un parentesco en los temas y formas más avanzados de la plástica, la música y demás artes mexicanas en el tiempo en que la película fue realizada."

"Estas corrientes coincidían en la necesidad de reivindicar y valorizar lo indígena en el cuadro de la cultura nacional" (36).

De hecho, en esa misma época se filma "Janitzio", dirigida por Carlos Navarro en 1934 y ambientada entre los habitantes de Janitzio, isla en el Lago de Pátzcuaro Edo. de Michoacán y "Humanidad" de Best Maugard. El hecho de que se hicieran estas películas en la misma época, sin influencia una de otra, resulta bastante significativo y habla del gran interés nacionalista del momento.

En 1935 se fundaron los estudios "CLASA" de capital privado pero con apoyo gubernamental. La primera película que se filmó fue "Vámonos con Pancho Villa", dirigida por Fernando de Fuentes; para su realización, el Estado dió toda clase de facilidades, proporcionando locomotoras, carros de ferrocarril, vagones, pertrechos militares, etc. Desgraciadamente "Vámonos con Pancho Villa" fue un fracaso comercial al igual que "Redes" y provocó la quiebra de CLASA, que sólo se recuperaría gracias a la ayuda económica del Estado.

La revolución sin folclorismo, sin estrellas y sin melodrama no resultaba rentable. Los esfuerzos del gobierno para promover un cine de calidad, profundo, al servicio de intereses nacionales y para lo cual tuvo que hacer grandes inversiones en estudios, interviniendo directamente en la filmación de películas, contratando artistas (directores,

fotográficos, guionistas) de alta calidad, chocaron con las re  
glas mercantiles del sistema,

Es hasta 1937 cuando el cine mexicano se ha  
ce rentable y se internacionaliza con la producción de Allá  
en el Rancho Grande, dirigida por Fernando de Fuentes, alcan  
zando auge un género que gracias a su éxito se repetiría has  
ta la saciedad; la comedia musical ranchera, Allá en el Ran-  
cho Grande tuvo un éxito sin precedentes, no sólo en el país  
sino también en toda Latino América. Así, al haberse encon-  
trado la fórmula para hacer rentable el cine, ésta se repeti  
ría produciendo un sin número de comedias musicales rancheras,  
que en dos años casi le dieron fin al género con la satura-  
ción del mercado (Cielito Lindo, La Zandunga, Así es mi Tie-  
rra.). Hechos históricos tan importantes como la expropiación  
petrolera que cambió el rumbo del país, y la reforma agraria,  
nunca se explotaron, a pesar de que muchas películas ubicaban  
su acción en el campo.

#### Exhibición.

Durante la administración del general Lázaro  
Cárdenas, es posible conocer por primera vez en México el  
cine realizado por la Unión Soviética y Checoslovaquia y vuel  
ve a cobrar auge el cine europeo (el alemán y el francés prin  
cipalmente),

María Luisa Amador señala que uno de los fe  
nómenos más importantes en este período es el auge de la pro

ductora Universum Film Aktien Gesellschaft; la UFA, que en la segunda década de este siglo había sido parte importante en la distribución de películas en el país, volviendo a cobrar importancia ahora en 1934, durante la campaña presidencial de Cárdenas. A través de ésta y otras dos compañías europeas que también se establecen en México, se exhiben en el país las películas alemanas de Fritz Lang, las inglesas de Hitchcock y las francesas de Rene Clair y Jean Renoir, importantes realizadores que formaron escuela.

En 1935 había 37 salas; para 1940 aumentan a 51, dominando el mercado la producción extranjera, sobre todo la norteamericana como ya era costumbre. (37)

#### Encuadres Legales.

El mismo año en que tomó el poder el presidente Cárdenas, la cinematografía nacional adquirió el rango de federal, al reformarse la fracción décima del artículo 73 de la Constitución Política de los Estados Unidos Mexicanos, agregándose a la misma, la facultad que tiene el gobierno para legislar en toda la República sobre la industria cinematográfica (38).

También en 1939, como medida para poner freno a la penetración norteamericana, por decreto presidencial, se impuso a las salas del país, la exhibición de por lo menos una película mexicana cada mes.

Artículo 91: "Todas las empresas tendrán la obligación de proteger y estimular el arte nacional representando producciones cinematográficas cuando menos una vez al mes" (39)

El gobierno Cardenista prohíbe películas "que en cualquier forma lesionan la ideología que sustenta la mayoría del pueblo mexicano, ya sea porque la ataquen directamente o porque propaguen doctrinas antagónicas. Asimismo se rechazan las películas o las escenas que en alguna forma hieren nuestra nacionalidad en su historia, en su pueblo, en sus instituciones y en sus hombres representativos. (1935) (Revista Nexos # 50 Pag. 15, Onda to You Las Tribulaciones del del nuevo nacionalismo, Carlos Monsivais).

### Sindicalismo.

Antes de la promulgación de la Ley Federal del Trabajo, los trabajadores sólo contaban con el artículo 123 Constitucional para defender sus derechos; este artículo garantizaba el derecho a huelga, única arma con la que lucharon durante todos esos años contra los empresarios no sólo del D.F., sino de toda la República, haciendo huelgas cada vez que sentían afectados sus intereses.

En 1931, en pleno Maximato, fue expedida la Ley Federal del Trabajo, en la cual quedaban reglamentadas las relaciones obrero patronales ocasionando un recrudecimiento en los conflictos entre ambas partes.

Al subir Cárdenas al poder y debido a su política populista, aumentaron las huelgas en todo el país. En 1930, había sido creada la Unión de Trabajadores de Estudios Cinematográficos (UTECM) con Enrique Solís como Secretario General, que además de defender supuestamente los derechos de los trabajadores, era productor, contradicción que terminó al ser expulsado del sindicato cuatro años más tarde. Los primeros pronunciamientos de la UTECM fueron a favor de una sociedad sin clases, retórica que iba de acuerdo con la situación política del momento, pero por la que nunca lucharon ya que "reducían sus demandas a simples reivindicaciones económicas que denotaban claramente la mentalidad reformista de sus dirigentes". (40)

Así pues, al dejar Cárdenas el poder, la clase media había alcanzado solidez, pero permanecía ajena a la realidad del país, una clase media temerosa, que en la siguiente década se regodearía con la nostalgia del porfiriato, aunque poco tuviera que ver con su aristocracia.

## CAPITULO II

### 2.1. 1941-1950 "La Epoca Dorada"

Esta década comprende dos períodos gubernamentales: el del presidente Manuel Avila Camacho y el del presidente Miguel Alemán. Los dos igualmente importantes, ya que es la época en que México se consolida como nación moderna, gracias a las coyunturas que se presentaron, tanto nacionales como internacionales.

La administración de Avila Camacho estabilizó el sistema social y político, que se había debilitado en el período anterior por las reformas radicales que se quisieron implantar. En esta administración hubo un incremento en el desarrollo industrial, dadas las circunstancias económicas y políticas ocasionadas por la Segunda Guerra Mundial; antes de este período la economía había avanzado lentamente. Este conflicto permitió que las exportaciones mexicanas aumentaran un 100% entre 1939 y 1945. (41)

Entre el 50% y 60% de los gastos gubernamentales se dedicaron directamente a la formación de infraestructura básica (42), que sirvió para aumentar las actividades de las empresas privadas, además hubo un incremento en la red de transporte aéreo, de comunicación, de teléfonos, etc;

ésto permitió que las empresas privadas concentraran poder y capital, aprovechando la infraestructura implementada por el Gobierno. "Esta situación le permitió a la gran empresa racionalizar su actividad, aumentar su eficiencia y acrecentar su influencia política, con todos los efectos que ello supone". (43)

Aún cuando el gobierno de Avila Camacho había visto la necesidad de acelerar la industrialización, fue con la administración de Miguel Alemán que se pudo lograr una mayor importación de bienes de capital; no obstante, al terminar la guerra, México importó gran cantidad de bienes de consumo, de los cuales la clase media estaba deseosa, después de muchos años de no disponer de ellos. El modelo de desarrollo alemanista fue favorable a la industria. La inversión privada, nacional y extranjera, creció notablemente. Las obras oficiales se multiplicaron; es en este período cuando se construyeron la Ciudad Universitaria y el viaducto que entubó el Río de la Piedad, entre otras. Con respecto al campo, las inversiones en irrigación favorecieron al agricultor privado sobre el ejidatario, ya que era éste el que más producía, por lo cual recibió toda clase de garantías.

"El aumento de la producción agrícola se consideró como uno de los grandes logros económicos de la administración alemanista". (44)

Los siguientes datos son indicativos del aumento del presupuesto federal al crecimiento económico: Cárdenas dedjó el 37.6%, Avila Camacho lo aumentó a 39.2% y Alemán sobrepasa al 50%. (45)

Estos dos regímenes (Avila Camacho y Alemán Valdéz) se consideraron representantes de los sectores populares, como todos los surgidos de la Revolución, y aunque jugaron un papel de mediadores entre todos los sectores, siempre defendieron los intereses del grupo económico dominante.

### El cine.

La década de los cuarentas es la que tal vez mejor ilustra la manera en que la clase dominante, con apoyo del gobierno capitalista, reproduce las condiciones del sistema en su propio beneficio, utilizando en este caso al cine, como medio de propagación de ideas y valores ajenos a los de la clase subordinada y a la realidad del país. Esta es la famosa época dorada del cine nacional y para llegar a ella necesitó de condiciones especiales que le dieron brillo.

Por una parte, el éxito obtenido por "Allá en el Rancho Grande", abrió mercados extranjeros y dió confianza a los inversionistas, que antes sólo producían una película y se retiraban, además de que se contaba con una na

ciente clase media, ansiosa de satisfacer sus necesidades de distracción y de utilización de su tiempo libre, una clase media que impuso su imagen en un cine urbano idealizado. Por otra parte, el estallido de la Segunda Guerra Mundial, dejó libres los mercados de habla hispana, antes dominados por los Estados Unidos. No hay que dejar de mencionar la ayuda norteamericana que permitió la fundación de los estudios Churubusco, la realización de coproducciones, y el establecimiento de transnacionales en el país, que de esta manera, seguían controlando, aunque a distancia, los mercados y las mentes. Tampoco hay que olvidar la inmigración de republicanos españoles que fueron de gran importancia, no sólo para el cine sino para la vida cultural de todo el país.

En 1942 se creó el Banco Cinematográfico, con capital privado y apoyo del presidente Manuel Avila Camacho, y fue una de las causas decisivas del auge cinematográfico de los cuarentas. No obstante, la corrupción interna entorpeció el funcionamiento del Banco y en 1947 como medida para poner coto a la desorganización de la industria, el Estado intervino con un capital inicial de diez millones de pesos, que le permitió tener la mayoría de las acciones en su poder, cumpliendo así una función del capitalismo monopolista de estado en la industria cinematográfica, prestando toda clase de ayuda, con bajísimos impuestos y un sinnúmero de alicientes, tratando de atraer la inversión de los productores. De esta manera el Estado da un paso adelante en el control de la Industria Cinematográfica.

La creación del Banco permitió que las compañías cinematográficas adquirieran firmeza y solidez. Las productoras Filmex y Clasa determinaron lo que sería el cine mexicano de la década ("Enamorada" de Emilio Fernández y "Doña Diabla" de Fernando de Fuentes por citar algunas) más adelante, esta última formaría uno de los monopolios más importantes al fundirse con "Films Mundiales" del monopolista de la exhibición William Jenkins.

### Producción.

La década de los cuarentas se caracteriza por la variedad de géneros que aparecieron en la producción (en manos de la iniciativa privada) con una carencia absoluta de visión de la realidad que vivía el país. A principios de la década predominó la comedia ranchera al estilo "Allá en el Rancho Grande", con charros cantores, mujeres sumisas a la moral familiar y paisajes llenos de color, "el mariachi como conciencia" (C. Monsivais) y la nostalgia porfiriana, con la que la clase media suspiraba de un pasado aristocrático. Los títulos se sucedían: "Ay que tiempos señor don Simón" con el que debutó Julio Bracho en 1941, "México de mis recuerdos", "Yo bailé con Don Porfirio", "Las tandas del Principal", "El Globo de Cantolla", o también mensajes cristeros como "La Virgen que Forjó una Patria" de Julio Bracho en 1943 etc., películas nostálgicas, moralistas y rencorosas hacia el régimen revolucionario, fiel reflejo del sexenio

ávila-camachista en donde la censura gubernamental y los intereses de la clase productora, no permitían ninguna denuncia política a través del cine.

El género predominante en esta época fue el melodrama en sus múltiples acepciones: en la barriada, en el campo o en la familia. El eje central era la madre, institución de abnegación, llanto y sufrimiento, además tan católica como el mismísimo presidente Avila Camacho. La religión como aparato ideológico de Estado e inmerso en el cine, cumplía una función al servicio de la clase dominante, justificando la pobreza, prohibiendo el goce sexual y exaltando valores que no correspondían a los de una sociedad en evolución.

Entre los directores más sobresalientes figuraron: Alejandro Galindo que habiendo debutado en 1938 filmó en los cuarentas "Esquina Bajan" y "Campeón sin Corona" y otras, Ismael Rodríguez, que con Pedro Infante a la cabeza de sus repartos, llevaría el melodrama a sus últimas consecuencias: "Nosotros los Pobres", "Ustedes los ricos", "Pepe el Toro", etc.

Los directores más prestigiados del cine en esta época fueron el "Indio" Fernández y Julio Bracho, ambos debutaron en 1941.

Entre las películas más importantes del Indio (con influencia del cine de Eisenstein, la fotografía de Weston y la pintura de Rivera) y de las cuales algunas ganaron premios, están: "María Candelaria" 1943, "Enamorada" 1946 y "Bugambilia", entre otras.

Julio Bracho con "Distinto Amanecer" 1943, abrió posibilidades a la ciudad como marco para el desarrollo del drama. De su irregular filmografía destacan: "Historia de un Gran Amor" 1942, "Crepúsculo" 1944, "El Monje Blanco" 1945, etc.

Enmarcado en el período alemanista, la segunda mitad de la década se caracteriza por la proliferación del cine de cabareteras. Si bien durante la primera mitad cualquier tema que tuviera que ver con el sexo era limitado, en la segunda mitad ya no se le prohibiría, ahora se le mostraba pero con un discurso sexual manipulado. Esto comprueba lo dicho por Foucault en el sentido de que "... los dispositivos de poder se articulan directamente en el cuerpo (...) funciones, procesos fisiológicos, sensaciones y placeres, dictando la norma a seguir según sus intereses";(45)

Ninón Sevilla fue la mejor exponente del género y gracias al equipo formado con Alberto Gout en la dirección y Alvaro Custodio en el argumento, logra-

ron subvertir el género y apuntarlo contra los valores burgueses en películas como "Aventurera" y "Sensualidad".

### Distribución y Exhibición.

Como vimos al principio de este capítulo, el Banco Nacional Cinematográfico es la institución que refacciona a la casi totalidad de los productores privados, y para garantizar la recuperación del capital invertido, cuenta con dos organismos de distribución llamados "Pel Mex" y "Pel Nal".

Pel Mex, se fundó en agosto de 1945 y contó con la aportación del Banco Nacional Cinematográfico y de productores privados. El objetivo de su creación fue "abatir mediante la unidad de oferta, a través de una sola empresa, los elevados gastos de producción que cubrían los productores al operar en forma independiente". (47)

La empresa Pel Nal S. de R.L. de I.P. y C.V., fue fundada en 1947 para distribuir películas a) filmadas por el Banco Nacional Cinematográfico, b) las realizadas sin financiamiento oficial, y c) en pequeña proporción, las procedentes del exterior para su distribución dentro del territorio nacional.

La manera en que entraba la producción al mercado de exhibición, era la siguiente: los empresarios de las salas, al adquirir un material determinado, pagaban a su dueño por exhibirlo, un porcentaje de los ingresos de la película, hecho que parece normal, pero si tomamos en cuenta la denuncia hecha por José Revueltas en un periódico de la época donde desenmascara las maniobras de los monopolios de exhibidores (Jenkins, Alarcón y Espinoza Iglesias dueños del 80% de los cines), resulta que compraban el material fílmico para "quemarlo", es decir, "Para ofrecerlo al público en un número limitado de sesiones aunque ese material resistiera económicamente en la pantalla un tiempo muchísimo mayor". (48)

Esto lo explica Revueltas de la siguiente manera: "Los dueños del ochenta por ciento de los cines, pueden disponer y disponen a su antojo, del cien por ciento de las películas mexicanas, sin posibilidad de competencia, y al "quemar" de inmediato un producto, les permite explotar más adelante este producto pagándole a un menor precio". (49)

Los propietarios del resto de los cines, el otro veinte por ciento, se encontraban impotentes ante tal situación, ya que el monopolio amenazaba a los distribuidores en no exhibir su material si lo rentaban a otros empresa

rios, aunque no fuera en las mismas plazas de su dominio. Más adelante veremos cómo se trató de poner freno legal a los monopolistas y qué tan efectivo fue éste.

### Censura.

En 1951 Jesús Castillo López, presidente de la Comisión Nacional de Cinematografía, acordó vetar el 12 de enero de ese año, las películas "El Suavecito" y "Casa de Vecindad", que no obstante fueron perdonadas con la condición de realizar en ellas varios cortes.

"El Suavecito", de Fernando Méndez filmada en 1950, era la historia de un cinturita explotador, personaje que había sido tomado de otra película anteriormente prohibida "Angeles de Arrabal". El motivo de la prohibición se debió, según la censura, a la mala imagen que daban del país.

En 1952 se rodó en Estados Unidos "Viva Zapata", dirigida por Elia Kazan. Según Homero Alsina Thevenet, en su estudio "El libro de la censura cinematográfica", durante su filmación, el gobierno mexicano solicitó modificaciones, objetando su validez histórica y política. Más tarde se prohibió su exhibición en México.

Esta década también fue prolífica en cuanto a reglamentación cinematográfica. Durante el período del presidente Avila Camacho se emitió el Reglamento de Supervisión Cinematográfica el 19 de septiembre de 1941, que substitúa a todos los anteriores reglamentos sobre el cine en el país. Para su emisión se tomaron en cuenta las siguientes consideraciones: "De acuerdo con las necesidades impuestas por la continua y acelerada evolución del cinematógrafo y con las prácticas comerciales a que lo sujetan quienes lo usufrutúan, es indispensable ampliar las reglas a que se debe someter la autorización para exhibir películas cinematográficas en toda la República y para exportar las producidas en el país..." (50). Con este reglamento quedaba instituída la censura previa sistematizada, a través de él, ya no se supervisarían sólo las películas, sino que se reglamentaba al cine en sí mismo, es decir la producción, la distribución y la exhibición, de lo cual quedaba encargada la Secretaría de Gobernación en su Departamento de Supervisión Cinematográfica.

Aquí señalamos dos de sus artículos principales:

Artículo 2: "La autorización se otorgará siempre que el espíritu y el contenido de las películas en figuras y palabras esté de conformidad con el artículo sexto de la Constitución Federal de la República".

Con lo cual se trata de justificar los límites impuestos a la libre expresión de las ideas que legitima el artículo 60. de la Constitución.

Artículo 5. "La autodeterminación para la exhibición comercial confiere el derecho de exhibir la película en todo el territorio nacional sin necesidad de ninguna otra supervisión" (51). Con ésto se establece oficialmente y por primera vez la supervisión con carácter federal.

En este mismo decreto quedaba asentada la clasificación de las películas en cuatro categorías:

- A) películas permitidas para niños, adolescentes y adultos.
- B) películas permitidas para adolescentes y adultos.
- C) películas permitidas únicamente para adultos.
- D) películas permitidas para adultos en exhibiciones especialmente autorizadas.

Por su parte, durante el régimen alemán se creó la "Ley que crea la Comisión Nacional de Cinematografía", la cual desapareció dos años más adelante al crearse el "Consejo Nacional de Arte Cinematográfico", que durante su efímera existencia trató de mejorar y desarrollar la Industria Cinematográfica Nacional. Esta ley quedó derogada al ser creada la "Ley Cinematográfica" en 1949. La emisión de esta ley es lo más importante en cuanto a reglamentación ci-

nematográfica en esta década y aún está vigente. Con ella se trató de poner freno legal a los monopolios (el de William Jenkins y su grupo) que controlaban la industria, y se dió plena autoridad a la Secretaría de Gobernación en el control del cine.

Uno de los errores más graves de esta ley, es que permite la pluralidad de intervenciones, tanto de las dependencias oficiales como de las instituciones de crédito. La ley en su artículo sexto indica que el Consejo Nacional de Arte Cinematográfico estará integrado por miembros de: la Secretaría de Gobernación (que tendrá a su cargo la presidencia del Consejo) y miembros de todas las demás Secretarías, además de la Dirección de Cinematografía, del Banco Cinematográfico, de las empresas propietarias, de las asociaciones de productores, de distribuidores, de exhibidores, de los sindicatos, etc. Esto se traduce en un aparato burocrático de control en donde la dispersión de facultades sólo ocasiona contradicciones y limitaciones sin sentido.

De aquí en adelante la supervisión cinematográfica se encuadraría a los preceptos de esta ley y los funcionarios de cinematografía se encargarían de censurar cualquier argumento que contuviera escenas, diálogos o ideas que no correspondieran a los intereses del Estado y las clases en el poder.

Con esta ley se creó la Dirección General de Cinematografía, dependiente de la Secretaría de Gobernación, también se creó el registro público cinematográfico, y se estableció "el tiempo de pantalla" obligatorio para las películas nacionales. Con la creación de los organismos antes mencionados se resolvía también el problema del derecho de autor. En 1951 el mismo presidente Miguel Alemán creó el reglamento de la ley anterior.

Al terminar la Segunda Guerra Mundial, la natural recuperación de los mercados por Estados Unidos y demás países en pugna, trajo como consecuencia que el auge del cine mexicano de los cuarentas se transformara en crisis, porque las cinematografías de Estados Unidos y Europa recuperaron el mercado en los países de habla hispana; los productores nacionales estaban confiados y desprevenidos, de modo que no supieron manejar la nueva situación y perdieron los mercados extranjeros. La llegada de la Televisión alejó a la clase media del cine nacional. Para defenderse de este nuevo medio, el cine norteamericano introdujo cine en color, cinemascope y otros intentos.

Al poco tiempo de haber sido emitida la Ley de Cinematografía, se le hicieron reformas para tratar de hacerla más operante y salvar la crisis. En tales reformas

participaron todos los organismos interesados antes mencionados y quedó plenamente establecida la intervención del Estado en la industria, no sólo en lo referente a la producción, exhibición y distribución sino también en cuanto a intereses económicos y gremiales.

Para 1952, año en que termina su período Miguel Alemán, el cine mexicano se encuentra en irrecuperable crisis, al grado de tener que utilizar cines de segunda para la explotación de sus películas.

"El Estado desempeña un papel decisivo en las relaciones de producción y en la lucha de clases, estando presente ya en su constitución, así como en su reproducción" (N. Poulantzas)

### 2.1.2. Sindicalismo.

Una industria de tal magnitud, que había adquirido tanta importancia en el país, necesitó de una gran fuerza de trabajo, por lo que la efervescencia sindical se hizo presente casi de inmediato, al igual que las pugnas internas por el poder, en las cuales el Estado jugó un papel decisivo.

Los trabajadores de la industria cinematográfica forman un sector determinante, con intereses opuestos casi siempre a los de los productores, distribuidores y exhibidores. Están representados por el "Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica" en lo correspondiente a la distribución y exhibición y por el "Sindicato de Trabajadores de la producción cinematográfica" en lo correspondiente a la producción.

El STIC similares y conexos de la República Mexicana, fue constituido el 4 de octubre de 1939. Este sindicato está dividido en secciones, subsecciones y delegaciones, con miembros diseminados por todo el país.

El STPC de la República Mexicana, fue constituido el 21 de marzo de 1945 y está integrado por seis secciones que son: 1) actores, 2) autores y adaptadores, 3) compositores, 4) directores, 5) filarmónicos y 6) técnicos y manuales, sección que se encarga del control de laboratorios.

Cada sección es independiente y autónoma en su régimen interno. Un comité central se encarga del aspecto económico.

La UTECM creada en 1930, como ya lo hemos señalado, se afilió en 1938 a la CTM (Confederación de Trabaja

dores de México) y se creó la rama de directores.

Con la creación del STIC en 1939, que reune en sus filas a la mayoría de los trabajadores de la Industria Cinematográfica, se convirtió a la UTEC, años más tarde, en la Sección II del STIC, la de técnicos y manuales.

En 1940 Enrique Solís volvió a la UTECM, ocasionando al año siguiente, una serie de conflictos entre la Secretaría General y un grupo de técnicos y manuales encabezados por Gabriel Figueroa debido a los malos manejos de Solís. Debido a esta situación varias secciones trataron de independizarse del STIC, por lo que empezó a dividirse el gremio.

El 17 de junio de 1944 se formó el "Sindicato Mexicano de Directores" con Alejandro Galindo como secretario general, planteándose ya la idea de no aceptar en sus filas a nuevos directores.

Esta política de puertas cerradas fue justificada por Galindo, argumentando la necesidad de una selección para poder exigir mayor calidad a los debutantes; política que resultó contraproducente, ya que nunca hubo selección y las puertas estuvieron cerradas a cualquier aspirante.

En 1945 se creó la sección 45 del STIC, de adaptadores y argumentistas, también con afanes personalistas "... el auge económico del cine mexicano provocaba en todos los que tenían algo que ver con él, sentimientos de avaricia y exclusivismo" (52).

Ese mismo año un grupo de actores, directores y argumentistas que ya habían expresado su deseo de separarse del STIC, decidieron dar el primer paso y formar su propio sindicato.

Catherine Macotela señala algunas de las causas:

"Debido a la Segunda Guerra Mundial, la Industria Cinematográfica crecía y con ella el número de trabajadores sindicalizados, el crecimiento fue mayor en el renglon de distribución y exhibición que en el de producción, por lo que los artistas se sintieron amenazados, considerando que el sindicato industrial no tomaba en cuenta sus necesidades y que de seguir así, pronto no tendrían voz ni voto en los asuntos gremiales" (53). A ésto se puede añadir la corrupción dentro del STIC, los abusos de confianza y la diferencia de opiniones entre los agremiados.

Hacía ya más de un año que el sindicato se encontraba dividido, desde los enfrentamientos entre Solís y

G. Figueroa. El detonante fue el 15 de febrero de 1945 en que Salvador Carrillo, secretario general, abofeteó a G. Figueroa, debido a que éste lo acusó de complicidad en los malos manejos de Solís. El 25 de febrero, Cantinflas anunció su decisión de desligarse del STIC y formar un nuevo sindicato, el cual estaría formado por las figuras más relevantes del momento. Además de Cantinflas y Jorge Negrete, Gabriel Figueroa, que gozaba de gran prestigio debido a la campaña de alfabetización que había encabezado, Alejandro Galindo, Roberto Gavaldón y Alfonso Esparza Oteo como cabezas principales. Gracias al peso político de las estrellas, el sindicato logró su titularidad rápidamente, a pesar incluso de la oposición de la CTM y de Fidel Velásquez. El STIC quedó reducido a la filmación, exhibición y distribución de noticiarios. El nuevo sindicato quedaba casi en poder total de la industria cinematográfica por decisión presidencial del 3 de septiembre de 1945.

El triunfo fue celebrado con un desfile de agradecimiento en el zócalo, el cual fue presenciado desde el balcón presidencial por el presidente Avila Camacho, acompañado por Cantinflas, Jorge Negrete, María Félix, Gloria Marín y otros.

De esta manera el poder gubernamental dejaba en manos de una minoría el control de una industria, que ya se consideraba como una de las más importantes del país.

Lo primero que hizo el nuevo sindicato fue cerrar puertas a nuevos directores; nada nuevo, pues esta política de "puertas cerradas" ya había sido llevada a cabo por el "Sindicato de Directores" años atrás y por la sección 46 del STIC en 1944. Ahora las condiciones del momento así lo exigían; la Guerra Mundial había llegado a su fin y el auge que había tenido la industria cinematográfica se tambaleaba.

Las nuevas medidas afectaban no sólo a los aspirantes a directores, sino también a actores extranjeros, algunos de los cuales, como René Cardona, habían sido fundadores de la Industria.

Por otro lado, el STIC no quedó conforme con la decisión presidencial, que legitimaba la existencia del STPC y al año siguiente comenzó con una serie de ataques al STPC, que fueron desde el boicot a las películas de Negrete y Cantinflas, hasta agresiones a los miembros del nuevo sindicato STPC, los cuales recibieron el apoyo del "Sindicato de Electricistas". Juntos pidieron al presidente una solución al problema, el cual decidió no tomar partido y solicitó la intervención de la Secretaría de Trabajo y de la Procuraduría, quedando solucionado aparentemente el conflicto el 21 de marzo de 1946; el STPC confirmaba su existencia.

La CTM y el STIC no quedaron conformes "La CTM declaró el 25 de marzo de 1946, a través de su secretario general, que esa central se opondría a la aplicación del laudo que dictó la "Junta Federal de Conciliación y Arbitraje", que elevó a categoría de resolución la opinión expresada por el presidente Avila Camacho el 3 de septiembre de 1945. Ese laudo condenaba a la CTM, al STIC, al Sindicato de Músicos y a la Federación Teatral a cumplir con la opinión expresada por el presidente", (54) opinión en la que habían quedado delimitadas las funciones del SITC y del STPC. El STIC solicitó amparo contra la decisión presidencial y volvió a atacar haciendo huelgas contra algunos cines que exhibían productos nacionales.

1947 fue un año de gran crisis económica que casi termina con la industria cinematográfica en el país, debido a la escasa producción y a las luchas sindicales internas, al grado de que algunos artistas acordaron formar cooperativas de producción.

Por otro lado, el alza de costos de producción desalentaba a los productores y agravaba más el conflicto y la crisis. Hubo revisiones de contratos colectivos con el STPC que llegaron a buen término el 17 de junio, logrando reducir hasta un 30% los costos de producción, al disminuir el salario de las estrellas, restringir el número de horas extras ~~amende~~ y otras medidas.

El STIC y el STPC seguían en conflicto. Mientras tanto la influencia extranjera aumentaba, ocupando salas destinadas a la producción nacional y la industria cinematográfica mexicana hacía de la crisis una forma de vida. Ante esto se creó en julio de 1947 la "Central Distribuidora de Películas Mexicanas", por instrucciones directas del presidente Miguel Alemán y del Secretario de Hacienda, Mario Ramón Beteta.

En 1947 surgió "Películas Nacionales", empresa distribuidora encargada entre otras cosas, de reducir las películas de 35 mm a 16 mm, lo cual ocasionó protestas por parte del STIC ya que este material quedaba fuera de su control. Mientras tanto las fricciones con el STPC continuaban.

Ese mismo año el STIC anunció, aún contra las disposiciones del acuerdo tomado por la "Secretaría del Trabajo", según el cual el STPC era el único que podía producir largometrajes, que lanzaría su primer película "Nunca te dejaré" que si bien fue un fracaso comercial, dejó sentado el precedente para que el STIC siguiera produciendo.

Hay que recordar que ese mismo año el presidente Alemán firmó el proyecto de ley que creó la Comi

sión Nacional Cinematográfica, comisión que sirvió de unión entre la iniciativa privada y el Banco Cinematográfico. La Comisión estaba integrada por las siguientes personalidades: Lic. A. C. Castro Leal, Celestino Gorostiza, Pablo Bush, Lic. Manuel Sánchez Cuen, Lic. César Santos Galindo, Jesús Grovas, Mauricio de la Serna, Lic. A. Fernández Bustamante y Salvador Carrillo.

Finalmente el conflicto entre el STIC y el STPC quedó resuelto, al definir la "Junta Federal de Conciliación y Arbitraje" la naturaleza distinta de los dos sin dicatos.

Y en efecto, el laudo presidencial había dejado en manos del STPC el control del cine como industria productiva y todos sus participantes tenían que ver directamente con ella, a diferencia del STIC, que si bien llegó a producir un largometraje, la mayoría de sus integrantes no tenían que ver con el carácter industrial del cine, un gran porcentaje estaba integrado por acomodadores y boleteros y obviamente no par ticipaban en los conflictos obrero-patronales inherentes a la actividad productiva. De aquí en adelante los sindicatos se abo carían a la actividad rutinaria que marcaba la producción privada, pi diendo de vez en cuando revisiones de contrato colectivo como sucedió en 1949, 1955, 1959 y 1961, en las cuales se concedieron aumentos de sala-

rios y prestaciones sociales, acompañado todo ésto de frecuentes crisis y sobresaltos dentro de la industria, crisis de la que se hacían responsables unos a otros; los productores a los sindicatos y viceversa y en la que el gobierno tenía que intervenir a través de financiamientos, de arbitrajes, de promulgación de leyes y consejos que se anunciaban siempre como panacea del cine nacional, pero que desgraciadamente no mejoraron la situación, sólo han ayudado a sobrellevarla.

El Estado organiza el mercado y las relaciones de propiedad, instituye la dominación política e instituta la clase política dominante" (Poulantzas)

## 2.2 El Post Alemanismo. 1952-1958.- Adolfo Ruiz Cortinez.

Miguel Alemán deja el poder con una iniciativa privada, nacional y extranjera, favorecidas por el proteccionismo gubernamental y una infraestructura que permitió el desarrollo de la industria nacional (Pemex, Comisión Federal de Electricidad, carreteras, etc.) en beneficio y con concesiones al capital privado; con latifundios protegidos legalmente con la reforma del artículo 127, y con un sindicalismo charro que absorbió al sindicalismo cinematográfico, a través de la incorporación del STIC a la CTM.

No obstante esta infraestructura, la economía mexicana estaba desequilibrada e inestable debido al mismo proceso de industrialización del país, al desequilibrio externo de la balanza comercial mexicana ocasionada por el crecimiento de las importaciones y el fin de la Guerra Mundial. Por lo que a partir del gobierno del presidente Adolfo Ruiz Cortines, la economía del país se cimenta en un esquema de "desarrollo estabilizador", cuyo principal objetivo fue el crecimiento acelerado de la economía mexicana, buscando estabilidad de precios y estabilidad monetaria, para abatir, de esta manera, la inflación y la devaluación.

En este período se instituye el aguinaldo para los trabajadores del estado, mejora la vivienda, se protegen los ingresos de los trabajadores, se continúa con el reparto agrario y al igual que en el sexenio anterior, siguen sin ser afectados los latifundios de los grupos oligárquicos ligados al poder.

La austeridad y el puritanismo del sexenio se refleja en todos los ámbitos. El regente Ernesto P. Uruchurtu cierra cabarets, carpas y salones de bailes y sólo permite a algunos, de cierta categoría, abrir hasta la una de la mañana.

En este período, la televisión, que había surgido a fines de los cuarenta, consolida su fuerza y difu-

sión y al masificarse alcanza niveles importantes de dominio cultural y comercial, ya que nació en manos de la iniciativa privada y es utilizada como vehículo transmisor de ideas de la clase dominante.

La búsqueda de las raíces propias y el nacionalismo se pierden poco a poco. La clase media busca "modernizarse" y copiar el "american way of life" y es hacia ella que se dirigen las películas que se realizan.

El sexenio de Ruiz Cortines se caracteriza por ser uno de los más pobres cualitativamente en la producción cinematográfica, a excepción de la filmografía de Luis Buñuel que logró rebazar, hasta cierto punto, las condiciones y vicisitudes sexenales.

El poder en las relaciones sexuales hombre-mujer, que sin duda es heterogéneo respecto a las relaciones de clase, no por ello está menos intervenido, mediatizado y reproducido por el Estado. (Poulantzas)

### Produccion.

El puritanismo característico de este sexenio con el cual la nueva administración buscaba respetabilidad, también influyó en el cine, en consecuencia desaparece el cine de cabareteras, reflejo del auge y despilfarro del sexenio anterior y aparece el cine de "desnudos estéticos", con lo cual se buscaba atraer al público que se perdía con la atracción de la televisión y las producciones norteamericanas. En estas películas se continúa manipulando el discurso sexual al presentar mujeres desnudas e inmóviles, en poses supuestamente artísticas en donde el sexo seguía intocable. Casi todas se filmaron en 1955, "La Diana Cazadora", "La fuerza del deseo", "El Seductor", etc.

Como ya habíamos visto, el cine norteamericano marcaba la pauta a seguir en cuanto a temas. En 1955 se filmó "Rebelde: sin causa" de Nicholas Ray, produciendo un gran impacto entre la juventud y aunque en México fue prohibida hasta 1974, las imitaciones no se hicieron esperar, de aquí en adelante la juventud sería la preocupación dominante en la ideología paternalista de los productores y gobierno. De esta manera, se substituía la comedia ranchera por la comedia juvenil, el melodrama arrabalero por el melodrama familiar pequeño-burgués, en pocas palabras, se entrenaban nuevos mecanismos de manipulación adecuados a un nuevo público, una clase media que

prefería el cine norteamericano y la televisión y cuyos hijos salían del círculo urbano para estudiar en la nueva ciudad universitaria con una imagen americanizada.

La fuerte competencia de la televisión obliga a buscar nuevas formas de atraer al público, lo cual hace que se imponga el color en las pantallas y se implanten nuevas técnicas de proyección como el cinemscope; para 1956 casi la mitad de la producción cinematográfica se realiza en color, y se utiliza la tercera dimensión (que no progresa) y Mexiscope o pantalla panorámica.

Los directores por excelencia de esos temas juveniles son: Ramón Pereda que filma "Casa de Perdición" (1954); "Juventud Desenfrenada" y "Esposas Infieles" (1955); José Díaz Morales que filma "Con quien andan nuestras hijas", (1955); "El caso de una adolescente" (1957) y otras. Películas moralistas, adulterantes de la fuerza liberadora juvenil y que sólo toman las inquietudes del momento para satanizarlas.

La falta de calidad en la producción cinematográfica de este sexenio, es explicable hasta cierto punto, por la muerte de varias de sus máximas estrellas, que fueron su sustento en la época dorada de los cuarentas y aho

ra parecían insustituibles. En 1953 muere Jorge Negrete, en 1955 Joaquín Pardavé y Pedro Infante en 1957.

Los años de oro habían quedado muy atrás y las condiciones actuales de la industria ya no presentaban las mismas características. La producción norteamericana dominaba el mercado y la decadencia de los grandes directores era notable, algunos continuaban sin renovarse, como Ismael Rodríguez, con el indigenismo paternalista: "Tizoc" 1957, y el "Indio" Fernández, que tiene que ir a Argentina a filmar "La Tierra del Fuego se Apaga"; otros como Alejandro Galindo, que había realizado un cine liberal y hasta crítico, se agrega a la nueva moda y filma "Tu hijo debe nacer", asumiendo una actitud paternalista y regañona que nada tiene que ver con su anterior filmografía.

Por otro lado, la popularidad de la lucha libre en la televisión fue aprovechada por los productores cinematográficos, quienes realizaron un cine de aventuras con luchadores, que a partir del éxito de "El Enmascarado de Plata", (René Cardona 1950), crearían un género mexicano que se nutriría de otros géneros como el del terror, el policiaco y el de ciencia ficción y que consolidaría su éxito en la siguiente década.

La alternativa de la época es dada por los productores independientes como Manuel Barbachano Ponce, quien produjo largometrajes y noticieros filmando con equipo reducido y utilizando actores no profesionales. Entre las películas más importantes destacan "Raíces" dirigida por Benito Alazraki en 1953, "Torero", dirigida por Carlos Velo, con guión del norteamericano Hugo Buttler, sobre la vida del torero Luis Procuna, en donde se mezcla el documental con la reconstrucción dramática de manera brillante.

Los últimos meses de este sexenio no marcan ningún cambio de la producción cinematográfica; se continúan explotando los temas sobre la juventud; "Quinceañera", películas de cómicos, westerns y algunas de terror. Ismael Rodríguez filma "La Cucharacha", que resulta un fracaso en Cannes.

No obstante la mala calidad de las películas, la cantidad fue notoria. En 1958, último año del gobierno de Adolfo Ruíz Cortines, la producción llegó a 130 películas, cifra nunca antes alcanzada. El climax de la llamada "época dorada" fue el año de 1945, en que se llegó a la producción de 82 películas, cifra no superada hasta 1950 en que se produjeron 124 películas, pero cantidad nunca fue sinónimo de calidad.

Exhibición.

"En el período del gobierno del Licenciado Adolfo Ruíz Cortines se abrieron 13 nuevas salas cinematográficas en el Distrito Federal, no todas incluyeron en su programación, como lo estipula la ley, material fílmico nacional". (55)

Por su parte, las compañías distribuidoras nacionales y extranjeras organizan eventos y festivales para dar a conocer la filmografía de otros países y los movimientos cinematográficos más importantes de la época; el neorealismo italiano y la reciente producción francesa, principalmente: "Milagro en Milán", 1950; "Noches de Cabiria" de Fellini 1957; "Juegos Prohibidos" de René Clement, etc. Estos festivales también permiten conocer el cine realizado en Israel, Bélgica, Austria, Grecia y otros países de filmografía hasta entonces desconocida en México.

El 11 de septiembre de 1957 se funda la "Federación Mexicana de Cine Clubes", básicamente integrado por universitarios; también se establece en la UNAM el "Departamento de Actividades Cinematográficas", que organiza a través de su director Manuel González Casanova, "Cine debate" y el Cine club de la Universidad; importantes alternativas no comerciales para el conocimiento de la filmografía de otros países.

Pero lo más relevante en este sexenio, en cuanto a exhibición comercial, es el establecimiento de la "Reseña Mundial de Festivales Cinematográficos de Acapulco", a través del cual llegaron al país lo mejor de los festivales cinematográficos de Cannes, Venecia, Berlín, Karlovi-Vari, etc.

### Distribución.

Lo más relevante en cuanto a distribución es la creación de CIMEX, que se constituyó en 1954, formando su capital con aportaciones tanto del Banco Nacional Cinematográfico como de la iniciativa privada; entre sus objetivos se contó: eliminar intermediarios que adquirían a precio fijo las cintas producidas en México y luego las distribuían en todo el mundo.

### Censura.

Los pocos intentos de hacer un cine crítico encontraron la oposición de la censura. Durante este sexenio se prohíbe "Espaldas Mojadas" de Alejandro Galindo, filmada en 1953, que aborda el tema de los ahora llamados "inmigrantes ilegales" en E.U.U .

En cuanto a reglamentación, lo más importante es la emisión del plan Garduño en 1953, (elaborado por el licenciado Eduardo Garduño, director del Banco Cinematográfico durante este período), con el fin de reestructurar la industria fílmica nacional. En dicho plan se trataba de frenar la actividad de los monopolios de exhibidores que controlaban la exhibición en su provecho, en detrimento de la industria fílmica nacional (Jenkins y sus productores aliados) ya que daban preferencia al material extranjero.

A través de este plan se crearon compañías distribuidoras para la promoción del cine nacional hecho por la iniciativa privada, limitando la exhibición de películas extranjeras a un total de 150 películas al año y así dar preferencia al cine nacional. Esto nunca se cumplió, primero porque el cine nacional no podía satisfacer la demanda y segundo porque las acciones de las distribuidoras creadas, fueron puestas en venta y los compradores fueron gente del grupo Jenkins. De esta manera, el licenciado Garduño entraba en el monopolio, aún en contra de su voluntad, continuando el círculo vicioso de la exhibición y distribución. Con este plan se procedió a centralizar toda la producción y subordinarla a la administración del Banco Cinematográfico; los créditos otorgados por el banco a los distribuidores, se

rían decididos por las compañías distribuidoras, ésto hacía más poderosos a los productores.

"Para hablar de poder hay que tomar en cuenta, la violencia física organizada que de alguna manera coerciona a las masas para aceptar lo que la autoridad impone" (Poulantzas)

### 2,3 Adolfo López Mateos.- 1958-1964.

En este sexenio (1958-1964) se continúa con la política del llamado "desarrollo estabilizador" y se tienen tasas de crecimiento elevadas que llevan a hablar en el extranjero del "milagro mexicano", milagro que no obstante sólo beneficiaba a unos cuantos, lo cual se tradujo en una serie de manifestaciones de descontento popular reprimidas violentamente por el gobierno. El movimiento magisterial de 1958, termina al ser encarcelado su líder Othón Salazar; en 1959, el líder ferrocarrilero Demetrio Vallejo también fue encarcelado por iniciar un movimiento de protesta. En 1961 el líder agrario Rubén Jaramillo es asesinado con toda su familia por encabezar durante varios años una rebelión de cañeros en el estado de Morelos. En 1962, las manifestaciones a favor de la Revolución Cubana y en contra de la guerra de Vietnam son disueltas por granaderos.

La televisión concesionada a consorcios empresariales y con tres canales se vuelve un medio muy importante de transmisión de ideas, al grado que los intelectuales empiezan a participar por medio de entrevistas, en noticieros y mesas redondas, que se alternan con telenovelas y series norteamericanas.

Durante este régimen se inicia la repartición de libros de texto gratuito para los primeros grados de primaria.

Surge una zona en la ciudad, que desplazando al centro, aspira a ser el punto de reunión cosmopolita que la nueva clase media ansía, con galerías, restaurantes, cafés al aire libre al estilo de las grandes metrópolis: la Zona Rosa.

La ciudad de México además de centralizar los poderes reúne la mayoría de las actividades culturales, ya que posee los principales centros de enseñanza, museos y espectáculos. Por otro lado, la falta de estímulo y garantías, aunado a las deficientes oportunidades de empleo en el campo, ocasionan la emigración constante hacia la capital, provocando el aumento en los cinturones de miseria que la rodean.

### Producción.

La producción cinematográfica de este período no se diferencia mucho del anterior. Los temas sobre la juventud se siguen explotando. Alejandro Galindo ya incorporado a la nueva corriente filma "La edad de la tentación" (1958), continuando con "Ellas también son rebeldes" (1960) y "Mañana serán hombres" (1960).

A partir de 1963 el género se modifica y hacen su aparición en las pantallas los cantantes juveniles de moda: Angélica María, Enrique Guzmán, César Costa y Julissa ("El Cielo y la Tierra" de Alfonso Corona Blake, "Mi Vida es una canción" de Miguel M. Delgado, "Pueblo Fantasma" de Alfonso Crevena, etc.), películas en las que para variar no se abordan problemas sexuales, sociales y políticos, que en la realidad sí perturbaban a esa juventud; Angélica María "la novia de México", sería el prototipo de la joven adolescente: dulce, dócil, ingenua, virgen y casadera.

Imitando de nueva cuenta los temas estadounidenses reaparece el cine infantil con el que vuelven a su lugar en el cine los cómicos. Se filman entre otras: "Caperucita Roja", "Los espadachines de la reina", "Caperucita y Pulgarcito", "Pulgarcito", "Santa Claus" y "Cri Cri, el grillo cantor", todas de Roberto Rodríguez. Es el auge de

"los reyes del humorismo blanco" Viruta y Capulina y otros cómicos que utilizan el pastelazo como recurso inagotable y reiterado para hacer reír: "Dos criados malcriados", "La batalla de los pasteles" de Agustín P. Delgado y "Los reyes del volante" de Miguel Morayta.

En esta época prolifera el cine de sacerdotes portadores de la falsa vanguardia, actualizando al personaje (recuérdese que son los años del Concilio Ecu*m*énico y el Papado de Juan XXIII); "Que padre tan padre", "Mis tres padres", "El padre pistolas", etc. García Riera señala la influencia de la "liga de la decencia" en la proliferación de este tipo de cine. "La liga distribuía en las iglesias y otros lugares, hojas con las calificaciones morales que a su juicio merecían todas y cada una de las películas estrenadas, podría llegar a amenazar a los creyentes con caer en pecado si veían determinada cinta inconveniente" (56)

También es el apogeo del cine de luchadores, en donde "El Santo" acaba con los delincuentes y hasta con los monstruos que pretenden destruir la tranquilidad del sistema y de la gente bien, acompañado siempre de bellas mujeres, con las que desgraciadamente parece que nunca

hace el amor, "Santo contra las mujeres vampiro" de Alfonso Corona Blake, "Santo contra el rey del crimen" de Federico Curiel, "Santo contra el espectro" de René Cardona.

Estos géneros sustituyen al género folclórico, ante la imposibilidad de encontrar a un Pedro Infante o a un Jorge Negrete.

Mientras tanto, la ineficacia dentro del Banco Cinematográfico seguía enriqueciendo a los productores y funcionarios de cinematografía, se cometían irregularidades, se inflaban presupuestos, había compadrazgo, en suma, bajo la complacencia de las dirigentes del banco, había corrupción.

La industria continuaba siendo "un negocio de barilleros", en el que predominaba el mal gusto, la carencia de entusiasmo y la despolitización, ocasionando que poco a poco se fueran perdiendo los llamados mercados naturales; primero Cuba, luego Venezuela, y más tarde Argentina y Chile.

Como vemos, la industria cinematográfica mexicana en manos de unos productores sin iniciativa, que buscaban la ganancia inmediata y bajo un control estatal sin un proyecto cultural coherente, no fue capaz de captar la ri

queza cultural, ni los cambios sociales que se sucedieron en esta época. El único viento renovador fue la aparición en 1961 de la revista "Nuevo cine" que desapareció en agosto de 1962.

El consejo de redacción estuvo formado por José de la Colina, Salvador Elizondo, Jomi García Ascot, Carlos Monsiváis y Emilio García Riera, algunos de ellos trabajadores universitarios, quienes ejercieron un análisis crítico, sin concesiones, intentando "superar el deprimente estado del cine mexicano".

Ya desde finales de los cincuentas se ha bía despertado el interés por una apreciación cinematográfica más profunda y analítica, que fuera más allá de las complacientes críticas acostumbradas; la ejerció un grupo de intelectuales, entre ellos Carlos Fuentes y Jomi García Ascot en la "Revista de la Universidad", dirigida por Jaime García Terrés y por su parte Emilio García Riera en el suplemento de Novedades, "México en la Cultura", dirigida por Fernando Beñítez. Los festivales cinematográficos y la aparición de cine clubes, fueron determinantes en la renovación de la crítica cinematográfica.

Dos hechos son importantes en este período. La creación de la Filmoteca de la UNAM en 1962 y la fun

dación del CUEC en 1963. La Filmoteca, creada por M. González Casanova tenía entre sus principales objetivos: "coleccionar, conservar y proteger todas las películas (...) estimular, crear, proyectar y difundir cualquier documento cinematográfico y procurar la difusión del arte cinematográfico y de su historia" (57)

El CUEC, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, también dirigido por Manuel González Casanova, se avocó a la enseñanza cinematográfica con seriedad, formando el cuerpo docente: José Revueltas, Emilio García Riera y Gloria Shoeman, entre otros. De las filas del CUEC, egresaron cineastas que en el futuro jugarían un papel importante en el cine mexicano industrial (Marcela Fernández Villante, Jorge Fons, Alberto Bojorquez, etc.)

### Exhibición.

En 1960 el Estado compra las salas de exhibición a Espinoza Iglesias y a Alarcón, socios en el monopolio de Jenkins y paradójicamente en este período, se agudiza el enlatamiento de películas que se había iniciado en el sexenio anterior, y que consiste en la "incapacidad de dar estreno rápido a las películas mexicanas", medida que se convertiría en uno de los principales mecanismos de censura en los siguientes años.

En 1958 la ciudad de México contaba con 83 salas, aumentando en este período a 92. (58)

También en esta misma época se amplía el panorama de la exhibición, gracias a la "Reseña Mundial de Festivales Cinematográficos" y a los diversos eventos que organizan las compañías distribuidoras como: "Semana del Cine Español", "Semana del Cine Europeo", "Festival United Artists de México", "Semana de Premieres de Twentv Centruy Fox", etc., que dan oportunidad de conocer el desarrollo de las nuevas corrientes cinematográficas en el mundo como el "Free Cinema Inglés", "La Nueva Ola Francesa", "El Cinema N<sup>o</sup>vo" de Brasil, etc.

Las salas del país continuaban siendo de particulares, ya que éstas les fueron cedidas en concesión, por lo que los exhibidores continuaron obteniendo la mayor parte de las ganancias, a pesar de que el gobierno controlaba la programación.

#### Censura.

De nuevo en este sexenio se trataron de hacer, sin lograrlo, reformas legales para la promulgación de una nueva ley cinematográfica, con lo cual se pretendía superar las deficiencias de la anterior ley de 1949. En

1961 hubo una iniciativa de ley que al parecer quedó congelada en el Senado y trata en general de las normas que el Estado debería guardar para encuadrar la actividad cinematográfica en tanto que actividad productiva.

En este mismo sexenio se prohíben las películas "El brazo fuerte" de Giovanni Korporal, "La Rosa Blanca" de Roberto Gavaldón y "La Sombra del Caudillo" de Julio Bracho. A este respecto es ilustrativa una entrevista hecha con Roberto Gavaldón que apareció en Siempre en 1976 y que citamos in extenso: "... hay una película de Julio Bracho que era otro de los buenos directores mexicanos y estaba basada en un libro de Martín Luis Guzmán; "La Sombra del Caudillo".

Esta película fue a un festival internacional y gustó. Una vez en México, tocó la suerte de que la viera el general Oleachea, entonces Secretario de la Defensa Nacional, quien al salir de la exhibición dijo llanamente: "Si esta película se exhibe, yo renuncio."

¿Cómo se iba a exhibir? Y no se ha exhibido aún.

Algo parecido me sucedió a mi con "Rosa Blanca", así lo recomendó López Mateos, aunque lo de Traveno tocaba el tema de la expropiación petrolera. Simplemente se desarrollaba en una época en la cual las compañías nortea

americanas explotaban al trabajador, explotaban la tierra mexicana para sacar petróleo y yo lo amplié hasta llegar a Cárdenas, con lo de la expropiación, y ya en la cinta tengo a Cárdenas en el balcón del Palacio, ante la concentración popular que hubo en el Zócalo.

Usé mucho a Cárdenas en eso; la vieron funcionarios del gobierno de López Mateos y se asustaron y dijeron que la película era antiyanqui, que no, que no pasaba, que cuando pasara, los estudiantes iban a apedrear la embajada norteamericana.

En cierta ocasión, cuando González Guevara era diputado, me la pidió para verla con los comités ejecutivos del PRI.

Bueno, pues allí tiene usted que mandé la película a los Estudios Churubusco y cuando estábamos en la sala de proyección, listos para ver la película, irrumpe de improviso la entonces directora de cinematografía que creo que se apellidaba Baez y ordena no proyectar el film porque ella lo prohibía.

Sobre mi cadáver, le dije y usted me podrá decir lo que quiera pero la película pasa: y pasó. Pero

además hablé yo con Cárdenas del asunto a su debido tiempo, aunque el general era muy amigo mío no la quiso ver, pero cuando supo todo lo que había en contra de la cinta se indignó, especialmente porque la atacaban por él, porque él aparecía en ella". (59)

La imagen política de Cárdenas resultaba incómoda a los nuevos dirigentes, no sólo por su gran personalidad y carisma inalcanzables, sino también por sus logros y la trascendencia de sus actos.

Así, al terminar López Mateos su sexenio, la industria cinematográfica mexicana encontraba un panorama nada alentador; con sindicatos que no permitían su renovación, con vicios eternos que la consumían y con un control estatal cada vez mayor que censuraba todo aquello que no conviniera a los intereses del Estado y los grupos en el poder.

El Estado concentra en sus cuerpos especializados la violencia cuando ésta es más insuficiente que nunca para la reproducción de la dominación. (Poulantzas)

G. Díaz Ordáz. 1964-70.

El llamado desarrollo estabilizador permite un crecimiento económico todavía en los dos primeros años de este gobierno (1964-70), no obstante, ésto no sirvió para atender necesidades sociales, sino que se siguió beneficiando al capital privado, nacional y extranjero, con exenciones y subsidios.

Por otro lado, el sexenio de Díaz Ordáz es fácilmente identificable por los sucesos del 68. Este movimiento no se puede estudiar aisladamente, sino que es resultado de una serie de conflictos que se venían dando desde que se institucionaliza la Revolución y se traicionan sus ideales, culminando con el fracaso del desarrollo estabilizador. Estos descontentos se manifestaron a través de movimientos de protesta de obreros, campesinos, ferrocarrileros y estudiantes que fueron reprimidos sistemáticamente. La clase media que había sido uno de los sustentos del sistema, se rebela ante la imposibilidad de ascenso social y de participación política.

Al año siguiente de haber tomado Díaz Ordáz el poder hubo un movimiento de médicos que fue reprimido en 1965; en 1966 se invade a la Universidad de Morelia; en

1967 se realiza la matanza de copreros en Acapulco y la invasión a la Universidad de Sonora. En 1968, el movimiento estudiantil, que aunado a las causas internas que lo motivaron, señaladas anteriormente, recibió otro tipo de influencias, como la Revolución Cubana, la filosofía de Marcuse, los desórdenes estudiantiles en París, la contracultura pop y otros movimientos de la juventud en el mundo, que se rebelaban contra el establishment y se manifestaron de diferentes maneras: el "hipismo" como rebelión a las normas establecidas, el uso de drogas como escape al mundo en guerra, herencia de los adultos, las marchas de protesta por la discriminación racial y sexual, etc.

Este momento histórico tan importante para el país, no se registró ni tuvo repercusión en el cine industrial.

#### Producción.

El principio del gobierno de Díaz Ordáz, marcó un cambio aparentemente prometedor, con la política de "cine de aliento", bajo la cual se realizaron "Tarahumara" de Luis Alcoriza, "La Soldadera", del novel director José Bolaños y la participación de directores ya conocidos como Gavalón que realizó "La vida inútil de Pito Pérez" y Julio Bracho "Andante, el proceso de Cirso". Estas producciones es

peciales (de aliento) se realizaron para representar a México en festivales internacionales. No obstante, nunca tuvieron el éxito esperado, por lo que el Estado tuvo que recurrir al final del sexenio, a los nuevos valores que habían surgido del concurso de cine experimental realizado en 1965 y del que hablaremos más adelante. Así se realizaron "Las Visitaciones del Diablo" de Alberto Isaac, "Emiliano Zapata" de Cazals (1969) y "La Generala" de Juan Ibañez (1970), películas que tampoco significaron un avance importante, ya que la censura vigiló que en ellas no se transmitiera ninguna idea inquietante.

Así pues, la crisis del cine nacional ya presentaba síntomas de ser endémica. La iniciativa privada exprime el tema de la juventud al máximo. Roberto Rodríguez filma "Nosotros los jóvenes" y Julián Soler "Lanza tus penas al viento".

Por su parte, también cobraron auge en esta época las comedias de Mauricio Garcés, playboy subdesarrollado que nunca llega a la consumación de sus deseos sexuales, represión que iba muy de acuerdo con la época en que fueron filmadas "Don Juan 67", "24 horas de amor", "Fray Don Juan", etc.

La excepción se da en 1964, cuando Jorge Durán Chávez se reelige como Secretario General de Técnicos y Manuales del STPC y convoca al primer concurso de cine experimental de largometraje, concurso al que se presentaron doce películas en condiciones de libertad absoluta, limitados únicamente por las cuestiones económicas. Es a partir de estas obras que se empieza a hablar entre intelectuales, cineastas y críticos, del llamado "cine de autor", determinante después en el sexenio del presidente Luis Echeverría

Entre las películas que se presentaron destacan: "La fórmula secreta" de Rubén Gámez, "En este pueblo no hay ladrones" de Alberto Isaac, "Amor, Amor, Amor", cinco cuentos por Juan José Gurrola, José Luis Ibañez, Miguel Barbachano, Héctor Mendoza y Juan Ibañez.

"El concurso, resultado de la coincidencia de las inquietudes culturales con las sindicales, dio claras y definitivas pruebas de que en México había quienes podían hacer un cine de interés mucho mayor, que el realizado por una industria mezquina y anquilozada" (60).

Esta saludable renovación, con el tiempo fue limitada por las estrategias de poder de los mismos sin

dicatos, al tratar de bloquear el impulso dado a los nuevos elementos, por lo que muchos abandonaron la industria y otros se incorporaron a la estrategia política del siguiente sexenio. "El concurso de cine experimental fue una atrevida y excepcional medida de contracrisis que pronto fue diluída" (61).

Los buenos resultados del concurso de cine experimental alentaron a convocar a otro concurso en 1965; el "Primer concurso Nacional de Argumento y Guiones Cinematográficos", patrocinado por el Banco Nacional Cinematográfico y la Asociación de Productores de Películas Mexicanas, y al igual que en el concurso anterior, se garantizó el respeto a la libertad de expresión, y se prometió financiamiento para filmar los guiones ganadores, además de los recomendados por el jurado.

Hubo 229 trabajos inscritos. Los ganadores fueron: "Los Caifanes" de Carlos Fuentes y Juan Ibañez, "Ciudad y Mundo" de Mario Martín y Salvador Pineda y "Pueblo Fantasma" de Juan Vivar y Párménides García Saldaña. Al final, la Asociación sólo financió "Los Caifanes" y el guión recomendado "Mariana".

La falta de cumplimiento de lo prometido, desalentó a los nuevos cineastas, por lo que cuando se convocó al "Segundo concurso de cine experimental" en 1967, no tuvo el éxito esperado, no obstante que películas ganadoras del primer concurso como "En este pueblo no hay ladrones" y "El Viento distante", o el argumento ganador "Los Caifanes", fueron éxito de taquilla.

Los productores privados tratando de recuperar a los espectadores de la clase media y alentados por el éxito de algunas películas de los jóvenes realizadores, apoyaron a algunos de ellos, incorporándolos a la industria sin mucho éxito. Así, se realizaron "Patsy mi amor" de Manuel Michel y "Paraíso" de Alcoriza, entre otras.

La alternativa la dio el cine independiente, el cual a pesar de sus pocos recursos, realizó películas que se desvinculaban completamente del discurso ideológico de los grupos dominantes. Este cine independiente, cambió su fisonomía a partir de 1968, momento histórico importante en que aparecieron cambios sociales significativos. En ese momento se cuestionaron no sólo los valores establecidos, sino también la eficiencia y la honestidad de los grupos en el poder. Las producciones independientes anteriores al 68 abarcan variados temas de interés general, pero es a partir de esta fecha en que la atención se centra en problemas socio-económico-políti

cos ; este interés por denunciar los problemas nacionales los coloca al margen de los mecanismos oficiales de distribución, exhibición, etc.

En la realización de este cine participan instituciones, que si bien dependen del Estado, tenían cierta independencia en sus actos, como el Instituto Nacional de Antropología que desarrolló un cine etnológico a partir de 1967 con "Semana Santa en Tolimán" de Alfonso Muñoz y "El Día de la Boda". 1968 de Muñoz y Gastón Martínez, teniendo como antecedentes directos "Carnaval Chamula". 1959, de José Baez Esponda; "Carnaval en la Huasteca" 1960, de Roberto Williams García y "El es Dios" 1964 de Guillermo Buenfil y Alfonso Muñoz.

Otra institución dependiente del Estado, como el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA), produjo tres cintas importantes que fueron dirigidas por el nóvel director Felipe Cazals, quien sería uno de los directores más relevantes del nuevo cine mexicano: "Mariana Alcoforado", "Que se callen" y "Leonora Carrington". Por su parte, la UNAM produjo en 1968, "La Manda", dirigida por Alfredo Joskovicks.

A partir del movimiento de 1968, el cuestionamiento de valores adquiere un cariz político, los alumnos del CUEC editaron "El Grito" atribuido a su compañero

Leobardo López encarcelado en Lecumberri y Oscar Menéndez realiza "Aquí México", homenaje a José Revueltas.

El conflicto, que había empezado con los pequeños enfrentamientos entre estudiantes de vocacionales, y que adquirió proporciones alarmantes, fue sofocado con la matanza del 2 de octubre en Tlatelolco y diez días más tarde, el 12 de octubre, el presidente inauguraba los Juegos Olímpicos, su lema era: "Todo es posible en la paz".

#### Exhibición.

Ma. Luis Amador señala que en 1967 se inicia la exhibición vertical (que consiste en el estreno simultáneo en varios cines) en la Ciudad de México, con la película "Pedro Páramo". (62) Este tipo de exhibición es usado únicamente para producciones nacionales, con el objeto de recuperar inversiones cuantiosas.

Mientras tanto, la "Reseña Mundial de Festivales Cinematográficos" continuó celebrándose hasta 1969, a la par que ciclos internacionales de cine, como la "Semana del Cine Francés" (1965), "Estrenos Universal" (1967), etc., las cuales exhibían lo más relevante de la cinematografía de sus países.

Gensura.

Durante este período no se emiten encuadres legales a la industria cinematográfica, ni se realizan reformas a la ley; lo que no impidió la intervención de la Dirección General de Cinematografía para la "supervisión" de las películas que se producían y exhibían en el país, incluyendo el material extranjero. "El Silencio" de Bergman, "El Manantial de la Doncella" y las películas de Elvis Presley ("A Hard Day's Night"), fueron prohibidas.

Con el movimiento estudiantil de 1968, los intentos de retener a la juventud haciendo la mezcla de rock and roll con melodrama se desbaratan y con ello, las posibilidades de conquistar a esa juventud que se opone a toda manipulación y cuestiona al sistema y a sus instituciones, una juventud que busca cambios.

### CAPITULO III.

#### 3.1 Luis Echeverría Alvarez. (1970-1976)

Al iniciarse el sexenio de Luis Echeverría Alvarez, el país se encontraba en crisis económica y política debido al fracaso del llamado "desarrollo estabilizador" postalemanista y a la pérdida de la credibilidad en las instituciones ocasionada por los sucesos del 68.

Las premisas básicas del desarrollo estabilizador: elevar la acumulación de capital, disminuir la dependencia respecto a los mercados externos, lograr un crecimiento que absorbiera automáticamente la creciente fuerza de trabajo que permitiera mejorar la distribución del ingreso, no se lograron. La dependencia al exterior se intensificó, no sólo en el aspecto comercial y financiero, sino también en los aspectos tecnológico y cultural, lo cual trajo como resultado que la actividad económica disminuyera en su crecimiento, que la tasa de inflación sufriera un ascenso hasta niveles nunca vistos anteriormente y que se cuadruplicara el déficit en la balanza de pagos.

El comienzo de esta administración trajo consigo una "serie de medidas que tendían a una mayor participación del gobierno en la economía para tratar de salvar la crisis, estas medidas fueron entre otras: adquirir parti-

cipación en el capital social de empresas ya establecidas y crear nuevas entidades del sector paraestatal," (63) lo cual provocó enfrentamientos con los sectores mas rígidos de la iniciativa privada.

En su discurso de toma de posesión, el --  
1º de diciembre de 1970, el presidente Echeverría señaló lo siguiente:

"México no acepta que sus medios de producción sean manejados exclusivamente por organismos públicos, pero ha superado también las teorías que dejaron por entero a las fuerzas privadas, la promoción de la economía... El régimen mixto establecido por la Constitución, presupone que la inversión pública tiene la fuerza suficiente para dirigir el crecimiento. La libre empresa sólo puede ser fecunda si el gobierno posee los recursos suficientes para coordinar el cumplimiento de los grandes objetivos nacionales". (64)

Las actividades a las que el gobierno dio prioridad fueron:

la promoción industrial, la educación, la salud pública y el fomento agropecuario, el resto de las inversiones fue absorbido por transportes, comunicaciones, administración, defensa, comercio y turismo.

Además, por la ampliación del sector públi

co hubo incremento de empleos y se trató de compensar la pérdida del valor adquisitivo de los trabajadores aumentando salarios, cosa que no fue vista con buenos ojos por la iniciativa privada. En estos años pues, la inversión pública fue mayor que la privada. "...no puede dejar de considerarse como un esfuerzo verdaderamente notable en el que no sólo aumentó la participación del sector público en la economía sino que, además, los logros materiales que en pasadas administraciones se multiplicaban por fracciones, en las del presidente Echeverría se multiplicaban por enteros". (65)

No obstante, el desorden administrativo característico del sistema burocrático, propició que se llevaran a cabo proyectos sin la debida programación y sin tomar en cuenta las medidas necesarias de financiamiento, que le dieran una base firme y sólida a los proyectos. La corrupción se hizo presente y debido a la desorganización se expandió fácilmente. Podemos mencionar los casos de Alfredo Ríos Camarena, director del "Fideicomiso de Bahía de Banderas". Félix Barra García, Secretario de la Reforma Agraria y Eugenio Méndez Docurro, secretario de Comunicaciones, entre otros. Todos ellos fueron acusados de fraude en el siguiente sexenio, aunque nunca se les comprobó nada.

Otro de los errores fue no realizar reformas en los ingresos tributarios, necesarias por el aumento de gastos en el sector público, por lo que al venir la crisis fi

nanciera de 1976, ésta incidió en la clase media y en el sector popular. Además, al déficit ocurrido por la política equivocada de precios, tarifas, impuestos y subsidios, se le trató de financiar con créditos internos y externos, aumentando el endeudamiento del país; ésto trajo consigo inflación y la llamada "pérdida de confianza", que a final del sexenio se tradujo en una devaluación de la moneda, agravada además por la fuga de capitales.

El siguiente cuadro representativo de la tasa de crecimiento durante el régimen, nos indica que el -- más elevado se registró en 1973, a partir del cual empezó a decaer llegando en el siguiente año a ser menor al crecimiento demográfico, lo que significa un crecimiento negativo.

7.6%----	1973	
5.9%----	1974	
4.2%----	1975	
1.9%----	1976	(66)

La apariencia a lo largo del sexenio fue - que se compitió contra el capital privado, pero las medidas adoptadas por el Estado, fueron medidas necesarias para reorientar el sistema y salir del esquema de desarrollo estabilizador que había sido determinante después de la Segunda Guerra Mundial y ahora ya no resultaba funcional.

"Durante este sexenio, el Estado continuó desempeñando un papel doblemente clave para la reproducción del sistema: por una parte, creando las condiciones favorables para la acumulación privada: por la otra, interviniendo directamente en el proceso de formación de capital cuando - ello era necesario para fortalecer el desarrollo nacional y, en esa medida, apoyar el que llevaba a la práctica la iniciativa privada". (67)

De hecho, el Presidente de la Coparmex, Roberto Guajardo Suárez señalaba: "...puede afirmarse que pocos regímenes como el presente, se han preocupado más de la promoción y el estímulo a la iniciativa privada.

En sólo tres años se han dictado más decretos, leyes y disposiciones diversas, promotoras del sector empresarial que durante todo el sexenio anterior" (68)

Por otro lado, la pérdida de la credibilidad en las instituciones debido a los sucesos del 68, ya que se había puesto en evidencia la violencia represiva del poder ante la incapacidad de satisfacer las inquietudes sociales, con el consecuente desprestigio a nivel internacional, obligó al gobierno a instrumentar una política de apertura democrática, que facilitara la crítica a instituciones menores y se diera voz a grupos de disidencia leve,

tratando de recuperar el prestigio y darle nuevo orden al sistema.

No obstante esa proclamada política de apertura, el 10 de junio de 1971, una nueva masacre de estudiantes en el D. F., termina con las esperanzas renovadoras que empezaban a animar a los grupos liberales.

La apertura democrática fue una proposición propagandística que también se reflejó en el ámbito cultural. El nuevo presidente tuvo que negociar con los intelectuales y tratar de disminuir las tensiones sociales. Al iniciar su administración el presidente Echeverría, se llevó a cabo una amnistía de presos políticos y salieron de la cárcel la mayoría de estudiantes e intelectuales participantes en el movimiento del 68, entre ellos José Revueltas, el eterno preso político, además de Valentín Campa, David Alfaro Siqueiros y Demetrio Vallejo, entre otros.

Se produce un desarrollo de la crítica política social e histórica y aparecen libros como "La Noche de Tlatelolco" de Elena Poniatowska, que registra a través de testimonios, el suceso ocurrido en 1968, además de "Los días y los años" de Luis González de Alva y "Días de Guardar" de Carlos Monsivais, entre otros.

### Política Exterior.

La política exterior mexicana jugó un papel importante no solamente a nivel diplomático sino también en el interior del país. La llamada política tercermundista y de apoyo a regímenes revolucionarios como el dado a Chile y a Cuba en diversos aspectos, incluyó la invitación al Dr. Salvador Allende para visitar México; y después, abrir las puertas del país a todos los grupos de izquierda a la caída del régimen socialista chileno, integrando a los intelectuales a las filas de profesores universitarios. En cuanto a Cuba, el presidente Echeverría realizó visitas continuas a la isla con el propósito de demostrar su apoyo a la Revolución Cubana, todo ésto le confería prestigio a la nación ante la opinión internacional, lo cual además le permitió mostrarse ante el mundo con cierta independencia ante los Estados Unidos; de hecho, uno de sus objetivos fue el de buscar la diversificación de mercados para sus productos en otros países, con lo cual se logró disminuir relativamente la dependencia hacia el vecino del norte, del 60% de importaciones en 1970 al 56% en 1976. (69)

En el interior, la política tercermundista buscaba una reconciliación con los diferentes sectores de la sociedad. "Los dirigentes mexicanos han tenido oportunidad de constatar el valor de ese aspecto (apoyo a movimientos revolucionarios) de su política exterior, como fuente de legitimidad,

para un régimen que se empeñó en seguirse llamando Revolucionario, como elemento de estabilidad interna y como instrumento que mejora la posición del gobierno en el diálogo con diversos sectores sociales". (70)

Una de las acciones dentro de la política tercermundista fue la redacción de un documento llamado "Carta de Derechos y Deberes Económicos de los Estados", en la que se proponía un nuevo orden de economía internacional que disminuyera la diferencia entre los países desarrollados y subdesarrollados y que comprendía los siguientes aspectos: comercio, problemas financieros, problemas monetarios, empresas transnacionales, problemas científicos y tecnológicos y cooperación.

Podemos concluir el panorama de este sexenio utilizando los conceptos de José Ayala, investigador de la Facultad de Economía de la UNAM, quien afirma que: "En el sexenio de Luis Echeverría se fortaleció la presencia estatal, pero las finanzas quedaron peor que al inicio del sexenio, debido a su incapacidad para lograr que el eje de las finanzas públicas acompañaran a la política económica diseñada". (71)

En vista de tal situación se tuvo que recurrir a la ayuda del Fondo Monetario Internacional (FMI), con el conocimiento de que cualquier transacción con esta aval, signi

fica una sujeción en el manejo de la economía nacional.

"El Estado no puede consagrar y reproducir la dominación política exclusivamente por medio de la represión, de la fuerza o de la violencia desnuda, ha de recurrir a la ideología que legitima la violencia y contribuye a organizar un consenso de ciertas clases y fracciones dominadas - respecto al poder político".

Poulantzas.

### 3.2 La Industria Cinematográfica.

La industria cinematográfica se inserta - tanto en la política de apertura democrática como en el nuevo esquema de intervención gubernamental en la economía, convirtiéndose el cine en uno de los principales instrumentos del - Estado para la propagación de su discurso político e ideológico, el cual, ante la situación de crisis en que se encontraba la industria, tuvo que transformarla, absorbiendo las deudas de la iniciativa privada, proporcionando financiamiento, y ejerciendo un control cada vez mayor sobre este medio, y paradójicamente a las medidas antimonopólicas de la Ley Cinematográfica del 49, el mismo Estado se convertía gradualmente, en el -- principal monopolista de la industria, logrando durante este sexenio, la mayor concentración de poder en la historia del cine mexicano.

En 1970, primer año de la administración - de Luis Echeverría, el gobierno federal decidió realizar mo-

dificaciones radicales en la industria cinematográfica, proponiéndose "cambiar la imagen del cine nacional tan deteriorada y combatida desde principios de esta década". Como presidente del Banco Nacional Cinematográfico es nombrado Mario Moya Palencia, secretario de Gobernación y como director general, Rodolfo Echeverría Alvarez, hermano del presidente y antiguo líder sindical de los actores.

Los rasgos característicos de esta industria en 1971 eran los siguientes:

- 1- Estructura administrativa creada y sostenida a altos costos por el Estado.
- 2- Un grupo de industriales guiados exclusivamente por el criterio de pronta recuperación y máxima rentabilidad, producían un cine de factura apresurada, barata y convencional, que aprovechaba los mecanismos de financiamientos del Estado.
- 3- Los gremios sindicales se encontraban en lucha permanente por la obtención de mejores contratos colectivos, y no permitían el ingreso de nuevos elementos.
- 4- Había ausencia de logros artísticos en la cinematografía que era rechazada por numerosos sectores sociales.

Esto se traducía en crisis del cine nacional que se manifestaba de la siguiente manera, según el Cine-informe de 1976: (descapitalización de las industrias productoras privadas, pérdidas constantes de las distribuidoras para el mercado internacional); las compañías "Operadoras de Teatros",

y "Películas Nacionales", no generaban ganancias; había aumento continuo en los precios de producción y distribución mas - no de exhibición, ya que había congelación de precios de admisión en los cines; además, existía un gran déficit económico en los Estudios Churubusco-Azteca.

Todo ésto afectaba la situación financiera del banco, por lo que se hacía imprescindible sanear su economía, mejorando las condiciones de trabajo y elevando la calidad de las películas, con lo que además se atraería a la clase media y se incorporaría la industria a la estrategia de revitalización del sistema.

Así se inicia un plan de reestructuración - que se propone "una alianza de todos los grupos interesados" para superar la crisis, tratando de elevar la calidad de las películas, y adquirir nuevos mercados y de recuperar los llamados mercados naturales. Dicha alianza estaba dirigida principalmente a los creadores antiguos y nuevos que tuvieran "talento artístico, sensibilidad y conocimientos técnicos" y según declaraciones "no tenían otra limitación que la de su talento al servicio de la libertad" (72).

El llamado del Estado también fue hecho a - los productores y sindicatos, invitando a éstos a mantener el equilibrio obrero patronal con vista a nuevos horizontes economicos.

Como vemos el plan de estructuración del Estado para el cine se basaba en dos tácticas: una económica, que consistía en tomar bajo su responsabilidad la acumulación de capital y otra política, que le permitiría utilizar al cine como arma ideológica, por medio de la retórica de apertura de mocrática y los discursos tercermundistas.

### 3.2.1 Producción Estatal.

Entre los principales cambios realizados en la industria cinematográfica a partir del nombramiento de Rodolfo Echeverría Alvarez como director del Banco Nacional Cinematográfico, tenemos que por medio de este organismo, el Estado comienza a participar de manera activa, optando por suspender el crédito a los productores privados y producir o coproducir con los grupos de trabajadores.

El Banco Nacional Cinematográfico, además de ser la columna vertebral de la industria, es el cimiento, la estructura, al mismo tiempo que es entidad oficial.

Como ya sabemos, el Banco se fundó el 24 de noviembre de 1941 como empresa privada, pero se convirtió en institución oficial el 21 de agosto de 1947. Al tomar el Banco a su cargo los Estudios Churubusco, a principios del sexenio, éstos se convierten en casa productora gubernamental, -- realizando entre otras películas: "Vals sin fin" de Rubén -- Broido en 1971; "El Rincón de las Vírgenes" 1972, de Alberto

Isaac, "El Profeta Mimi" 1972, de Estrada, "Fé, Esperanza y Caridad" 1972, de Bojorquez, Alcoriza y Fons respectivamente, "El Principio" de Gonzalo Martínez; algunas de éstas se produjeron por medio de los llamados "paquetes"; una forma de producción de filmes, en la cual los mismos trabajadores eran coproductores o inversionistas con su propio trabajo, el financiamiento estuvo a cargo del Banco.

En 1971, se crea el Centro de Producción de Cortometraje, dentro de la estructura administrativa de Estudios Churubusco y como un servicio de estos, se buscaba entre otras finalidades cumplir con lo siguiente:

- .-procurar el mejor aprovechamiento de los fondos del sector público destinados a la información.
- .- Abrir nuevas fuentes de trabajo.
- .- Estimular el cine de difusión cultural y de búsqueda.
- .- Formar nuevas generaciones de cineastas documentales".

"Durante el sexenio 70-76. el Centro produjo 202 cortometrajes y 94 cineminutos, que abarcaron temas culturales, industriales, de comercio exterior, turísticos y asuntos oficiales," (73) según el cineinforme.

Entre los logros se encuentran: "Lecumberri" de Arturo Ripstein, "Erosión" de Alfredo Joscowics y "Nutrición" de Eduardo Carrasco.

En 1973, el éxito comercial y de crítica de algunas películas como "Mecánica Nacional" de Luis Alcoriza, "Los Cachorros" de Jorge Fons y "El Rincón de las Vírgenes" de Alberto Isaac, dan confianza al Estado para producir más películas, así en 1974 se funda Conacine S. A. de C. V. (Corporación Nacional Cinematográfica), y en 1975 se crearon Conacite I y Conacite II (Corporación Nacional Cinematográfica de Trabajadores y Estado) las que se encargarían de producir largo-metrajés: La primera con miembros del S.T.P.C. y la segunda con miembros del S.T.I.C., reduciendo a los Estudios Churubusco Azteca, antes casa productora, al terreno de servicios. Ese mismo año, 1975, se adquieren -- los Estudios América e inicia sus actividades el Centro de Capacitación Cinematográfica, como escuela de cine gubernamental, como integrante fundamental del sistema del Banco Nacional Cinematográfico, apoyándose en la ley y reglamento de la Industria Cinematográfica de 1952, sus objetivos eran:

"crear y desarrollar las condiciones necesarias... que propicien el establecimiento del Instituto Nacional Cinematográfico... que se encargaría de la formación de nuevas generaciones de profesionales de cine y la televisión, capaces de remodelar la cinematografía mexicana en todas sus formas y modalidades... (también) estudiar, investigar y experimentar y enseñar los métodos, fenómenos, procesos, instrumentos

y técnicas de la comunicación y la información audiovisuales y en especial forma cine y televisión" (74).

Por otra parte, se incrementaron los préstamos para financiar películas de las recién creadas compañías estatales. La siguiente gráfica extraída del Cine Informe 1976 del Banco Nacional Cinematográfico, nos da una idea de las inversiones a lo largo del sexenio: "financiamiento - en el lapso 1970-1976; 318 películas de largo metraje con -- monto total de crédito de \$636.3 millones de pesos, de los - cuales se recuperaron 401 millones.

La producción anual es la siguiente:

<u>A Ñ O</u>	<u>PELICULAS</u>	<u>MILLONES DE PESOS</u>
1970	23	22.300
1971	72	70.300
1972	61	84.300
1973	46	77.100
1974	57	73.000
1975	29	149.300
1976	<u>30</u>	<u>160.000</u>
	318	636.300

Además se financiaron 156 corto metrajes y 56 cineminutos" (75). También se realizó una modificación - en el estatuto de créditos para que el financiamiento fuera exclusivo para producción estatal o coproducción con productores oficiales o trabajadores.

Hecho importante en la industria cinematográfica del país, ya que en 1971 hicieron su debut trece nuevos directores, lo cual no ocurría desde 1944; el S.T.P.C. lo había impedido. Los nombres que empezaron a circular ahora fueron: Alberto Isaac, Luis Alcoriza, Felipe Cazals y Jaime Humberto Hermosillo entre otros. Algunos de ellos habían sido participantes en 1965 del primer concurso de cine experimental y ahora se incorporaban a la nueva política cinematográfica del gobierno. La necesidad de éste de revitalizar el sistema, aprovechó la coyuntura de crisis del cine nacional para incorporarlo como arma estratégica, permitiendo en cierta proporción, la autocrítica y la libertad de expresión y con la adhesión de los intelectuales a la política gubernamental se legitimaban las acciones del gobierno, al igual que en la época de Porfirio Díaz, la incorporación de los "Científicos" legitimó al grupo en el poder.

De hecho, en un manifiesto publicado en 1975, algunos de los realizadores antes mencionados declararon lo siguiente:

"El cine no puede permanecer ajeno a sus realidades. De suerte que, conocer nuestro compromiso, en tanto que cineastas y en -- tanto que individuos, nos obliga a luchar por transformar la so-- ciedad creando un cine mexicano ligado a los intereses del Ter-- cer Mundo y de América Latina, un cine que nacerá del estudio y del análisis de la realidad continental." (77)

Estos mismos directores formarían en marzo de 1974 DASA (Directores Asociados, S.A.), como una nueva compa-- ñía productora de propiedad de varios cineastas, afín a la polí-- tica gubernamental. En 1975 los miembros de DASA junto con -- otros forman el Frente Nacional de Cinematografistas que también se alineó a la política gubernamental "antiimperialista".

Como resultado de estas nuevas medidas se -- realizaron películas como "Ante el Cadáver de un Líder", de Ga-- lindo, "Caltzontzin Inspector" de Arau, "Renuncia por Motivos - de Salud", de Baledón. La apertura permitía la crítica a fun-- cionarios y líderes, siempre y cuando éstos fueran de menor je-- rarquía o de administraciones pasadas. Otras películas como - "El Apando" y "Las Poquianchis" de Cazals y "Los Albañiles" de Fons, se erigieron como un cine de denuncia de instituciones, al mismo tiempo que reflejaban la explotación de las clases mar-- ginadas.

Influídos por la actitud latinoamericanista - del régimen, en 1973 se filmaron: "La Isla de los Hombres Solos"; "Actas de Marusia" de Miguel Littin, "El Hombre del Puente" de Baledón y "Maten al León" de Estrada, películas ubicadas en países latinoamericanos dominados por dictaduras, a las que se oponían grupos subversivos que siempre terminaban derrotados y castigados.

Parecían regir todavía los artículos publicados en 1913 y mencionados en otra parte de este trabajo, y que dicen los siguiente:

Artículo 18.- "...quedan prohibidas las vistas de escenas referentes a delitos, si las mismas no contienen el castigo de los culpables".

El control estatal seguía siendo casi el mismo en 1976 que en 1913, simplemente se habían cambiado los mecanismos de manipulación, dando una imagen de apertura.

No obstante la estatificación del cine nacional y las medidas tomadas, tanto políticas como económicas, permitieron la diversidad de temas y la participación de escritores y actores. El escritor José Agustín escribió y dirigió "Ya se quien eres, te he estado observando" 1970; el actor Julián Pastor debuyó con "La Justicia tiene doce años" y continuó con "La venida del Rey Olmos", 1974.

El camarógrafo Rafael Corkidi hizo "Angeles y Querubines" en 1971. "Auandar Anapu", 1974 y "Pafnucio Santo"; 1976. Gabriel Retes que antes había realizado filmes en Super 8 realiza en 1975 "Chin Chin, el Teporocho" y "Nuevo Mundo" en -- 1976. El director teatral Julio Castillo, "Apolinar" 1971; Pablo Leder y el musicólogo J. Antonio Alcaraz realizaron "Pubertinaje", estas últimas permanecieron prohibidas hasta el sexenio siguiente.

Por su parte, la "vieja guardia" a través de los directores más prestigiosos de los cuarentas, dio su canto de cisne en esta administración sin gran brillantez. Julio Bracho filmó la biografía de Orozco, "En Busca de un Muro" terminando con "Espejismo de la Ciudad"; Emilio Fernández, realizó "La Choca" 1973, "Zona Roja" en 1975 y "México Norte" 1975; Alejandro Galindo, "Tacos al Carbón" 1971 y "San Simón de los Magueyes" en 1973 y "Ante el Cadáver de un Líder", 1973, "El Juicio de Martín Cortés", 1975 y "La Mujer hizo al Hombre", 1974; Roberto Gavaldón realizó "El Hombre de los Hongos", 1975.

A pesar de la moldura oficialista que llevaba implícita la mentada "apertura democrática y a pesar de los malos hábitos y vicios que arrastraba la industria desde su formación, hubo realizadores que lograron trascender, hasta donde les fue posible, a los encuadres oficiales; es más, García Riera señala a 1975 como "el mejor año hasta hoy 1977) en la historia del cine nacional."

Entre los aciertos importantes dentro de la diversidad de la producción, podemos señalar Caridad de Jorge - Fons, crítica acerba a la burocracia mexicana, El Castillo de - la Pureza, de Ripstein, tal vez la mejor película de este cineasta, en donde se denuncia la autoridad excesiva y la represión paternal, cuya acción se desarrolla en un ambiente cerrado y asfixiante y Canoa de Cazals, (tal vez la más controvertida -- del sexenio) sobre el linchamiento de un grupo de trabajadores universitarios en San Miguel Canoa, por los habitantes del pueblo, incitados por el cura local; algunos la acusaron de amarillista y otros la elogiaron por considerarla una denuncia de la realidad y de los riesgos de un clima de tensión político fomentado por los medios y la ignorancia. Otros aciertos fueron las producciones independientes que sirvieron de apoyo al discurso populista y que fueron incorporadas a la exhibición comercial como Reed, México Insurgente de Leduc; Los meses y los días de Bojorquez; y las producciones universitarias como De todos modos Juan te - llamas 1974 de Marcela Fernández Violante, El Cambio y Meridiano 100 de Alfredo Joskowics. (Esta producción, la analizaremos en capítulo aparte).

### 3.2.2. Echeverría. Iniciativa Privada (Producción).

La entrada del nuevo régimen significó el fin del cine realizado por la iniciativa privada, cine hecho -- con la estrategia de máxima rentabilidad, poca inversión y rápida recuperación, explotando los temas tradicionales: la comedia

ranchera, el melodrama pequeño burgués y el cine de luchadores. Todavía en 1970 se hicieron películas del Santo, y otros personajes como "Rarotonga", filmada en el extranjero y al margen de los sindicatos. Las filmaciones en el extranjero fueron la alternativa tomada por los productores privados en vista de la política cinematográfica del Estado, que tomó a su cargo casi totalmente la industria cinematográfica, reduciéndose la producción notablemente.

Si en los sesentas se producían alrededor - de cien películas al año, en 1970 la producción bajó a 78 películas, en 1971 a 75, y en 1974 descendió a 50 y ya para 1976, apenas se produjeron 38 películas; o sea que al final del sexenio, la producción es dos veces y media menor que al iniciarse éste.

Todo ésto, fue corolario de la expulsión - por el presidente de la República a los productores privados, efectuada durante una ceremonia de entrega de premios Ariel, en la residencia oficial de los Pinos en 1975. Estos premios, que habían sido cancelados, fueron reimplantados en 1972 con el fin de dar "reconocimiento a la actividad estética y a la perfección técnica (...) para que el cine mexicano lograra un desarrollo más integrado a la vez que rápido y para que sus realizadores sintieran el apoyo moral necesario para continuar un esfuerzo - ascendente" (78). Lo que en realidad se trataba era premiarse a sí mismos en ceremonias donde el mismo Presidente otorgaba los premios, aprovechando la ocasión para emitir sus discursos polí-

ticos que se reseñaban en todos los medios. En dicho discurso el presidente conminó a los trabajadores a producir con el Estado diciendo lo siguiente:

"Yo no he visto en los señores productores cinematográficos -- una reacción positiva. Es decir, han intervenido, creo que -- desde siempre, en el negocio cinematográfico como en una fábrica de cualesquiera productos o como negocios bancarios, sin tener sensibilidad para los intereses culturales de orden general, sin pensar realmente en la preservación o en la multiplicación de la fuente de trabajo para todos los trabajadores, (...) Si como ha venido ocurriendo durante muchos lustros, - la iniciativa privada que participa en el cine no tiene interés por la cultura, por el mejoramiento de los trabajadores, por - producir con temas acordes con la independencia de México; si encauza la producción hacia mera imitación de modelos extranjeros, cualesquiera que éstos sean, supriman del cine a la iniciativa privada. Encontremos el medio (...) A los responsables de la industria cinematográfica debemos pedirles todos: el Estado- la Presidencia de la República lo hace en este momento- y todos los sectores de trabajadores, que se unan más y que - substituyan a los señores productores cinematográficos. (...) Yo invito a los trabajadores formalmente, en este momento, a - unirse al Estado, a producir los grandes temas humanos, los de la Revolución Mexicana; a hacer crítica social; a señalar con autocrítica. Yo los invito, ahora y aquí, a que les den las -- gracias a los productores; a ver qué hacemos financieramente

-aquí están las autoridades hacendarias y sin temores hagamos - una afirmación revolucionaria y nacionalista, porque los señores productores simplemente no entienden. (...) Que las autoridades hacendarias y cinematográficas se decidan a dar el paso: que lo hagan valientemente, como nosotros estamos dando esta - orientación, y que haya un espíritu de colaboración y sacrificio en todos los sectores. Queremos dar un paso adelante para no halagar bajas inclinaciones porque el pueblo debe ser educado" (79).

A pesar de la virtual retirada de la iniciativa privada, hubo algunas empresas que eran dependientes del - gobierno y simpatizantes con la nueva política cinematográfica, como Marte, Marco Polo, Alpha Centaury y Escorpión. Las dos - primeras produjeron en 1970 "Tú, Yo y Nosotros", en 1971 "Muñeca Reina" de Sergio Olhovich; "La Verdadera Vocación: de Magdalena de Hermosillo en 1971; en este mismo año "Los Cachorros" - de Fons y "Aquellos Años" de Cazals 1972.

Alpha Centaury produjo "El Jardín de la Tía - Isabel" 1971, "Los que Viven donde Sopla el Viento Suave" 1973; Escorpión financió "Mecánica Nacional" de Alcoriza, "El Muro del Silencio" en 1971 y "Fé, Esperanza y Caridad" en 1972.

Todas estas películas fueron apoyadas en distribución y exhibición por las compañías estatales: Películas Nacionales, Películas Mexicanas y Operadora de Teatros.

El excesivo costo de algunas de ellas, como "Vals sin Fin" de Broido en 1971, sobre Ramón López Velarde y "Aquellos Años" sobre Juárez en 1972, descapitalizaron a Marco Polo y al Alpha Centaury.

El acartonamiento y demagogia oficialista en la versión histórica de estas películas, provocaron su fracaso - en taquilla. Por su parte, otro productor de la iniciativa - privada, Tony Aguilar, cantante vernáculo, se adecuó a la idea del cine populista, encarnando héroes con los cuales obtuvo - cierto éxito; "Peregrina", sobre el asesinato del gobernador - socialista de Yucatan F. Carrillo Puerto y "La Muerte de Pancho Villa" 1973, las dos dirigidas por Mario Hernández, mismo guionista de su Emiliano Zapata.

Por otro lado, en 1974, el productor Guillermo Calderón que en los cuarentas se dedicó a hacer cine de cabareteras y en los cincuentas, cine de desnudos estáticos, patrocinó en 1976, "Bellas de Noche", realizada por Miguel M. Delgado, encontrando en el tema de ficheras, prostitutas, teporochos, cinturistas, el filón de oro ansiado por los productores. El éxito de taquilla de estas películas, determinó el cine que se filmaría durante el siguiente sexenio, en el que regresaría la iniciativa privada a producir.

### 3.2.3 Cine Marginal o Independiente.

Las opciones para un mejor cine fueron dadas por las producciones de tipo independiente realizadas por instituciones como el C. de P. de Corto Metraje, la UNAM o por grupos independientes como el grupo Cine Testimonio.

Se conoce por Cine Independiente en México "al conjunto de películas realizadas al margen de los mecanismos industriales:(financiamiento considerable), contratos sindicales, actores profesionales, empleo de estudio, etc." (80)

La preocupación fundamental de estas producciones después de los sucesos del 68, fue la denuncia de los problemas sociales y el compromiso político de la mayor parte de los realizadores que proponían cambios en las estructuras sociales.

Durante este período el cine independiente ganó terreno en el aspecto de la difusión, ya que algunas de estas producciones -- fueron absorbidas por los canales oficiales de exhibición pues eran afines a la política populista del gobierno: "Cananea", "Reed México Insurgente" y "Meridiano 100".

Entre lo más representativo de la producción 70-76 en este tipo de cine se encuentra: "Apuntes" de Ariel Zúñiga, 1974, ubicada en el México de los 50's; relata un crimen político que se comete como consecuencia de la lucha sindical -

de los ruleteros. "Una y otra Vez" de Eduardo Maldonado, historia que plantea la lucha interna en una sección del Sindicato de Petróleos Mexicanos. "Esa es mi Irene" de Mario López Negrete, sobre las labores cotidianas de las mujeres obreras y su pensamiento político. "Productividad" de Victor Kuri, denuncia de la explotación del obrero; "Atencingo" de Eduardo Maldonado sobre el fracaso de la Reforma Agraria; "El Día que los Muertos votaron" de Victor Kuri, denuncia crítica de la matanza efectuada el Jueves de Corpus, 10 de junio de 1971; "Vendedores Ambulantes", exposición dramática de los vendedores que tratan de evitar al intermediario vendiendo en la calle sus propios productos; "S O S" de José Chauraud, expone las desgracias que trae consigo el progreso en Pajaritos, Veracruz; "Frida Khalo" de Marcela Fernández Violante, retrato de la vida atormentada de la pintora; "El Circo" de Herner Hoffman, sobre un circo proletario; "Quizá Siempre si me muera", Federico Weingartschofer; "De todos modos Juan te llamas", Marcela Fernández Violante, sobre el movimiento cristero y aborda el tema de la Reforma Agraria; el documental "Contra la razón y por la fuerza" de Carlos Ortiz Tejeda, sobre el golpe de estado en Chile, contraponiendo testimonios populares a los de la burguesía.

Por su parte, la Secretaría de Educación Pública realizó en cooperación con la Office National du Film de Canadá "Etnocidio"-notas sobre el Mezquital" de Paul Leduc.

"Jornaleros" de Eduardo Maldonado; "Santa Gertrudis" de Giles Groulex, películas que abordan el problema agrario-laboral con seriedad y sin historia melodramática de comparsa como era - costumbre.

### 3.2.4 Sindicalismo.

La actividad sindical en este período se - avocó a la participación en la producción por medio de paquetes. Con la creación de CONACITE I y II (Corporación Nacional Cinematográfica de Trabajadores y Estado) se concretaron los planes de coproducción entre trabajadores y Estado, planes que ya existían desde el empiezo del sexenio y que recibieron el nombre de producciones en "paquete". Estas coproducciones - las llevaba a cabo CONACINE. Ahora, se trataba de que con los sindicatos STPC y STIC, los trabajadores no sólo fueran dueños de su fuerza de trabajo, sino también del producto del mismo. El convenio era que el trabajador invirtiera el 20% de su salario y recibiera el 50% de las ganancias. (81)

Desde su creación en 1974 hasta 1975 CONACI NE produjo 20 películas en paquete y con la creación de las dos nuevas productoras estatales, el porcentaje aumentó considerablemente, ya que bajo ese sistema, en año y medio CONACITE I en coproducción con el STPC, produjo 12 películas, entre ellas -

"El Apando", "Hermanos del Viento", "Balún Canan", etc. y CONA CITE II produjo 14 películas con el STIC. (82)

La repartición de las ganancias se hacía de la siguiente manera: una vez recuperado el costo de la película, los trabajadores eran los primeros en recuperar su inversión. A la vista, este tipo de producción de filmes resultaba ideal, pues parecía beneficiar a todos los trabajadores, sin embargo, presentó graves problemas, ya que no todas las películas que se produjeron tenían ganancias, como "El Esperado Amor Desesperado" y "Balún Canán" que fueron fracaso en taquilla; y ante el temor de no recuperar lo invertido, muchos de los trabajadores se negaban a tomar parte en este tipo de producciones.

Estos planes que parecían ideales para hacer participar al trabajador en la producción y elevar así sus ganancias y su interés en el producto final, encontraron otro tipo de obstáculos, como la corrupción y las pugnas internas en los sindicatos. Películas como "El Apando", realizada en coproducción trabajadores-Estado, se enfrentó a problemas para su exhibición, ya que si no se mandaba la respectiva "mordida" al inspector, al proyccionista y/o al encargado de la sala, la película no pasaba o simplemente se la exhibía mutilada, con los rollos cambiados o las imágenes invertidas.

Aunado a ésto, las pugnas internas por el poder en los sindicatos, agravaron más la situación de los trabajadores. Los líderes aprovecharon la falta de politización de los mismos, ocupándose más de la grilla interna que de la defensa real de sus derechos.

### 3.2.5 Exhibición.

Fue hasta 1971 cuando se cumplieron los objetivos para los cuales fue adquirida por el gobierno, en 1960, la Compañía Operadora de Teatros, éstos consistían en; regular la exhibición cinematográfica, alentar e impulsar al cine mexicano y preservar los intereses del público. En esta fecha se consolidó el patrimonio de la empresa Operadora de Teatros, al adquirir cines que antiguamente rentaba, y se le dotó de un capital en bienes de activo fijo; así en 1970, tenía bajo su control trescientos ocho cines, de los cuales veinte ya eran de su propiedad y 288 rentados; al acabar el sexenio contaba con 375 cines, 91 de su propiedad y 248 arrendados. Como medida complementaria se reestructuraron las normas de exhibición para dar preferencia a las películas mexicanas, otorgándoles el máximo tiempo de pantalla posible.

En el D. F., cines como el Latino, Chapultepec y Diana, antes destinados a la producción extranjera,

fueron dedicados a productos nacionales; no obstante, la producción americana siguió dominando. Por 87 películas mexicanas estrenadas en 1974, se estrenaron 112 norteamericanas (83). Según el cineinforme 1976, los ingresos por exhibición aumentaron entre 1970-76 un 150%.

Para 1976 el 44.87% de la exhibición en el Distrito Federal, estaba dedicado a películas mexicanas y en provincia un 60% en ese mismo lapso. La asistencia a las salas cinematográficas aumentó en un 22%, gracias a la reconstrucción y remozamiento de las salas y a "la mayor calidad de las películas exhibidas".

Por otra parte hubo un aumento moderado en los precios de admisión, al descongelarse el precio tope, con lo cual se beneficiaron los trabajadores de la industria; también aumentó el número de "salas de arte" en este período.

Además, la producción nacional recibió apoyo en las "Muestras Internacionales" de cine que habían substituído a la "Reseña de Festivales de Cine" que desapareció en 1969, programando más de una película mexicana dentro de la serie de estrenos internacionales.

### 3.2.5.1 Cineteca.

A pesar de que desde 1949 la ley cinematográfica contemplaba la construcción de una Cineteca, que conservara, difundiera y promoviera el quehacer cinematográfico tanto nacional como internacional, fue hasta 1974 que ésta se inaugurara. La Dirección General de Cinematografía se hizo cargo de su funcionamiento, acrecentando el control del Estado, no sólo en la producción y la exhibición, sino también en la difusión y conservación del material fílmico, quedando en manos de la Secretaría de Gobernación, el control absoluto de la industria.

Además de la sala Fernando de Fuentes, el Salón Rojo y la Sala Toscano, dedicadas a la exhibición al público, la Cineteca contaba con tres pequeñas salas destinadas al ejercicio de la censura, la biblioteca, fototeca y bóvedas de almacenamiento, archivos de dictámenes y las oficinas de la D.G.C. (Dirección General de Cinematografía).

### 3.2.6 Distribución.

La política cinematográfica en relación a la distribución de películas mexicanas, se realizó por medio de tres compañías; las cuales a su vez sufrieron transformaciones.

PELNAL

Películas Nacionales S.R.L. de I.P. y C.V.

CINEX.

Cinematográfica Mexicana Exportadora. S.R.L.  
de I. P. de C. V.

PELMEX.

Películas Mexicanas, S.A. de C.V.

PelNal se fundó como ya vimos en 1947, para distribuir tanto las películas financiadas por el Banco Cinematográfico, como las realizadas sin financiamiento oficial y otras.

Al iniciarse la presente administración se logró que coordinaran sus actividades PelNal y Operadora de Teatros, para amortizar el costo de producción de las películas en el territorio nacional y fortalecer al mismo tiempo el aparato de distribución en el país, dando como resultado el abatimiento del llamado "enlatamiento" de los años anteriores que perjudicaba la producción nacional. Además, esta coordinación logró el aumento del porcentaje de proyección en la pantalla de películas mexicanas, mejorando todavía más, al adquirirse en 1973, por la Operadora de Teatros, el circuito "Cadena de Oro"; así se construyeron oficinas de la distribuidora PelNal en diferentes partes del país y del extranjero. En 1975 la Compañía programó exhibiciones bajo el sistema denominado ver-

tical, es decir, el estreno simultáneo en varios cines, de películas mexicanas, con lo que se alcanzó un máximo de rentabilidad.

Un dato interesante es, que no sólo las películas que produjo el Estado sino también las de la iniciativa privada (de las compañías que eran afines a la política cinematográfica estatal), recibieron el apoyo en la distribución por parte de la distribuidora estatal.

CIMEX se fundó en 1954 y desapareció en 1975 al fusionarse con Películas Mexicanas, pero durante los 19 años de su actividad: intensificó la promoción de los filmes mexicanos en diferentes partes del mundo, al fundar oficinas en EE.UU., Europa y Asia. El motivo de su desaparición se debió a las enormes pérdidas acumuladas en años anteriores, debidas a gastos innecesarios y mala planeación administrativa.

PELMEX que se fundó en 1945 y se llegó a considerar la mejor organizada de todas las compañías distribuidoras, fue decayendo, por lo que para 1970 se encontraba en peligro de desaparecer por la pérdida de capital. El gobierno de Echeverría asimiló sus deudas y la reactivó. Al fundirse con CiMex se redujeron los gastos de distribución, al suprimir la publicidad de actividades, quedando denominada PelMex, S. A. de C.V. "El aumento de calidad en las películas permitió que

los mercados internacionales se ampliaran" (Cineinforme 1976). No obstante estas reformas en la exhibición y en la distribución, y que de alguna manera reactivaron a la deteriorada industria, la fuga económica persistió, ya que no se afectó la distribución del peso en taquilla, siendo más favorable ésta a los exhibidores y distribuidores como había sido costumbre.

Este hecho ha sido señalado como uno de los más graves errores en los propósitos de renovación del cine en este sexenio.

### 3.2.7 Censura.

La apertura democrática necesitó ampliar los límites de la censura como estrategia de poder, adoptando formas de discurso en las que se permitía la crítica política, pero siempre destinadas a funcionarios menores o de administraciones pasadas, como "Canoa" de Cazals (1975) referida a 1968, donde el personaje represor es el cura del pueblo, al que intencionadamente se caracteriza con los rasgos físicos del ex-presidente Gustavo Díaz Ordaz, según el crítico Jorge Ayala Blanco.

También se toleraron palabras "altisonantes" o "soeces", como pretexto de realismo en las películas ejm. - "Las Poquianchis", y "El Apando", de Cazals "Mecánica Nacional" de Alcoriza 1971, entre otras. Es más, con ésta última se derf -

vô una corriente de crítica hacia los supuestos defectos y vicios del mexicano, desde una visión paternalista que encontró a su máximo exponente en el productor independiente Gustavo - Alatríste, capaz de producir, actuar, dirigir, distribuir y - exhibir sus propias películas, ejm. "Victorino", "Entre Violetas", "México, México, Ra Ra Ra", esta última con gran éxito.

La censura también permitió la exhibición de escenas de sexo en acción, lo que además redundó en la rentabilidad de las cintas, ya que así el éxito en taquilla era - cosa segura, ejm. "El Apando", "Auandar Anapu", etc.

Además se permitió el estreno de varias películas extranjeras antes prohibidas: "El Último Tango en París" de Bertolucci "La Trilogía de la Vida" de Pasolini, "El Silencio" de Bergman y "Rebelde sin Causa" de Nicolás Rhag.

En este sexenio fue posible conocer todo el cine de Costa Gavras: "Z", "Estado de Sitio", etc. y se estrenó "La Rosa Blanca" de Gavaldón. No obstante, continuaron sin exhibirse gran número de películas tanto mexicanas como extranjeras, "La Sombra del Caudillo" de Bracho, "Cuentos Inmorales" de Borowczyk, "Los Destrapados" de Pancho Córdova, 1971, realizada con capitales del norteamericano Roy Fletcher y la Columbia Pictures, fue prohibida por Hiram García Borja, en mayo de 1971 por considerarla obscena y pornográfica, según Emilio García Riera en su artículo "La Censura".

### 3.2.7 Conclusiones.

Después de haber revisado los cambios llevados a cabo en toda la industria cinematográfica, tanto en la producción como en la exhibición y distribución que se iniciaron en este sexenio, podemos deducir que estos cambios obedecieron a dos necesidades:

I.- Acumulación de capital.

2.- Revitalización del sistema.

I.- La acumulación de capital es necesaria para que una industria sea rentable. En este caso la industria cinematográfica en manos de la iniciativa privada, aprovechó el financiamiento indiscriminado del Banco Nacional Cinematográfico y la infraestructura cinematográfica estatal, sin lograr la acumulación de capital, ya que como hemos recalcado a lo largo de este trabajo, su política fue la de poca inversión rápida recuperación.

No obstante los cambios substanciales en la industria cinematográfica llevadas a cabo por la administración 1970-76, la acumulación de capital fue insuficiente, ya que la distribución del peso en taquilla no se corrigió, esta quedó intacta y los beneficiados siguieron siendo los distribuidores y exhibidores. Por esta misma razón las productoras paraestata-

les trabajaron con pérdidas y de la inversión que hizo el estado de 636 millones de pesos, solo se recuperaron 401.

## 2.- Revitalización del sistema.

El cine, como instrumento ideológico que llega a las grandes masas, jugó un papel importante en la revitalización del sistema, necesaria para la continuación del mismo; es así como la apertura democrática permitió la manifestación de tendencias ideológicas acordes a la política del presidente: la lucha antiimperialista, el enfrentamiento al enemigo común (Estados Unidos) y el tercermundismo como bandera. (Actas de Marusia, La isla de los hombres solos, Maten al León). En general se quiso dar la imagen de que el gobierno se alineaba con las mayorías y se enfrentaba con la burguesía, lo cual iba acorde con la política populista del presidente, pero aun las mas aparentes intenciones críticas y culturales sólo eran excusas para recuperar un público interno y externo perdido.

Es necesario reconocer que a pesar de que se exageró mucho el valor de la producción y la gestión administrativa del gobierno en la industria cinematográfica de este periodo, hubo algunos logros, como el ingreso de gente nueva a los cuadros creadores del medio, el auspicio de la producción documental, la ampliación de la tolerancia<sup>eh</sup> la censura, el apoyo a las escuelas de cine y la recuperación de salas y de públicos (la clase media universitaria).

## CAPITULO IV.

### JOSE LOPEZ PORTILLO (1976-1982)

#### 4.1 Panorama económico, político y social.

El régimen del Lic. José López Portillo se abrió con un programa optimista de reorientación, en el cual se planeaba mejorar, sin reserva, todos los sectores de la sociedad mexicana, basándose desde luego en las leyes marcadas por la Constitución del país; sobre todo en la parte que enfatiza el precepto de justicia social, es decir: "el derecho de todo mexicano a una existencia digna, con igualdad de seguridades y oportunidades".

El hecho de haber capas sociales que carecen de los mínimos elementos de bienestar humano y social, fue una de las razones para que el nuevo régimen se propusiera promover, - según datos del "Plan Global de Desarrollo" de la Secretaría de Programación y Presupuesto:

- a) La autosuficiencia de alimentos básicos y su distribución adecuada.
- b) La seguridad social a nivel parejo e igualitario.
- c) El avance de la educación: primaria, secundaria, vocacional, etc.

d) el planeamiento de una mejor y más equilibrada distribución de la población sobre el territorio nacional.(84)

El bienestar público tenía importancia primordial, sin embargo, no se le pudo dar atención inmediata debido a la crisis financiera, incluyendo la devaluación del peso, que heredó el presidente López Portillo del sexenio anterior, la cual se manifestaba, en lo interno, por disminución en la producción en el campo, ausencia de un excedente agrícola exportable, cambio en el patrón de crecimiento industrial (penetración en vez de substitución de importaciones), estancamiento de la producción debido, en parte, a las divergencias entre el Estado y la iniciativa privada.

En lo externo concurrieron crisis económica mundial con la desconfianza del gobierno e inversionistas de los EE.UU., debido a la política exterior antiimperialista del presidente Echeverría y su apoyo a los movimientos revolucionarios tercermundistas. La nueva política sería de reconciliación entre el nuevo presidente, representante de la burocracia política, y la burguesía empresarial, tan vilipendiada en el sexenio de Echeverría.

"López Portillo era la persona idónea para su perar la crisis de confianza y reconstruir las bases del poder estatal a través de las negociaciones de todos los grupos sociales".  
(85)

"De nueva cuenta se pone en evidencia el papel histórico del Estado Mexicano y sus recursos consensuales".

(86)

El presidente enfocó sus esfuerzos en la resolución de los problemas internos con el lema "La Alianza para la Producción", que sólo se lograría con la unión de todos los sectores que componen nuestra sociedad, para el beneficio común. El presidente proponía que todos cooperasen: el sector público, el sector privado, las cooperativas ejidales y los trabajadores del campo, con el Estado como coordinador de todos estos esfuerzos.

Como se trataba de un cambio integral, el gobierno del presidente López Portillo se vió en la necesidad de -- hacer reformas de alto alcance en tres direcciones: política, administrativa y económica.

La reforma política se hizo con el propósito de permitir una apertura democrática que sirviera de contención a problemas sociales, dando lugar al registro de partidos políticos, con los que se pudiera "canalizar dentro de la ley a corrientes de oposición, aún minoritarias, a efecto de que expresaran libremente, de modo diáfano, sin recurrir al clandestinaje, de las ideas y las acciones, cuyos peligros son el desbordamiento, la destrucción ciega y finalmente la anarquía" (Jesús Reyes Heróles). (87)

No obstante, no todos los partidos obtuvieron registro, ya que según la Comisión Federal Electoral, no reu nieron los requisitos indispensables. Otros como el PCM, el -- PDM y el PST, si lo obtuvieron.

La reforma administrativa consistió en una redistribución del poder entre instituciones distintas pero seme jantes, tratando de evitar la duplicidad de funciones y el tortuguismo burocrático..

La reforma económica, aunque algunos afirman que no fue precisamente una reforma, trató supuestamente, de atenuar la desigualdad existente entre los diferentes sectores, realizando una mejor distribución de la riqueza y estaba basada en un programa económico cimentado en la explotación petrolera.

Contribuyó al programa económico el SAM (Sistema alimentario mexicano), que tenía finalidad no sólo económica sino también social y política. La económica lograría la autosuficiencia alimentaria en granos, la social beneficiaría, con una serie de mecanismos a corto plazo, el nivel nutricional de la nación, en especial la de bajos recursos, al mismo tiempo que se educaría al pueblo para utilizar una dieta balanceada, y la política, revitalizaría "la deteriorada alianza entre el Estado y los campesinos". (88). Estos fines se lograron solo en parte .

Para llevar a cabo estos planes, el gobierno dividió su sexenio en tres períodos bienales: dos años de arranque o de recuperación, (con los que se saldría de la crisis), dos de consolidación y dos de crecimiento final acelerado sobre bases firmes.

En el bienio de la recuperación de la crisis, se lograron superar los problemas que se venían arrastrando desde 1974; "en 1978-79 se recuperaron las tasas históricas de crecimiento de la economía y pareció abrirse una nueva época de crecimiento sostenido" (89).

"El clima de confianza que se abrió con el -- cambio de gobierno y la perspectiva de la producción y exportación de petróleo, fueron la piedra de toque para la recuperación del dinamismo productivo de la economía. La flamante "Alianza para la producción" colaboró también a afianzar dichas expectativas"(90).

El segundo bienio no se llegó a consolidar, - de hecho se pasó por alto en la realidad, por lo que el tercero - fue imposible cumplir. En 1980 una nueva crisis se hizo presente en el país; las causas principales de ésta fueron: la liberación de importaciones, la desaceleración de la producción industrial, el alza de precios y la más importante: la caída de precios del petróleo en el mercado mundial.

La esperanza que el presidente había puesto en el crecimiento de la explotación petrolera, con sus consecuen-

tes divisas, estaba basada en la realidad del momento, y sólo daría frutos a largo plazo. Equivocó al pensar que la gráfica creciente de precios y demanda del petróleo, seguiría en línea ascendente, factores tales como la crisis económica que originó una baja en la demanda mundial y la falta de coordinación con la política de ventas y producción de la OPEP, originaron que en junio de 1981 hubiera una baja en los precios. El presidente dió una respuesta política a un problema económico: remoción del director de PEMEX, Ing. Jorge Díaz Serrano.

La imagen de un México rico, "que no sabía que hacer con su dinero", que se debía preparar para administrar la abundancia, se vino abajo. Se pierde el clima de confianza - y empieza la fuga de capitales, estimadas según el Time (91), en seis mil millones de dólares.

Como consecuencia, el 18 de febrero de 1982 se devalúa el peso mexicano en un 45% inicial, llegando al poco tiempo a devaluarse hasta un 73%, y ya para agosto del mismo año, una devaluación del 40% más, estremece a la economía mexicana.

El 10. de septiembre, en su último informe anual, el presidente López Portillo da a conocer a la nación su

decisión de nacionalizar la banca privada y de establecer un control de cambios: medidas que permitieron al gobierno y al partido oficial, en una acción estratégica, recuperarse momentáneamente del desprestigio en que se encontraban por la pérdida de confianza en las instituciones y en sus funcionarios, debido a la corrupción en todos los sectores, y a la deficiente administración de los recursos del país, que habían traído como consecuencia las devaluaciones constantes de nuestra moneda.

La simpatía por estas medidas, al haber utilizado los postulados de los partidos de izquierda, fué solo a nivel corporativo (sindicatos y partidos). La clase media y la burguesía no vieron con buenos ojos estos cambios, argumentando que el país iba hacia el socialismo.

Las implementaciones para llevar a cabo la nacionalización y el control de cambios, se fueron haciendo sobre la marcha, sin un plan, desquiciando la industria, al comercio y a la economía en general, propiciando el mercado negro de dólares y la baja en el turismo, entre otras cosas. Al mismo tiempo, México trata de renegociar su deuda externa y de pedir nuevos préstamos al Fondo Monetario Internacional, quedando el país a la expectativa y paralizado, durante los meses que faltaban para el cambio de poderes.

"Desde el principio del gobierno de López Portillo, fue conformándose un programa económico, social y político, que tenía un solo objetivo: adaptar al país para su integración acelerada al mercado mundial. La crisis actual es la quiebra de ese programa, tanto por efecto de modificaciones internacionales que no eran esperadas (principalmente la saturación del mercado petrolero), como por dislocaciones internas, lógicas algunas en un país que trató de modificar su mercado interno en un plazo breve, producto otras de políticas erradas o erráticas " (92).

#### 4.2

#### POLITICA CULTURAL DEL SEXENIO.

En este sexenio se le dió mucha importancia a las expresiones culturales, según la idea que el Estado tiene de la cultura; y ésta al igual que en otros sexenios, se manejó de acuerdo con los gustos de quienes la controlaban. Este optimismo cultural provocado por el auge petrolero, nos debería mostrar ante el mundo como un país rico, que habiendo satisfecho sus necesidades básicas, se avocaba ahora a satisfacer sus necesidades culturales, en consecuencia, era mal vista la crítica o mostrar la miseria real. Si en el sexenio anterior el folclorismo fue determinante, en éste, la música recibió todo el apoyo oficial, (por ser de la preferencia de la esposa del presidente, la señora Carmen Romano de López Portillo)

y como sucede en cada cambio de poderes, al iniciarse este período gubernamental, muchas instituciones cambiaron de nombre y se reorganizaron. En 1976 surge FONAPAS (Fondo Nacional para Actividades Sociales) que se encargaría de fomentar y llevar cultura a todas las clases sociales; a la cabeza de esta institución quedó la esposa del presidente de la república, a cuya iniciativa se debió la creación de la "Orquesta Filarmónica de la Ciudad de México", a la que se invitó una gran cantidad de músicos extranjeros para internacionalizarla. De hecho, la orquesta realizó giras por el interior de la república y por las principales capitales del mundo. Entre sus aciertos se encuentran los conciertos didácticos organizados en las diferentes delegaciones del D.F.

La mayor inversión económica en el aspecto cultural se le dió al "Festival Internacional Cervantino", que se había iniciado en el sexenio anterior, convirtiéndose en éste, bajo la responsabilidad de su directora general, la señora Carmen Romano de López Portillo, en el principal acontecimiento artístico y cultural que se organiza en un país de habla hispana. Además se instituyó el premio literario "Ollin Yoliztli", como parte del festival, consistente en un millón y medio de pesos; uno de los premios en efectivo más importantes del mundo, ganado en 1980 por Jorge Luis Borges y en 1981 por Octavio Paz.

Entre 1976 y 1982 llegaron invitados a México las principales orquestas del mundo, las más relevantes compañías de ballet, de teatro y de otras diversas actividades artísticas. Todo este despliegue cultural, reflejo de la efímera riqueza petrolera, nunca llegó a las masas, para las cuales estaba supuestamente destinado. El festival se convirtió en un evento elitista que utilizó gran despliegue publicitario y muchos pesos del erario nacional.

Por su parte el INBA (Instituto Nacional de Bellas Artes) bajo la dirección de Juan José Bremer, continuó con su labor de difusión cultural y su acierto más importante fue "...el impulso dado a la Dirección de Promoción Nacional, creada en 1977 en substitución del Departamento de Coordinación que tenía a su cargo la difusión de la cultura en la provincia" (93) ayudando de esta manera al desenvolvimiento de las casas de cultura en diferentes entidades y junto con la Secretaría de Relaciones Exteriores apoyó el intercambio cultural con otros países, lográndose la exhibición en México de varias colecciones de obras artísticas de fama internacional, como las esculturas de Rodin, los dibujos de Leonardo Da Vinci, la colección del Expresionismo Alemán y otras de igual importancia. Durante esta administración se creó el "Cine Club de Bellas Artes", que organizó ciclos de autores y corrientes cinematográficas de todo el mundo, propiciando la exhibición de películas no comerciales.

Debemos subrayar que la mayoría de las manifestaciones culturales que el Estado apoyó, siempre fueron de carácter elitista, lo cual puede explicar, de alguna manera, el deficiente y desordenado apoyo al cine, medio que llega a las grandes masas y que nunca contó con un proyecto cultural coherente.

"Esa relación poder-saber se traduce en - técnicas particulares de ejercicio del poder, en dispositivos precisos, inscritos en la trama del Estado, de distancia ción permanente de las masas populares, de los centros de de cisión; en una serie de ritos, de formas de discurso, de modos estructurales de tematización, de formulación y tratamiento de los problemas por los aparatos del Estado, de modo tal que las masas populares en este sentido, se encuentran de hecho apartadas" (Poulantzas) (94).

#### 4.3

#### Propuestas de José López Portillo para la reestructuración - del cine .

Los medios de comunicación resultaron afectados por la reforma administrativa, uno de cuyos propósitos era, como ya vimos, suprimir la duplicación de funciones en los organismos, en este caso, con respecto a la radio, la televisión y de paso el cine; así se creó la "Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía", dependiente de la Secretaría de Gobernación, que sustituyó a las direcciones de Radiodifusión y la de Cinematografía ; depositando esa dirección

en una sola persona, la hermana del presidente, Margarita López Portillo, planteandose así una relación de mayor dependencia entre el gobierno y los medios de difusión.

Durante su campaña, el 31 de marzo de 1976, López Portillo, en un discurso improvisado en presencia de varias personalidades del cine, describió sus planes para el futuro de la industria cinematográfica:

- 1.- Revisar la ley y el reglamento de la industria cinematográfica ya que respectivamente datan de 1949-1953.
- 2.- En lo que concierne a la censura, modificar la ley para garantizar la libertad de expresión, la libertad de creación, el respeto a la libertad cultural e ideológica de nuestro país.
- 3.- Con los impuestos recaudados en las salas de exhibición - crear un fondo para el desarrollo de nuestra industria cinematográfica.
- 4.- Crear un Instituto Nacional de Cinematografía con las siguientes obligaciones entre otras:
  - a) seleccionar argumentos con vistas a su financiamiento.

- b) orientar el financiamiento siguiendo los principios de calidad y contenido.
- c) Organizar concursos de argumentos.
- d) Crear premios para cortometraje.
- e) Capacitar técnicamente con bolsas de estudio.
- f) Estimular y favorecer el cine de investigación.
- g) Planear el desarrollo de un Centro de Cortometraje, buscando las posibilidades de autofinanciamiento de obras didácticas y documentales, científicas y de investigación.
- h) Apoyar por todos los medios posibles el Centro de Capacitación Cinematográfica.

"Esto, -dijo- son a grandes rasgos los li neamientos que puedan conducir a la consolidación de las bases de nuestro cine, después de años de crisis, podríamos pensar - en un porvenir durante el cual el cine recuperará para sí y pa ra la nación, una conciencia lúcida que le permita tratar los grandes temas de nuestra vida común y de ser un espejo y una guía para la realización de objetivos que proponemos para nues tro pueblo". Más adelante veremos qué tanto se cumplieron es tas propuestas.(95)

#### 4.4

#### Cambio de Funcionarios.

La nueva institución RTC, inicia activida-

des con la remoción de funcionarios del sexenio de Luis Echeverría. Así, su directora nombra como titular de la "Dirección General de Cinematografía" al Lic. José Ma. Sbert "experto en la administración de empresas", substituyendo a Hiram García Borja, que pasa a dirigir el Banco Cinematográfico; este funcionario definió la nueva política a seguir de la siguiente manera:

"no vamos a prescindir de ellas (películas de autor) lo que sucede es que al hacerlas no volveremos la espalda a los asuntos de finanzas. Podría pensarse por ejemplo en producir varias cintas rentables y entre ellas una película de autor". - (96)

En las productoras estatales quedaron como directores: Vicente Silva Lombardo en CONACITE I, Francisco del Villar en CONACITE II, y Rafael Baledón en CONACINE. Por su parte en "Operadora de Teatros", es nombrado Fructuoso Caballero como director.

Todos estos nombramientos fueron transitorios: la intención era desmantelar el aparato cinematográfico echeverrista. Así CONACINE se fusiona más adelante con una productora controlada por Del Villar, director de CONACITE II, hecho que ocasiona el despido inexplicable de Rafael Baledón de CONACINE, a quien además se le quitó de la dirección del episodio que filmaba de la película Los Amantes Fríos.

También a mediados de 1977 es removido Vicente Silva Lombardo de CONACITE I y en su lugar es nombrado Fernando Pérez Gavilán. Extraoficialmente se sabe que la remoción se debe al apoyo que Silva Lombardo dió a los directores debutantes del sexenio anterior. La inesperada muerte de Francisco del Villar, titular de CONACITE II trae como consecuencia la suspensión de los proyectos y el nombramiento el 7 de octubre de 1976 del escritor Jorge Hernández Campos, quien afirma durante una entrevista "no estar familiarizado con el medio". Como subdirector de la empresa es nombrado Rafael Solana, quien reitera en varias -- ocasiones su deseo de que el cine mexicano" vuelva a ser como el de los cuarentas" (97). Esto significaba la vuelta al star system, a las películas del tipo familiar, sin referencias sexuales, ni problemas sociales, argumentando reiteradamente el abuso de "violencia, sexo y pornografía del sexenio anterior". Se ansiaba el surgimiento de otra Dolores del -- Río, de otra María Félix y de otro Pedro Armendariz.

El inicio de la nueva institución, RTC, fue acompañado de sucesos bastantes significativos, ya que al mismo tiempo en que se llamó a la iniciativa privada a - filmar de nuevo, se anunció que la industria cinematográfi-

ca tendría que adecuarse a las rígidas normas económicas que implementaría el nuevo régimen, como consecuencia de la crisis económica de 1976, rastro del régimen Echeverrista y "...sujetarse a los dictados de organizaciones internacionales - tales como el Fondo Monetario Internacional, uno de los cuales era hacer reducciones en el gasto público, resultando la cinematografía muy dañada por ello", (98) imponiendo un límite de siete millones de pesos para cada película que produce el gobierno.

#### 4.5

#### Desaparición del Banco Cinematográfico.

A principios del régimen, en un banquete organizado en honor de Margarita López Portillo, por los productores privados y las estrellas de cine, la nueva directora planteó la necesidad de unir esfuerzos entre gobierno e iniciativa privada para sacar al cine de la crisis, apoyando el llamado del presidente a los empresarios de todo el país; invitación que fue recibida con aplausos por la concurrencia.

De esta manera se deja el campo abierto a los productores privados, situación que aprovecha el consorcio Televisa para formar su propia compañía en 1978 (Televisión), produciendo su primer éxito taquillero, El Chanfle, -- (más adelante nos ocuparemos de la producción de Televisa). -- Poco tiempo después Margarita López Portillo nombra a Ramón -- Charles Peerles, accionista de la compañía privada "Distribui-

dora Continental", (dedicada a la distribución de películas), como asesor general de RTC, e inmediatamente después, en noviembre del mismo (1978), se anuncia la inminente desaparición del Banco Nacional Cinematográfico, al tiempo que el señor -- Charles Peerles declaraba que El Chanfle era la mejor película mexicana. (99)

Al mes siguiente, en diciembre de 1978, en un desayuno en los jardines de Los Pinos, la directora de RTC se sumó con la Asociación de Productores y Distribuidores para plantear "un nuevo compromiso de trabajo", y afirmó: "los nuevos planteamientos que requiere la industria cinematográfica serán deficientes sin la participación de ustedes, por lo que espero su colaboración para que el proyecto que adoptemos en la práctica, esté nutrido con su experiencia y logremos, por ello, el mejor aprovechamiento de los recursos con que contamos (...) me alegro que estén aquí, y juntos emprendamos una nueva etapa que deseo de prosperidad para la cinematografía nacional"(100). Todo esto acompañado de ataques "al cine de autor"que predominó en el sexenio anterior, argumentando el abuso del sexo y la violencia de películas como Auandar Anapu, La -Venida del Rey Olmos, Canoa, Las Poquianchis, El Apando, etc. "El pueblo pagó películas de costosísimos mensajes" (101), "Vamos a descansar un poquito de las macabras y sangrientas películas de crítica social" (102) decían algunos titulares de los principales diarios.

Como consecuencia de la desaparición del banco, debería desaparecer también el Centro de Capacitación Cinematográfica que dependía del mismo.

Todas estas medidas, tendientes a reducir la intervención del gobierno en el cine y dejarlo en manos - privadas, (de hecho se llegó a hablar de vender los estudios Churubusco a Televisa) encontraron la oposición de varios -- funcionarios. El 26 de julio de 1979 se anuncia la detención de diez funcionarios de la industria cinematográfica, todos - relacionados con el aparato cinematográfico echeverrista, tres de ellos se oponían a la desaparición del CCC, Bosco Aroche - director de los estudios Churubusco, Fernando Macotella director de Cinematografía y Jorge Hernández Campos, a todos se -- les acusaba de un fraude que se dijo ascendía en un principio a 5,000 millones de pesos y cuatro días después a más de 500 millones. En las pesquisas fueron detenidas con lujo de violencia treinta y dos personas, al poco tiempo todos fueron -- exonerados del delito por inexistente; no obstante tuvieron - que pagar altas fianzas para poder salir libres. El nombre de Ramón Charles Peerles se relacionó con todas estas maniobras.

#### 4.6

#### Producción. privada

El desarrollo del cine durante el sexenio 76-82 quedó determinado desde que Hiram García Borja tomó posesión del Banco Cinematográfico y definió, como antes señalaba-

re de erratas.

En la cita número uno debe decir:

"Con respecto a la fecha de aparición del cine en México existen distintas versiones. Luis Reyes de la Maza señala que esta fue en 1895 y Emilio García Riera 1896. Aurelio de los Reyes confirma a García Riera en Ochenta años de cine en México. UNAM 1977, p.9."

---

mos, la nueva política a seguir: "... no vamos a prescindir de ellas (las películas de autor). Lo que sucede es que al hacerlas no volveremos la espalda a los asuntos de finanzas. Podría pensarse por ejemplo en producir varias cintas rentables y entre ellas una película de autor" (103). Se volvería a las producciones rentables, aunque su calidad fuera un factor secundario y de vez en cuando se seleccionaría algún argumento como excepción para filmar una película que representara a nuestro país, pensando que un buen tema garantizaría una buena película. Ejemplos: Divinas Palabras de Ramón del Valle Inclán dirigida por Juna Ibañez, Campanas Rojas, sobre la participación del periodista norteamericano John Reed en la Revolución Mexicana, para cuya dirección se importó al director soviético Sergei Bondarchuk, la vida de Antonieta Rivas Mercado, cuyo guión original del mexicano Rafael Catañedo fue eliminado y se contrató para la nueva versión a Jean Claude Carrière, guionista de Buñuel y la dirección se le encargó a Carlos Saura, director español.

Margarita López Portillo había hecho un llamado para volver al cine de familias, que nunca se hizo. La orientación siguiendo los principios de calidad y contenido nunca se cumplió. Los productores privados encontraron en los temas redituables de ficheras, prostitutas, cabareteras, cuentos colorados, espaldas mojadas, pordioseros y cantinas, el añorado filón de oro que habían perdido en la administración anterior, - recibiendo el apoyo casi incondicional hasta en la exhibición y

la distribución, ya que películas con los mismos temas pero de producción estatal, tenían más limitaciones para exhibirse. De hecho en 1977 la producción privada aumentó considerablemente. Si en 1976 último año del régimen echeverrista logró producir solamente diez películas, tres de ellas siguiendo el proceso normal de producción (préstamo el Banco, acuerdo con Sindicatos, etc.). El Moro de Cumpas, Las Ficheras y la Virgen de Guadalupe, las siete restantes se realizaron como producciones tipo pirata o sea al margen de la ley, sin contratos colectivos de trabajo y en locaciones fuera del país; en 1977 los productores privados lograron producir 22 largometrajes, 9 regulares y 13 piratas. Alguien tiene que morir, Caballo Prieto Afamado, El Circo de Capulina, Las del Talón, Picardía Mexicana, etc.

El productor de mayor peso en este tipo de películas fue Guillermo Calderón que en 1974 filmó Bellas de Noche, en 1976, Las Ficheras, y Noches de Cabaret en 1978, películas que a partir del éxito económico logrado, marcaron la línea a seguir en cuanto a producción privada en el actual sexenio. Los argumentos de estas películas eran casi siempre los mismos y estaban contruidos a base de trillados sketches carperos, alternados, con algunos números musicales interpretados por grupos populares como la Sonora Santanera y otros.

Para 1978 la producción privada aumenta considerablemente llegando a realizar 57 largo-metrajes, 39 fil

mados de manera regular, 23 en condiciones piratas: El Perdón de la Hija de Nadie, La Guerra de los Sexos, Las Cariñosas, - Muñecas de Medianoche, etc.

#### 4.6.1 TELEVICINE.

Ese mismo año (1978) surge Televicine, con las mismas intenciones mercantilistas de su matriz, el -- consorcio Televisa y siguiendo el criterio de que al público hay que darle lo que pide, mera extensión de los valores morales y artísticos difundidos por sus canales de tv. 2,4,5 y 8, apoyado además por un gran tiempo de publicidad en sus propios canales televisivos.

En 1979 filma 12 películas y compra -- tres salas de exhibición, en 1980 compra la cadena de cines - de la Columbia Pictures, en la frontera norte del país, asegurando así la exhibición de sus filmes. En 1981 realiza otras , cinco películas.

El primer éxito fue El Chanfle, con -- Chespirito (1978). En 1979 realiza Milagro en el circo con - Cepillín, dirigida por Alejandro Galindo. En 1980 realiza -- Nora la Rebelde, con Olga Breeskin y La Ilegal con Lucía Méndez. Ese mismo año filma Lagunilla, mi barrio que resulta un éxito de taquilla, encontrando en el melodrama arrabalero de los cuarentas la rentabilidad que no tuvieron los otros filmes de inspiración televisiva como los anteriormente citados (El milagro en el circo, Nora, la rebelde), hecho que influyó en

otros productores a seguir con el tema (Viva Tepito de Mario Fernández, 1980). En 1981 la misma Televisa produce El Angel del barrio dirigido por José Estrada y Morir de Madrugada de Julian Pastor, también ubicadas en el arrabal.

En 1979, de un total de 82 largometrajes, 67 fueron producto de diversas compañías privadas, 34 de producción regular y quince piratas, seis coproducciones con el extranjero y doce cintas de Televicine. Todas estas de poca calidad, reiterando los temas de siempre: ¡Ay Chihuahuano te rajés, La cosecha de mujeres, Perfumadas, Nana, etc. La producción de los siguientes años no varió mucho.

#### 4.7

##### Producción Estatal.

A pesar de los cambios en la política cinematográfica con la nueva administración, en 1977, el cine realizado por el estado logra un importante aumento en la producción. De los 68 largometrajes que se filmaron, 45 fueron llevados a cabo por el estado a través de las empresas Conacine y Conatite I y II, con residuos del "cine de autor" echeverrista como: El lugar sin límites de Ripstein, La guerra Santa de Carlos Enrique Taboada, Los Indolentes de José Estrada, La Viuda Negra de Arturo Ripstein, La Guerra Rodríguez de Cazals, cintas que sin duda fueron de calidad superior a las realizadas por la iniciativa privada.

Con la desaparición de CONACITE I y de

más cambios a nivel administrativo, también mencionados anteriormente, para 1978 la producción estatal desciende considerablemente, llegándose a producir solamente 31 largometrajes, 15 CONACINE, 13 CONACITE y 3 Estudios América. La <sup>fue</sup> baja simultánea tanto en cantidad como en calidad, ejemplos.: - En la Trampa, El Gran Perro Muerto, La Guerra de los Pasteles, La dinastía Drácula y Oye Salomé entre otras, a ésta - última, de género cabaretil se le hicieron cortes de censura, mientras que las películas de Calderón pasaban intactas, lo mismo sucedió con otras producciones estatales como La Vida Difícil de una Mujer Fácil, Amor Libre y Tres Mujeres en la Hoguera.

En 1979, a pesar de las declaraciones de la directora de RTC de que "en ningún caso la producción estatal del cine, radio y televisión será este año inferior a la de 1978" (Uno Más Uno 24 feb. 1979), se realizaron sólo 14 largometrajes. CONACINE produjo: Fuego en el mar de Raúl Araiza, El Infierno de Todos tan Temido de Sergio Olhovich, El Testamento de Gonzálo Martínez Ortega, D.F. de Rogelio A. González, etc.

Por su parte CONACITE II produjo ese mismo año Pum de José Estrada, Para Ud. Jefa de Guillermo Murray, Llámenme Mike de Alfredo Gurrola, etc.

En 1980 la baja de la producción ya era notable, CONACINE produjo sólo dos películas El Mundo Trágico y Fieras contra Fieras y CONACITE II otras dos: En la Tormenta y En el País de los Pies Ligeros.

En 1981 CONACINE produce cinco películas: México 2000, Rastro de Muerte. La coproducción con Francia La Cabra, El Niño del Tambor y Mar Brava y CONACITE II Campanas Rojas y Barrio de Campeones. En 1982 CONACINE produce cuatro películas en total: La Guerra es buen Negocio, El Color de nuestra piel, Los Bárbaros y la controvertida Antonietta, y CONACITE II sólo una: El Caballito Volador.

La baja calidad de la producción que caracterizó el mercado durante el sexenio 76-82, dió al traste con las carreras prestigiosas de varios directores que habían demostrado interés por un cine más crítico en el sexenio anterior y que ahora fueron envueltos por la mediocridad del medio. Felipe Cazals, que en el sexenio anterior filmó Las Poquianchis y Canoa, al empezar éste, trató de seguir con la misma línea y filmó La Güera Rodríguez en 1977, El Año de la Peste en 1978, películas que resultaron un fracaso de taquilla, por lo que termina filmando la vida de Rigo Tovar: "Rigo es el representante de los beneficios del sistema, el self-made a la mexicana, que exigía la industria de la burguesa conciencia desde la muerte de Pedro Infante. (106).

Por su parte, Gonzálo Martínez egresado de la escuela de cine de la URSS y que en el sexenio echeverrista filmó películas importantes como El Principio y Longitud de Guerra entre otras, termina por filmar El Noa Noa y Ésta es mi Vida, biografías de Juan Gabriel, cantante popular de moda.

Cine de Autor, pero extranjero.

En 1977 se lleva a cabo la primera coproducción de México con otro país (Estados Unidos), Los Hijos de Sánchez dirigida por Hal Bartlet, en 1981 se realiza la coproducción mexicana francesa La Cabra dirigida por Francis Wéber, de la que además se excluyeron los créditos a los elementos mexicanos que tomaron parte: "...no sólo los nombres de actores y técnicos mexicanos fueron escamoteados, la película nunca fue considerada por los franceses como una coproducción con nuestro país". (107)

A principios de 1981, la directora de RTC - inicia un proyecto de coproducción entre México y la URSS para la filmación de una película basada en las revoluciones mexicana y soviética, cuyo personaje principal fue el escritor y periodista norteamericano John Reed: Campanas Rojas, producción de CONA--CITE II, con un costo de 200 millones de pesos, de los cuales la empresa aportó 30 millones. Con esta película se pensaba salvar el prestigio de la acción gubernamental en el medio. Este era el cine de autor (Hal Bartlet, Sergei Bondarchuk, Francis Wéber)- que

de vez en cuando se haría para representar a México en festivales internacionales, según lo había afirmado cinco años antes el entonces director del Banco Cinematográfico, Hiram García - Borja.

"Hasta los norteamericanos querrán ver -- Campanas Rojas" afirmó Bondarchuk, añadiendo "...nosotros vamos a morir pero la película se queda". A principios de 1982 el filme se estrenó en la ciudad de México con un despliegue publicitario que jamás había recibido película alguna durante el sexenio, con un resultado de crítica nada favorable ya que la mala calidad del filme era evidente.

El 23 de febrero de 1982, a pesar de la - devaluación de nuestra moneda, Margarita López Portillo anunció la reestructuración financiera y administrativa del Banco Nacional Cinematográfico y afirmó que ese año se financiarían doce - películas, entre las que estaría Toña Machetes, basada en la novela de ella misma, y en la cual intervendría en el papel principal María Félix, bajo la dirección de Raúl Araiza. El proyecto nunca se llevó a cabo, desatándose un escándalo que terminó con una demanda legal de la supuesta protagonista a RTC, por incumplimiento de contrato.

Otro proyecto que sí se llegó a realizar, - fue la filmación de la vida de Antonieta Rivas Mercado, Antonieta, película que también entraba en los planes de superproduc--

ción que salvarían el prestigio de nuestro cine y representarían a México en los festivales internacionales; como ya quedo señalado, se eliminó el guión original del mexicano Rafael Castañedo, contratando para la nueva versión al guionista -- francés Jean Claude Carrière, a la actriz francesa Isabel Adjani y al director español Carlos Saura, continuando con una clara discriminación a los artistas nacionales.

Las excepciones fueron dadas por el cine independiente y por algunas producciones estatales que lograron sobresalir a la mediocridad imperante. Entre estas últimas podemos mencionar El Lugar sin Límites de Arturo Ripstein, basada en una novela de José Donoso; la película denuncia la represión sexual en una historia que se ubica en ambientes cerrados y asfixiantes al igual que muchas películas del director; Cadena Perpetua de Ripstein también, es un retrato del poder represor en el país. Por su parte José Estrada filmó - en 1978 Los Indolentes, obra que se desarrolla en la provincia mexicana y refleja el espíritu retrógrado de un sector - que no asimila su realidad presente y se aferra a una forma - de vida que ya no existe.

#### 4.8

#### Cine Independiente.

Este tipo de producción, que también puede considerarse como privada y cuyos realizadores tratan de - asumir un compromiso político, ha sido una respuesta a la ma-

nera viciada de hacer cine. Su importancia es vital, ya que este tipo de producción es la que se encuentra más cercana a la realidad del país: y si bien muchas de estas películas poseen calidad bastante discutible, su presencia casi clandestina, es de gran importancia, ya que de alguna manera se han manifestado como una alternativa al discurso de los grupos - en el poder. Su característica principal (independiente), - que significa trabajo sin financiamiento oficial, al margen de sindicatos etc. significa también dificultades en la exhibición y distribución en los canales comerciales, por lo cual ha buscado sus propios canales de difusión que en la actualidad se encuentran en las salas universitarias (El Chopó, Casa del Lago, Sala Julio Bracho, etc.) y en la desaparecida Cine-teca, principalmente.

El cine independiente ha encontrado variantes de producción, que van desde el autofinanciamiento, - hasta las cooperativas, incluyendo la producción universitaria, la producción académica y las que realizan instituciones oficiales que aprovechan parte de su presupuesto para producir cine.

#### 4.8.1

##### a) Producción por autofinanciamiento.

Entre ésta destaca indiscutiblemente en primer plano, Anacrusa de Ariel Zúñiga (1978). Esta película

es la historia de una profesora universitaria y su toma de conciencia política, a partir del secuestro y desaparición de su hija por las fuerzas del orden. Las Apariencias Engañan de Jaime Humberto Hermosillo (1977) producida por - él mismo y por Isela Vega; es un retrato de las costumbres mojigatas de la pequeña burguesía en provincia y a pesar - de haber pagado desplazamiento para su exhibición comercial, la película ha tenido que enfrentar diversos problemas. - Constelaciones de Alfredo Joscovicz (1978), está inspirada - en algunos pasajes de la vida de Sor Juan Inés de la Cruz. La Venida del Papa producida por "Cinematografía Insurgentes", y por el "Taller experimental de cine independiente", trata de abordar críticamente la venida al país del jefe de la Iglesia Católica; Primer Cuadro de Oscar Menendez aborda los problemas cotidianos de los habitantes de Tepito.

#### 4.8.2

##### b) Producción Universitaria.

Por medio del Departamento de Actividades Cinematográficas de la UNAM, esta institución financió varios largometrajes: Ahora si tenemos que ganar de Raúl Kamffer - (1980), basada en algunos relatos de Flores Magón, sobre la vida de los mineros a principios de siglo y sus formas de lucha, ganando cuatro arieles en 1982. San Ignacio Río Muerto de José Rodríguez, realizada con la colaboración de los miembros -- del Taller "Cine Octubre", es un testimonio de las luchas en - el campo.

Por su parte, la Universidad de Puebla con motivo del 400 aniversario de su fundación produjo Había una vez y Puebla hoy, de Paul Leduc; éste último es un filme político donde se da la palabra a los campesinos para denunciar la miseria y la explotación en que viven.

La Universidad de Veracruz en cooperación con el "Frente Sandinista de Liberación" produjo un largometraje de Miguel Necoechea sobre la historia del frente, a partir de la narración del único sobreviviente de sus fundadores, Tomás Borge; también produjo María de mi corazón de Jaime Humberto Hermosillo, película que ha ganado varios premios en festivales internacionales y las autoridades no la han tomado en cuenta para su exhibición comercial.

#### 4.8.3

##### c) C.U.E.C.

Se puede considerar a la producción del CUEC, en su mayoría trabajos finales escolares, como parte de la producción independiente, y aunque esta producción no es numerosa, destacan los trabajos de varios de sus egresados --ejemp. Cualquier Cosa de Douglas Sánchez 1980, sátira de la pequeña burguesía que se proclama de izquierda para tener el status de moda. Laura Lógica de Chiván Santiago 1981, filme que al ritmo de jazz va describiendo a sus personajes, No Gar-

del NO 1981 de Daniel Dasilveira, historia sentimental sin melodrama de comparsa. Chapopote 1980, Chahuiztli 1981, Charotitlán 1982 de Carlos Mendoza y Carlos Cruz, crítica satírica a los proyectos gubernamentales y al sindicalismo charro.

4.8.4

d) Producción Cooperativa.

Este es otro tipo de producción independiente y consiste en el financiamiento por todos aquellos que participan en el filme, como la cooperativa "Río Mixcoac", que produjo Bandera Rota de Gabriel Retes y La Viuda de Montiel de Littin.

Otro tipo de producción por cooperación es Bajo el Mismo Sol y Sobre la Misma Tierra de Federico Wein gartshofer.

4.8.5

e) Producción de Sindicatos.

Esta es una nueva variante de la producción independiente que también puede llegar a ser una importante alternativa al cine comercial y surgió enérgicamente en este sexenio, como salida a la parálisis productiva del sistema: podemos citar el caso del Sindicato de Trabajadores de la Industria Nuclear que produjo en 1981 La Cabeza de la Hidra de Paul Leduc, tema basado en la novela homónima de Carlos Fuentes sobre las vicisitudes del petróleo y el poder en México.

4.8.6

f) Centro de Capacitación Cinematográfica. C.C.C.

El poder político, escudándose en lo propuesto por la reforma administrativa, que se proponía evitar duplicación de esfuerzos y gastos innecesarios permitió, como ya señalamos, a través del nuevo consejero de cinematografía, Lic. Ramón Charles Peerles, la eliminación del Banco Cinematográfico en noviembre de 1978 y al mismo tiempo, se trató de desaparecer el C.C.C., que dependía del Banco.

La existencia del CCC no concordaba con la política estatal cinematográfica, que desde un principio se dedicó a dismantelar el aparato cinematográfico anterior. El CCC compuesto por estudiantes a nivel universitario, maestros, críticos e intelectuales de izquierda, resultaba incómodo al poder.

Los intentos de hacer desaparecer al CCC no fueron fáciles; primero se intentó trasladar la escuela a la Secretaría de Educación Pública y luego a la UNAM, más adelante a la UAM (Universidad Autónoma Metropolitana), sin consultar las opiniones de los integrantes del plantel, por lo que éstos iniciaron un movimiento de protesta que fue disminuyendo su intensidad ante el anuncio de que se permitiría a la generación del momento terminar sus estudios.

Al cierre se opusieron, como hemos visto, varios funcionarios que más tarde terminarían en la cárcel.

Ante la noticia del cierre inminente del CCC, el 31 de octubre de 1978, los alumnos de este centro se organizan y tratan de entablar diálogo con la directora de -- RTC; nunca se les da la oportunidad, al no lograrlo publican en la prensa un boletín en el que afirman que: "Es responsabilidad del Estado preservar un proyecto de enseñanza que el mismo promovió, y en el cual se comprometió a una gran cantidad de personas; por lo tanto sus decisiones no pueden ser unilaterales, de mantener RTC ese tono de decisiones puede generar graves conflictos. Nos resistimos a creer que el Estado mexicano y su actual desarrollo político tenga la necesidad de cerrar escuelas". (108).

La publicación de este desplegado dió por resultado un aplazamiento del cierre por 15 días.

A fin de cuentas el centro nunca fue cerrado; siempre existió de facto. Una nueva convocatoria para reanudar inscripciones se hizo en 1980, con la anuencia de las autoridades. De hecho, las actividades del nuevo ciclo se iniciaron en ese mismo año, fecha a partir de la cual han -- egresado dos generaciones de cineastas 80-81, 81-82.

Producción del Centro.-

Podemos destacar entre la producción del centro; Max Dominó de Gerardo Pardo, Polvo vencedor del sol, de Antonio de la Riva, Adiós, adiós ídolo mío (El Santo) de José --- Buil, Hotel Villa Goerne de Busi Cortés y Entre paréntesis de Gustavo Montiel, entre otros.

A partir de su creación, la escuela ha logrado formar cuatro generaciones de productores, editores, directores y fotógrafos y dos generaciones de guionistas, más una en formación, a pesar del deficiente apoyo de las autoridades.

En su corta existencia, el centro ha logrado hacerse de una memoria académica, de procedimientos de enseñanza apoyados en bases artísticas y artesanales. Sus deficiencias se encuentran en la parte técnica, que hace muy necesario el apoyo decidido de las autoridades para crear nuevos cineastas, más preparados, que formen los cuadros que sean capaces de renovar al cine nacional y no terminar como maquilladores de producciones extranjeras.

4.9

Centro de Producción de Cortometraje.

El 3 de diciembre de 1977, a un año del inicio de la administración lopezportillista, los miembros del Centro de producción de cortometraje se quejaban de la falta de presupuesto que había disminuido su actividad en la realización, ya

que ahora se dedicaban a trabajos de encargo, de publicidad o de propaganda.

Sin embargo este centro fue uno de los pocos que mantuvieron una actitud crítica en sus producciones, como en los cortometrajes Migraciones de Bosco Aroche, Comunidades de Oaxaca, de Héctor Ramírez, etc.

Entre los principales realizadores del centro de producción de cortometraje se encuentra un joven promotor, Nicolás Echeverría, "camarógrafo de excepción, con gran sentido del detalle significativo y preocupado por registrar sin mistificaciones, dando a la vez a sus retratados las manifestaciones artísticas y religiosas no institucionales, la de los marginados, los indios que se niegan a perder su identidad y han dado forma nueva a las intrusiones de la civilización" (109). .

Sus obras: los cortos Judea (1973), Hikure Tame, (1977) y los largometrajes, María Sabina (1978), Tesquinda (1979), Poetas Campesinos (1980) y El niño Fidencio (1980) todas ellas con una clara búsqueda de las raíces culturales - indígenas del pueblo mexicano. Las autoridades no han visto con buenos ojos el cine de Nicolás Echeverría. El Niño Fidencio su última película fue censurada, argumentando que denigra al país. "Hay muchas películas producidas por el estado que --

nunca se han exhibido. Mi temor muy grande es que El Niño Fidencio se vuelva a proyectar jamás". (110). Las razones de esto las explica el mismo Nicolás Echeverría de la siguiente manera: "Mi película la escogieron a última hora para el "Foro de Realizadores", porque les fallaron algunas películas de España o no se - donde, entonces dijeron, pues ¿cual?, pues la de Nicolás, la del Niño Fidencio." (111).

"El Foro tiene cierto carácter experimental y no podían escoger una película de Ripstein o algo así y como no - tenían nada pues allí va la del Niño Fidencio. Como se metió a última hora tuvieron que llamar a los censores a la misma función - que a la prensa, a los censores no les gustó y a los de la prensa sí. Los censores decían que como íbamos a mostrar este México de fanáticos, de tipos que se arrastran por el suelo, de locos invocando espíritus. Tenían mucho miedo y como Estados Unidos estaba llevando una campaña de desprestigio a México, de que estábamos - volviendo a las cavernas, se juntaron muchos factores y decidieron enlazarla; el que la vió la vió y el que no quien sabe hasta cuando la vea"(112).

"... quizá mi película ofenda a mucha gente, yo en lo personal me siento muy orgulloso de esa parte de nuestro país, que a pesar de la miseria, cosas negativas y carencias, conserva el espíritu de dignidad y creatividad".(113).

Las posibilidades de autofinanciamiento del CPC, propuesta emitida por el entonces candidato a la presidencia, José López Portillo, no se cumplieron. Según Nicolas Echeverría "cuando Bosco Aroche dirigía el Centro, intentó hacerlo funcionar sin subsidio, hasta se hicieron comerciales, con lo cual se podría lograr el autofinanciamiento: pero esto no duró, porque nunca se le dió carácter legal al centro para así poder recuperar las ganancias que producía, todo iba a parar a RTC, al centro nunca le llegó nada."(114). De hecho hubo dos largos metrajes: Rigo es amor y María Sabina, primeros éxitos del Centro que fueron exhibidos comercialmente, lo cual nunca había sucedido con otras producciones del Centro, "...esto fue el principio del fin, empezaron las envidias, las intrigas y le dieron en la torre". El éxito de Rigo es amor, rompió la idea de que los documentales no traen gente; se hizo con muy poco dinero y dejó millones. "Su éxito arrollador provocó la avaricia y la envidia de mucha gente de RTC; se realizó una auditoría, un escándalo y la película desapareció del centro".(115) Existe la versión de que Ramón Carlees, entonces asesor de RTC, se la llevó y la distribuyó por medio de la Compañía "Distribuidora Continental".

El Centro ha cambiado de director infinidad de veces: en 1982, al finalizar el sexenio, estaba a la cabeza - un sobrino de Margarita López Portillo.

Las posibilidades de autofinanciamiento son lejanas, a pesar de que existe el interés de la televisión alemana por adquirir material producido por el Centro, con lo que se hubiera podido recuperar gran parte de la inversión, pero no se hizo ninguna transacción por no tener definido su carácter legal. "No sabían como, quién firma, quien recibe el dinero, - pues como está subsidiada no les importa" (116).

El centro cuenta con un archivo rico en material, posible de explotarse comercialmente, que podría ser -- utilizado para la realización de series televisivas con temas - etnográficos, deportivos y artísticos, lo cual lo haría autofinanciable.

#### 4.10

#### Sindicatos.

Los sindicatos de la industria cinematográfica durante este sexenio, fueron un gran apoyo de la directora de RTC; esto se puede explicar de alguna manera por la conocida despolitización de los trabajadores de esta industria, cuyos líderes, haciendo honor a su trayectoria, lucharon por su propio encumbramiento y no por el interés colectivo. Un caso que puede demostrar la apatía de los trabajadores de este medio por defender sus intereses, es la utilización de películas, (producidas en paquete en el sexenio de Echeverría), por Televisa, sin que se tenga noticias de que dicha empresa haya hecho partícipe a los trabajadores de sus ganancias. Sin embargo, podemos señalar que los sindicatos tuvieron un desempeño positivo, casi al

final del sexenio, al luchar por una mayor representatividad en las reuniones convocadas por la directora de RTC con el fin de elaborar la nueva ley cinematográfica que finalmente no alcanzó a aprobarse.

Otro hecho importante en este sexenio fue la creación del SINETIC (Sindicato Nacional de Trabajadores de la Industria Cinematográfica) que se integró formalmente el doce de agosto de 1982 con quince secciones, que en conjunto agrupa a seis mil doscientos trabajadores, que forman la mayoría de los cinematografistas del país. Su lema: "Unión y Progreso". Este sindicato nació a raíz de que el comité nacional de trabajadores de la industria cinematográfica (STIC) que maneja Ignacio Colunga, quitó la autonomía a todas las secciones que la integran.

Al momento de crearse la nueva agrupación, se precisó que cada una de las secciones tendría una auténtica autonomía. Cada una de ellas presentó importantes ponencias con vistas a resolver problemas de los trabajadores de la industria, tales como vivienda, capacitación, construcción de cines, producción de películas, etc. y para lo cual se pedirían prestamos al gobierno para darles solución. No obstante el momento de cerrar este capítulo, el sindicato no ha dado grandes señales de progreso.

4.11

Proyecto de reforma a la Ley Cinematográfica.

"La ley forma parte del orden represen-  
vo y de la organización de la violencia ejercida por todo Estado. El Estado dicta la norma, proclama la ley e instauro con ello un primer campo de mandatos, prohibiciones y censura, instituyendo así un terreno de aplicación y el objeto de la violencia." (117)

La ley cinematográfica mexicana, promulgada en 1949 durante el sexenio alemanista, fue creada con el fin de poner freno legal a los monopolios (Williams Jenkins y su grupo) que controlaban la industria. Con esta ley se daba plena autoridad a la Secretaría de Gobernación en el control del cine a través de la Dirección General de Cinematografía, creada por esta ley.

Una de las premisas principales de este reglamento es el establecimiento del tiempo de pantalla obligatorio para las películas mexicanas (50%), con el objeto de apoyar la producción nacional. También quedó asentado el registro público cinematográfico con los que se defendían los derechos del autor.

Revisar una ley y cambiar un reglamento requieren de estudios previos y de análisis de los problemas por personas íntimamente relacionadas con las necesidades y con el medio a reglamentar, además de juristas que se ocuparían de formular

las leyes una vez que se ha llegado a conclusiones pertinentes. Todo esto precisa de tiempo, estudio y discusión, por lo que - un proyecto de reforma a la Ley Cinematográfica debió haberse - empezado a formular a principios del sexenio; esto no sucedió - así.

Sólo hasta mediados de 1981, quinto año de gobierno de José López Portillo, se anunció en la prensa la noticia proveniente de la Dirección General de Radio Televisión y Cinematografía, que la Ley Cinematográfica sería reformada, - lo cual produjo reacciones de todo tipo entre gente del medio, que se preguntaba en que consistirían las reformas y en que beneficiarían a la industria.

Sergio Olhovich, director de La casa del sur, Llovisna, El Infierno de todos tan temido, declaró en una - entrevista lo siguiente: ¿Reformar la ley y reglamento cinematográfico? ¿Para que o para quién? ¿Acaso no sería mejor que la vi gente se cumpliera? ¿No sería lo más conveniente para todos que se cumpla con el tiempo de pantalla y se fomente el cine de cali dad e interés nacional?.

A fines de 1981 aparece una noticia en -- El Excelsior (118) en la que se afirma que el proyecto para una nueva ley cinematográfica sería aprobado en septiembre de 1982, fecha en que se integraría el nuevo periodo de sesiones en la Cá

mara de Diputados y Senadores. En dicha noticia se declara, que la comisión que se integra para la revisión "escuchará todos los puntos de vista que aporten los diferentes organismos del cine - mexicano", es decir, sindicatos, productores, exhibidores, etc. (119).

Inmediatamente después apareció la noticia oficial según la cual quedaba instalada por medio del secretario de gobernación Enrique Olivares Santana "La comisión de es tu d io y asesoría para la elaboración de la Ley Federal de C in e m a t o g r a f i a" que presidió Margarita López Portillo.(120).

La elaboración de dicha ley se llevaría a cabo tomando en cuenta las ponencias presentadas por los diferentes sectores que componen la industria, cada ponencia tendría un límite de tres cuartillas a doble espacio. Esto ocasionó la pro te sta de Sergio Véjar, secretario general del Comité Central del STPC, ya que consideró este espacio como insuficiente para expo ner todos los puntos de interés con seriedad. Además hizo notar que no se le daba representatividad a los seis mil trabajadores que integran esa agrupación y señaló que estos "no están de acuer do con el procedimiento que se intenta seguir sin que se haya tomado en cuenta a los trabajadores de esta industria, que en volumen e importancia de ninguna manera se pueden ignorar", y terminó diciendo;"la Comisión de estudios y asesoría del proyecto esta --

formada en su gran mayoría, por personalidades que en los círculos cinematográficos no gozan de proyección orientadora para actividad tan compleja"(121); amenazando con no participar si no se le daba suficiente representatividad. Así pues la comisión de estudios decidió que el STPC participará con dos miembros de cada una de sus secciones, decisión que los representantes de ese sindicato aceptaron.

La Comisión de Estudios y Asesoría del proyecto de esta ley, encabezada por Margarita López Portillo y el secretario Rafael Macedo de la Concha, quedó integrada por los siguientes miembros: Mario Guillermo Fromow García, Celso Nájera Rodríguez, Francisco Venegas Trejo, Daniel Kuri Sarur, Rafael Sánchez Miranda; como representante de Cinematografía Jorge Durán -- Chávez; como asesores técnicos en cinematografía, Santiago Marugán Ordoñez, José Díaz Rodríguez, Gustavo Torres Calderón, José Luis Balmaceda Becerra, como analistas fueron seleccionados: Roberto -- Ricardo Samacona, Fernando Bermejo Martínez y Gustavo Mireles Navarro (122).

Este grupo empezó sus sesiones el 28 de enero de 1982, reuniéndose cada lunes y jueves con los distintos sectores cinematográficos.

A tres meses de haberse iniciado se dieron por concluidas las sesiones. El 30 de abril de 1982 se dió por clausurada la "Comisión de estudios de la nueva ley filmica"

en esta ocasión el secretario de gobernación Enrique Oliváres Santana afirmó:

"La industria cinematográfica habrá de alcanzar los objetivos de hacer un medio de culturización, información y recreación que reclame el interés nacional", y continuó: "La ley, si logramos que en su oportunidad el ejecutivo la haga suya o el poder legislativo la vote, habrá de establecer una norma que nos haga iguales a todos frente al derecho, lo mismo a los particulares que al propio Estado, a todos nos habrá de hacer iguales y a todos la ley nos habrá de obligar". (123).

Estuvieron presentes en dicha clausura, entre otros, Maximino Molina, líder de la sección I del STIC, Sergio Véjar, secretario general del STPC; representantes de la Asociación de productores y exhibidores de películas mexicanas que preside Edgardo Gascón; Carlos Amador, presidente de la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica, así como secretarios generales de diversos sindicatos del cine mexicano. Por su parte, en una entrevista publicada en el mismo diario, los actores dieron a conocer su opinión y declararon estar a favor de un cambio radical en la producción cinematográfica nacional, luego de considerar que esta debía orientarse hacia los aspectos artísticos y manifestaron que: "la mayor parte de las películas realizadas últimamente se han filmado con el fin de obtener ganancias económicas, explotando temas simples basados principalmente en historias eróticas" (124). Finalmente el 20 de septiembre de 1982 se anuncia que: "pese a los buenos deseos todo hace suponer que en lo que resta del presente -

sexenio no se aprobará el proyecto de la nueva ley cinematográfica ya que no habrá sesiones especiales en la Cámara de Diputados para discutirla"(125).

"El poder no es una institución y no es una estructura, no es una cierta potencia de la que algunos estarían dotados; es el nombre que se presta a una situación estratégica compleja en una sociedad dada" Michael Foucault.

#### 4.12

#### Censura.

A partir de la toma de posesión de Margarita López Portillo a la dirección de RTC, se utilizaron diversos recursos para ejercer la censura, éstos fueron desde el entlatamiento de películas producidas en el sexenio anterior, hasta los casos de atentado contra la integridad personal de funcionarios de la administración echeverrista, que se oponían a las medidas coercitivas de la dirección (violencia física del poder represor), pasando por la restricción de créditos para la producción; cambios constantes de funcionarios, suspensión de filmaciones inminentes, mutilación de cintas, prohibición total

de exhibición de las mismas por su contenido alarmante y limitación a funciones de media noche a películas que mostraban escenas supuestamente eróticas o pornográficas.

4.12.1

a) Suspensión de filmaciones inminentes.

A una semana de que Margarita López Portillo asegurara plena libertad de expresión (126), se negó el financiamiento a cualquier proyecto "inquietante", esgrimiendo la falta de rentabilidad de los temas, los cuales eran evidentemente políticos. Así se eliminaron: Misión Americana de Alcoriza, Bajo el Volcán de Leduc, el argumento de Antonieta Rivas Mercado de Rafael Castañedo y Chico Grande de Cazals sobre la invasión del general Pershing a México, en persecución de Pancho Villa.

Otras películas hechas al final del sexenio anterior, gracias a un convenio entre la Dirección de Cine y Difusión de la SEP y la Office Nationale du Film du Canadá, en la que se abordaban problemas agrarios mexicanos y a las que se les garantizó plena libertad de expresión y su exhibición por televisión como Tierra y Libertad de Maurice Bubulian, Santa Gertrudis, la primera pregunta sobre la felicidad de Giles Groulx, Jornaleros de Eduardo Maldonado, fueron reducidas a la exhibición de cine clubes, a excepción de Etnocidio, notas sobre el Mexquital que sí se exhibió comercialmente pero en una pequeña sala y con escasa publicidad.

4.12.2

b) Enlatamientos.

La gran paradoja de la industria cinematográfica es el enlatamiento de las cintas producidas por el mismo gobierno. Esta manera de ejercer la censura se inició durante el gobierno de Adolfo Ruíz Cortínes (Espaldas Mojadas de Galindo, 1953) causando grandes estragos en la economía de la industria cinematográfica, ya que el capital invertido que daba congelado sin permitir su recuperación.

En el sexenio, 1976-82, el enlatamiento de películas llegó a grandes extremos. Continuaron sin estrenarse películas que habían permanecido enlatadas desde 1960 - como La Sombra del Caudillo, así como también películas realizadas en el sexenio anterior como Apolinar de Julio Castillo, además de filmes realizados en este mismo sexenio como La viuda Negra de Ripstein, vetada por Rafael Solana subdirector de Conacine y autor de la obra teatral en que se basó la película; "... es una película muy bien hecha, muy buena, pero tiene tal cantidad de ... para el pueblo, por su agresividad, creo que es te sería el primero en rechazarla. No es una película que yo contenga, pero es una que no creo que el pueblo esté capacitado para verla, por la cantidad de agresión que tiene el filme. Si en el próximo sexenio la quieren enseñar que la enseñen, yo por mi parte prefiero guardarla"(127) afirmó Margarita López - Portillo en una entrevista.

Otra película enlatada fue Deseo de Corki-  
di, vetada por Agustín Yañez autor de la novela "Al filo del agua"  
en la cual se basó.

Además de la censura, una de las causas -  
del anlatamiento de películas, fué la preferencia de la compañía  
"Operadora de Teatros" por la producción privada y extranjera que  
reditúan más. Esto no obstante ser Operadora, una compañía mane-  
jada por el gobierno.

En agosto de 1981 aparece en la prensa la  
noticia de que continuaban enlatadas "la mayoría de las películas  
que en los últimos tiempos han filmado las empresas estatales Cona-  
cine y Conacite" (128), aunque semanas atrás habían visto la luz -  
algunas de ellas como La dinastía Drácula, la Leyenda de Rodrigo,  
El recurso del método, Oficio de tinieblas y Para usted Jefa, exhi-  
bidas en una efímera semana del cine mexicano, con escasa promoción  
y luego comercialmente durante otra semana.

#### 4.12.4

##### d) Censura en exhibición.

Las salas de primera categoría del Distrito  
Federal como el cine "Diana y el "Latino", que en el sexenio ante-  
rior habían sido ganadas para la producción nacional, fueron devuel-  
tas al cine extranjero. A las salas que continuaron exhibiendo cine  
nacional, se les disminuyó la promoción a base de fotografías en las

vitricas, como "Los albañiles", que se exhibía en el cine Chapultepec, "La tía Alejandra", de Ripstein, producida por Conacine, duró una semana en cartelera, víctima de la pésima publicidad y programación (5 salas inadecuadas), lo mismo sucedió con las descongeladas, al contrario de "Pérrro Callejero" de Gilberto Gascón (IP) estrenada en 21 cines: Las excepciones fueron "Campanas Rojas" y "Antonietta" que se estrenaron, como ya vimos, con gran despliegue publicitario en salas de primera; coproducciones muy costosas, supuestamente con un nivel de calidad muy elevado que permitía su exhibición en dichas salas.

#### 4.12.3

##### d) Restricción de créditos.

La crisis económica de 1976 hizo que se redujera el presupuesto para cada película, por lo que las nuevas autoridades impusieron un límite de siete millones de pesos como costo máximo y cinco semanas de filmación. De esta manera se ejercía la censura, utilizando el argumento de la rentabilidad, para permitir o no la filmación de una película, ejemplo de ello son los casos de las películas anteriormente citadas.

#### 4.12.5

##### e) Funciones de medianoche.

La apertura que se dio en el sexenio echeverrista con respecto a la exhibición de películas con escenas eróticas retrocedió en el sexenio lopezportillista. Los filmes supuestamente eróticos fueron remitidos a funciones de medianoche, al estilo cosmopolita de las grandes urbes, solo que aquí se exhibían mutiladas y se cobraba el doble.

#### 4.13 Incendio de la Cineteca.

"Ya se acaba de terminar con el presente de nuestro cine nacional, ahora han acabado con su pasado". (129).

La cita anterior nos da una idea clara del panorama cinematográfico 1976-82, en donde la producción privada bajo el amparo estatal, se encontraba en un laberinto temático de prostitutas, teporochos, indocumentados, etc., mientras que la producción estatal, en manos ineptas, evitó la realización de temas que incomodaran a los grupos en el poder, pues si se vivía en un país rico y paradisiaco, producto de la explotación petrolera, era contradictorio que las películas mostraran la miseria, la ignorancia y el fanatismo religioso. Así pues el gobierno trató de salvar su prestigio en la acción cinematográfica, con coproducciones costosas que solo beneficiaron a los países socios ya que los créditos y las ganancias se las llevaron los países coproductores, muestra clara de esto, son las tres producciones mas relevantes de este régimen ya mencionadas con anterioridad "La cabra", "Campanas Rojas" y "Antonietta" y que contribuyeron al hundimiento de la cinematografía nacional en una de las crisis más grandes de su historia.

A la ineptitud se añade la negligencia. El jueves 25 de marzo de 1982, último año de la administración lopezportillista, se incendió la Cineteca Nacional, hecho que coronó trágicamente un lapso de la historia del cine nacional que se caracterizó por una carencia absoluta de un proyecto cultural coherente por parte de las autoridades, además de irresponsabilidad.

En el siniestro se perdieron vidas humanas y el archivo fílmico de la nación. Las declaraciones de la directo

ra de RTC inmediatamente después del suceso fueron "... yo ya sabía lo que iba a pasar y reiteradamente solicité la cantidad de 25 millones de pesos para construir una nueva bodega, nunca se me hizo caso", (130) declaraciones que resultan incomprensibles dado el poder de decisión que tuvo un funcionario de tal jerarquía siendo la hermana del Presidente de la República. Mas grave resulta aún este hecho, si se toma en cuenta que la inversión en cualquiera de las coproducciones alcanzó un costo mucho mayor, que si fue autorizado una y otra vez.

Por su parte, el regreso de la iniciativa privada a la industria cinematográfica también resultó un fracaso. El 27 de abril de 1980, Margarita López Portillo reunió en el auditorio de RTC a los productores privados y frente a los representantes de la prensa nacional, los hizo responsables de la mala calidad del cine mexicano y les repitió lo que hacía meses les había dicho: "...que se vayan con su pésimo cine; no quiero pasar como su protectora" (131). Dicha reunión había sido convocada a petición de los mismos productores para tratar varios asuntos relacionados con la cinematografía y la "Compañía Operadora de Teatros". El punto álgido de la reunión se dió cuando Edgardo Gazcón, presidente de la Asociación de Productores, dijo que sus integrantes estaban en desacuerdo con algunos topes que la exhibidora oficial "Operadora de Teatros" imponía tanto en esta capital como en la provincia, situación que según él, los ponía en peligro de quiebra; a lo que la directora de RTC respondió que hasta la fecha, los productores privados habían ga

nado "dos mil millones de pesos", cifra que ponía en evidencia las ilimitadas ganancias que obtuvieron los productores, por lo que - sus quejas resultaban improcedentes.

Las propuestas para la reestructuración - del cine nacional, hechas por el candidato a la presidencia José López Portillo, nunca las cumplió al llegar a ella. .

V Conclusiones.-

Más que presentar conclusiones sobre nuestra investigación, trataremos de señalar las constantes que hemos encontrado con respecto a la intervención del Estado en la industria cinematográfica mexicana, ya que consideramos que la investigación ha puesto en evidencia la actuación del poder político ejercido por cada gobierno sobre el cine mexicano, desde su surgimiento en 1896.

Nuestra hipótesis afirma que: "el Estado controla el cine como una manera de ejercer el poder político en el ámbito cultural, ya que éste es un medio que llega a la conciencia y al gusto de las grandes masas". En efecto, la influencia que ejerce el cine sobre el público, no sólo por la fuerza de la imagen en movimiento, sino por el poder de penetración que tiene sobre el espíritu y la capacidad de discernimiento del espectador, obliga al Estado a intervenir de diversas maneras para regular su funcionamiento.

Esta intervención del Estado ha quedado demostrada en infinidad de ocasiones.

Así, cuando el cine adquiere importancia política con la proyección de imágenes de la Revolución, el gobierno se ve obligado a emitir los primeros encuadres legales. Con la creación de las primeras compañías privadas, en los inicios de la vida institucional del país, se emiten las leyes cinematográficas de 1919; y al convertirse el cine en una gran industria con

sus respectivos problemas de producción, distribución, laborales etc., se emite entonces la ley cinematográfica, en 1949.

La acción del Estado con respecto a la industria cinematográfica se ha expresado de tres formas específicas:

- 1.- Emisión de encuadres legales,
- 2.- Intervención directa en todo el proceso cinematográfico, desde la producción directa de películas, hasta la realización de obras de infraestructura, incluyendo la distribución, exhibición, conservación y difusión de material fílmico.
- 3.- La política seguida en la dirección de la industria.

#### Emisión de encuadres legales.

La actividad cinematográfica ha tenido que sujetarse a una legislación especial por ser una actividad económica importante, que como todas las actividades productivas, precisa de una reglamentación para controlar su funcionamiento de acuerdo a los requerimientos generales del país y más aún, por tratarse de un medio de comunicación masiva, con gran influencia sobre los hábitos y costumbres del espectador.

Los argumentos invocados para legislar sobre cine, han sido entre otros: los grandes intereses nacionales, el respeto a la Constitución (misma que ha sido violada por estas leyes en varias ocasiones), la imagen de país en el extranjero, la moral, las buenas costumbres y el mantenimiento del orden público.

Usando algunos de estos argumentos se emite

ron los primeros encuadres legales en México, en un momento en que el cine cobraba, como ya vimos, importancia política, pues reflejaba a través de las imágenes proyectadas en la pantalla, las grandes contradicciones que el país vivía con la plena efervescencia de la Revolución en 1913.

Los subsecuentes encuadres que se emitieron derogaban a su inmediato anterior y fueron en su momento histórico, directamente proporcionales, en volumen e importancia, al desarrollo, auge y finalmente crisis del cine nacional, hasta convertirlo paulatinamente, en una dependencia de Estado, con la promulgación de la Ley Cinematográfica de 1949.

A través de esta ley se legitima la supervisión cinematográfica, creando la Dirección General de Cinematografía, dependiente de la Secretaría de Gobernación, quedando en sus manos el control total del mensaje político y moral del cine, imprimiéndole así, un carácter eminentemente político, disminuyendo su carácter cultural. Esta ley, como mencionamos en el capítulo correspondiente, contempla entre sus deficiencias más notables, la pluralidad excesiva de intervención de organismos oficiales y privados en la actividad cinematográfica, hecho que se traduce en un aparato de control desproporcionado e incoherente.

Asimismo, es necesario señalar que no existe país en el mundo con libertad irrestricta en cuanto a la producción cinematográfica, ya que esta reglamentación es necesaria para proteger, de alguna manera, la imagen de un país, la educación de su niñez, la vida privada, etc.

El problema de la industria cinematográfica mexicana, en este aspecto, es la falta de precisión en la reglamentación de las leyes, para que estas no se ejerzan de acuerdo al criterio personal del administrador en turno y la necesidad de que el cine esté adscrito a una dependencia o institución cultural y no a una institución de administración política como es la Secretaría de Gobernación.

### Intervención directa del Estado.

El interés gubernamental por realizar inversiones en la industria cinematográfica ha sido constante. Desde el período de Venustiano Carranza, época en que nacieron las primeras compañías productoras privadas, el gobierno inicia su participación de manera directa produciendo filmes; participación que paulatinamente va acrecentando hasta el sexenio de Cárdenas, época en que se crean los Estudios Clasa, con capital privado y apoyo gubernamental. Estos estudios no recuperaron sus inversiones y necesitaron del apoyo del Banco Nacional de México y después del subsidio del Estado. Más tarde en 1941 se crea el Banco Nacional Cinematográfico, como institución privada, cuyo objetivo principal fue y sigue siendo, el de refaccionar a la industria cinematográfica con el capital necesario para su buen funcionamiento. La corrupción interna del Banco, obligó al Estado a adquirir la institución en 1947. Con esto además, se asegura el empleo a más de 10,000 trabajadores con los que ya contaba la industria en esa época, compromiso que la iniciativa privada no fue capaz de cumplir.

Este manejo implica, por una parte, la suje-

ción a las condiciones de filmación que impone quien otorga el crédito y por la otra, el abuso de quienes hacen uso del mismo, inflando presupuestos y costos, y no reportando más que pérdidas al banco, que reducen su capital, y mantienen a la industria en un estado de crisis económica constante. Con la promulgación de la ley cinematográfica de 1949, quedan oficialmente señaladas las atribuciones que tiene el Estado para realizar inversiones en la industria cinematográfica.

En el artículo 3o. se señala que: "Además de los recursos que normalmente le señala el presupuesto para su funcionamiento, la Dirección General de Cinematografía contará con los siguientes ingresos", entre los que destacamos los mas importantes:

"Subvención anual en efectivo del gobierno federal. para el desarrollo de la industria cinematográfica."

"Cooperación económica del Banco Cinematográfico".

"Asignación por el gobierno federal de una suma igual al importe de los derechos de importación y supervisión de las películas."

Las inversiones del Estado en la industria también han incluido el financiamiento de la distribución (aportación financiera para la creación de Pel-Mex), de la exhibición, (adquisición de salas, y conservación y difusión de material filmico (construcción de la Cineteca Nacional). Esta inversión,

durante el sexenio de Luis Echeverría (1970-76), llegó a la casi estatización total de la industria. Y al igual que gran parte de las inversiones estatales que se han realizado en ella a lo largo de su historia, fue justificada en nombre de la crisis, lo que en realidad se trató de llevar a cabo, fue la acumulación de capital necesaria para el desarrollo y permanencia de la industria y así asegurar el equilibrio entre capital y trabajo, equilibrio que los productores privados no fueron capaces de realizar. Esto no se logró plenamente.

Por su parte, la política sexenal adoptada por el gobierno lopezportillista, redujo notablemente la inversión estatal e invito a la iniciativa privada de nuevo a producir, con los resultados ya conocidos.

#### La Política seguida en la dirección de la industria.

Como vemos, la política seguida por el gobierno en la dirección de la industria, ha sido la de proporcionar los medios que permitan su desarrollo, pero bajo lineamientos generalmente marcados por la producción comercial. Estos lineamientos ya mencionados a lo largo de nuestro trabajo, definitivamente no han considerado la calidad cultural ni artística, tampoco el interés nacional. La libre expresión y la libertad autoral, han tenido que enfrentarse a los fines de lucro de los productores privados y a los intereses políticos del grupo en el poder. Las excepciones se dieron cuando instituciones educativas y culturales del

Estado, como la Secretaría de Educación Pública o instituciones de educación superior como la Universidad Nacional Autónoma de México y universidades de provincia, se avocaron a la tarea de producir filmes; casos concretos son:

Redes, producida por la SEP en el período del general Lázaro Cárdenas, Vamonos con Pancho Villa que si bien fue producida por una empresa privada ("Clasa Films"), recibió todas las facilidades del gobierno para su realización; implementos militares, ferrocarriles, vagones y sobre todo, libertad de expresión. Etnocidio, notas sobre el Mezquital, producida por la SEP y la Office Nationale du film de Canada en el sexenio de Luis Echeverría. Marfa de mi corazón, producida por el Universidad de Veracruz durante el sexenio de José López Portillo.

La mayoría de los encuadres se han aplicado de acuerdo al criterio personal de los funcionarios, usando la facultad que otorga la ley a la Dirección General de Cinematografía para vigilar la producción de películas, llegando a suspender la ayuda si se considera que no se cumplen los requisitos antes mencionados. Constancia de ello quedó registrada en el capítulo que se refiere a la actuación como directora de RTC de Margarita López Portillo, que suspendió créditos a películas cuya filmación estaba ya aceptada, en uso de su poder ilimitado.

El ejercicio del poder por los grupos dominantes se ha manifestado a través de la represión, la censura y otros medios, con el fin de mantener el orden establecido y tener alejadas a las masas de los centros de decisión.

VI Posibles soluciones.

La producción nacional cinematográfica en la actualidad presenta el siguiente panorama:

Por una parte está el cine realizado por la iniciativa privada, con interés mercantilista (poca inversión-rápida recuperación), que explota estrellas y temas trillados y convencionales que aseguran recuperación rápida de la inversión (comedias rancheras, melodramas familiares, cabareteras, cantinas, indocumentados, etc), producción dirigida a los sectores menos privilegiados cultural y económicamente de la sociedad.

Por la otra, el cine realizado por el gobierno, a través de sus productoras Conacine, Conacite II y Centro de Producción de Cortometraje, un cine que pretende llevar mensajes sociales e históricos, dedicados a enaltecer valores nacionales o el discurso civilista del régimen. Este cine con un mayor apoyo financiero, a veces con libertad de expresión y libertad autoral, siempre y cuando estas libertades no atenten contra la ideología dominante; cine, que a pesar de sus múltiples contradicciones logró algunos aciertos (Canoa, Un lugar sin límites, Cadena Perpetua y otras), compitiendo contra la avasalladora producción extranjera. Todo lo anterior ha dado lugar al desarrollo de un cine independiente y marginal que pretende ser una alternativa al discurso de los grupos en el poder.

Las dos tendencias en la producción del cine

nacional, ya mencionadas, se han desarrollado a través de la historia, regidas por los encuadres legales emitidos por cada gobierno y sujetas a los caprichos sexenales de los dirigentes en turno.

Este panorama da lugar a las siguientes recomendaciones: Tomando en cuenta el carácter cultural y artístico del cine, sería deseable que la participación del estado en la industria, se diera por medio de instituciones aptas para realizar estos fines como podrán ser la SEP o la UNAM. También sería recomendable que la producción comercial, se dejara a las fuerzas libres del mercado como ocurre en otros países que producen cine de calidad y competitivo como Estados Unidos ; Inglterra e Italia ; por citar algunos,

Con respecto a la censura, es necesario reformar la ley cinematográfica para garantizar la libertad de expresión y la libertad autoral y adecuarla a los requerimientos actuales, tratando de evitar la multiplicidad de intervenciones de instituciones estatales y privadas; ésto implica una reforma estructural a la Ley de Secretarías y Departamentos de Estado, que legitima la participación de las diferentes dependencias en la actividad cinematográfica. Para llevar a cabo estas reformas, se deberán tomar en cuenta los intereses de todos los participantes en el proceso cinematográfico (sindicatos, productores, etc) incluyendo los del espectador, al que siempre se ha olvidado.

Elevar a la categoría de interés público la actividad cinematográfica, es decir considerarlo un bien común,

por lo cual el Estado deberá vigilar su buen funcionamiento y dirigirlo hacia la educación y la cultura.

Reglamentar para que los cargos administrativos de la industria sean desempeñados por personas idoneas, que mediante curriculum vitae demuestren conocimientos y experiencia.

Crear una comisión integrada por especialistas que determinen la capacidad de los candidatos para ocupar un puesto administrativo en la industria.

Limitar las funciones de los censores a la clasificación de películas, nunca a cortar o prohibir.

Planificar el ciclo anual de la producción, tomando en cuenta los costos de todo el proceso cinematográfico, desde la producción hasta la exhibición, para evitar despilfarrero e improvisación.

Crear un Instituto de investigación que se avoque a una serie de estudios que incluyan:

1. Selección de argumentos para su filmación.
2. Investigación del mercado,
3. Aplicación de tecnología,
4. Difusión de conocimientos teóricos del cine,
5. Organización de concursos de argumentos, guiones y de corto y largo metrajes.

6. Difusión de películas en festivales y cine clubes.
7. Investigación histórica.
8. Orientación académica en las escuelas de cine.
9. Cooperación con las diferentes Secretarías de Estado, para la realización de obras educativas, científicas y culturales, de acuerdo a sus necesidades.
10. Intercambios académicos y fílmicos con otros países.

Además, fomentar las coproducciones pero con una participación equitativa de elementos mexicanos.

Aumentar el apoyo a las escuelas de cine, coordinando sus actividades con el Instituto Cinematográfico y otras dependencias que aprovechen el cine, planeando sus programas de estudio de acuerdo a las necesidades del país y apoyando a los estudiantes con la creación de bolsas de trabajo.

Reconstruir la Cineteca Nacional, desconcentrando y expandiendo sus actividades a lo largo y ancho del país, definiendo sus objetivos ante los del cine comercial.

Darle un carácter legal al Centro de Producción de Cortometraje, para que pueda disponer de su acervo y de las ganancias que reditúan sus producciones que ya han demostrado ser rentables.

Crear canales de exhibición para las producciones independientes, que posibiliten la difusión masiva del producto y su recuperación económica.

Corregir la distribución del peso en taquilla y hacerla más equitativa a favor del productor, para una mayor recuperación de la inversión, ya que en la actualidad los distribuidores y exhibidores son los que se llevan la mayor parte de las ganancias.

- 1) Con respecto a la fecha de aparición del cine en México existen distintas versiones. Luis Reyes de la Maza señala que ésta fue en 1895 y Emilio García Riera en Ochenta años del cine en México. UNAM 1977 p.9
- 2) Rosas Moisés. La organización del aparato de Estado en la génesis del porfiriato (1876-1884). Tesis profesional UNAM 1978 p.565
- 3) Poulantzas Nikos. Estado, Poder y Socialismo. Ed. Siglo XXI - p.63
- 4) De los Reyes Aurelio et. al. 80 años de cine en México Ed. - UNAM 1977 p.28
- 5) De los Reyes Aurelio. Cine y Sociedad. 1896-1930, Vivir de sus años. Ed. UNAM-Cineteca p.67
- 6) Ibidem
- 7) Ibid p.77
- 8) "Llamamos Aparatos Ideológicos del Edo. a cierto número de realidades que se presentan al observador bajo las formas de instituciones precisas y especiales".  
Althusser Louis. La Fisología como arma de la Revolución  
Cuadernos de pasado y presente no.4 Ed.Siglo XXI 1974 p.109
- 9) De los Reyes Aurelio. Opcit. p.159

- 10) Diario Oficial 23 junio 1903
  
- 11) Guzmán Martín Luis. El águila y la serpiente. Ed. Aguilar Mé-  
xico 1952 pp368-372
  
- 12) De los Reyes Aurelio. 80 años de cine en México p.58
  
- 13) Monsiváis Carlos. Historia de México. Tomo IV Ed. Colegio de-  
México p.438
  
- 14) Poder Ejecutivo. Secretaría de Gobernación. Registro de Censu-  
ra. Diario Oficial 1o. Oct. 1919 p.6
  
- 15) El Universal. Sábado 24 enero 1920 México 1a. plana.
  
- 16) Excelsior. Sábado 31 de enero México 1920 p.4
  
- 17) Ibid. 4 febrero 1920 México p.9
  
- 18) Ibid. 5 julio 1920 México p.7
  
- 19) Macotela Catherine. El sindicalismo en el cine. Revista  
Otro cine II p.60
  
- 20) El Universal. 9 febrero 1920. México 1a. plana
  
- 21) Eder Rita. "El desarrollo de temas y estilos en la fotografía  
en México", en Historia de la fotografía en México.  
p.33

- 22) Ibidem
- 23) Excelsior. 23 septiembre 1920 México p.20
- 24) Ibid. 24 septiembre 1922 México p6 2a. sección
- 25) Ibid. 29 septiembre 1922 México p3 Editorial
- 26) Amador Ma. Luisa. "La exhibición en México" en Ochenta años de cine en México. UNAM 1977 p.121
- 27) García Riera Emilio. Historia documental del cine mexicano. Tomo I p.9 Ediciones Era 1969
- 28) González Luis. Historia de la Revolución Mexicana. tomo XV Ed. Colegio de México p.9
- 29) Ibid. p.317
- 30) Hernández Chávez Alicia. La mecánica cardenista en Historia de la Revolución Mexicana. tomo XVI Ed. El Colegio de México. p.79
- 31) Ibid. p.178
- 32) Ibid. pp.178 y 147
- 33) Baena Guillermina. La confederación general de trabajadores 1921-1931. Ed. Centro de estudios históricos del movimiento obrero 1982 p.3

- 34) Ibidem.
- 35) Hernández opcit. p.190
- 36) García Riera opcit. Tomo I p.70
- 37) Amador Ma. Luisa opcit. p.124
- 38) García Valencia Antonio. Relaciones Públicas y Reforma de la Administración. Ed. Porrúa S.A. México, 1961 p.154
- 39) Diario Oficial. 16 Nov. 1939
- 40) García Riera. opcit. tomo II p.207
- 41) Meyer Lorenzo et. al en Historia general de México. Tomo IV Ed. El Colegio de México p.207
- 2) Ibid. p.222
- 3) Ibid. p.223
- 4) Ibid. p.228
- 5) Meyer Lorenzo "La encrucijada. El crecimiento económico" en Historia General de México Tomo IV Ed. El Colegio de México 1976. p.206

- 46) Foucault Michelle. Historia de la sexualidad. Ed. Siglo XXI p.184
- 47) Dirección General de Cinematografía. Cineinforme general de 1976 p.275
- 48) Revueltas José. El conocimiento cinematográfico y sus problemas. Ed. Era 1981 p.121
- 49) Ibidem.
- 50) Macotela Vargas Fernando. La Industria cinematográfica mexicana. Estudio jurídico y económico. Tesis de Licenciatura. Ed. UNAM México p.124
- 51) Ibid. 159
- 52) García Riera. Opcit. Tomo II p.207
- 53) Macotela Catherine. Opcit. Revista III p.51
- 54) Macotela Catherine. Opcit. Revista IV p.59
- 55) Anador Ma. Luisa Opcit. p.130
- 56) García Riera. Opcit. Tomo VII p.325
- 57) García Gustavo. "Historia del cine Mexicano" Ed.Salvat obra inédita p.49

- 58) Amador Ma. Luisa. Opcit. p.131
- 59) Pages Rebollar José. Revista Siempre #1383 Dic. 26 de 1979, Entrevista a Roberto Gavaldon
- 60) García Riera. Opcit. Tomo VIII
- 61) Ruy Sánchez Alberto Mitología de un cine en crisis. Premia Editora S. A. México 1981 p.66
- 62) Amador Ma. Luisa. Opcit. p.132
- 63) Tello Carlos. La política económica de México. 1970-76 México 1980 Ed. Siglo XXI p.187
- 64) Ibidem.
- 65) Ibid p.197
- 66) Informe anual del Banco de Comercio Exterior 1976 p.7
- 67) Tello. Opcit p.204
- 68) Ibid p.205
- 69) Pellicer de Brody Olga. "Veinte años de política exterior mexicana" en Foro Internacional 82. El Colegio de México. Ed. El Colegio de México p.149

- 70) Ibidem
- 71) Ayala José. Revista de la Facultad de Economía. UNAM México 1977 p.6
- 72) Dirección General de Cinematografía. Cineinforme General 1976 p.12
- 73) Ibidem
- 74) Ibid. p.343
- 75) Ibid
- 76) García Riera, Emilio. Los medios de Comunicación en México. Revista de la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales. UNAM. p.178
- 77) Nouvelles du Mexique. Editado por la embajada de México en Francia 1976. p.12
- 78) Cineinforme 76 p.361
- 79) De la Vega Alfaro Eduardo, en Revista Imágenes # 5 México 1980 p.44
- 80) De la Vega Alfaro, en Revista Imágenes # 3 México 1979 p.3
- 81) Cineinforme 76. p.165

- 82) Ibid. p.204
- 83) Ibidem.
- 84) Secretaría de Programación y Presupuesto. Plan Global de Desarrollo. 1977
- 85) Saldivar Américo. Ideología y Política del Estado Mexicano 1970-1976. Ed. Siglo XXI México p.206
- 86) Ibidem
- 87) Reyes Heróles Jesús en Revista Siempre 1246 p.6
- 88) Huacuja Rountree Mario. La lucha por el Sam. Nexos #30 junio 1980 p.38
- 89) Beudisky et al. La noche de un sexenio difícil. Revista nexos # 50 p.37 feb.1982
- 90) Ibidem.
- 91) De la Madrid Inherist a National Crisis with de Presidency Revista TIME, vd.120 no.2 Jul 12, 1982 p.48
- 92) López José Miguel "La Devaluación Perpetúa" en Revista Nexos. # 52 p.16 1982

- 93) Rodríguez Pranpolini Ida. Tianguis o transformación. Las artes plásticas en 1978, en Nexos # 14 febrero 1979 p.36
- 94) Poulantzas Opcit. p.66
- 95) Discurso del candidato a la presidencia José López Portillo Publicado en Nouvelles du Mexique. Editado por la Embajada de México en Francia. 1976 p.16
- 96) Reyes Nevares Beatriz. Entrevista a Hiram García Borja en Revista Siempre 1238 marzo 16 México 1976
- 97) García Gustavo. Opcit. p.68
- 98) Pérez Turrent Tomás. Canoe an epitaph to mexican cinema. Suplemento. Encuentro # 1 The News. sep. 81 p.8
- 99) Gustavo García, Anuario de producción cinematográfica, Nexos 14, 1977
- 100) Uno más uno, diciembre de 1978
- 101) Fuentes Gloria, Entrevista a Alfonso Rosas Priego Revista Impacto 1922
- 102) Ibidem.
- 103) Reyes Nevares Opcit. p.I

- 104) De la Vega Alfaro Eduardo, Imágenes # 5, feb. 1980 México p.45
- 105) Peralta Braulio, "Uno más Uno, 27 de febrero de 1979
- 106) García Gustavo, artículo inédito.
- 107) Revista Proceso Octubre 1982
- 108) García Gustavo, Centro de Capacitación Cinematografica, en Nexos # 24, México Dic. 1979 p.12
- 109) García opcit. p.71
- 110) Morales Miguel Angel, El Niño Fidencio, Suplemento Diorama de la cultura, Excelsior
- 111) Entrevista particular a Nicolás Echeverría.
- 112) Ibidem.
- 113) Suplemento Cultural de Excelsior (Diorama) Entrevista a Nicolás Echeverría.
- 114) Entrevista privada a Nicolás Echeverría.
- 115) Ibidem.

- 116) Ibidem
- 117) Poulantzas Nikos. opcit. p.88
- 118) Gurezpe Agustín. Excelsior Ultimas Noticias 1o. dic. 1981
- 119) Ibidem
- 120) Uno Más Uno Sábado 23 de enero 1982
- 121) Ibidem
- 122) Ibidem
- 123) Excelsior 30 abril 1982
- 124) Ibidem
- 125) Excelsior 20 sep. 1982
- 126) Esto 28 enero p.24
- 127) Peralta Braulio. Entrevista a Margarita López Portillo.  
Uno Más Uno martes 23 feb. 1982
- 128) Gurezpe Agustín. Ultimas Noticias de Excelsior 3 agosto 1981  
p.5

129) Uno Más Uno. viernes 26 marzo 1982 p.19

130) Excelsior 26 marzo 1982

131) Excelsior 27 abril 1982 p.8

B I B L I O G R A F I A

Alsina Thevenet Homero. El Libro de la Censura Cinematográfica. Barcelona Ed. Volumen 1977 379 Pags.

Amado G. Francisco y Echeverría Alicia. El Cine en México. Estudio Sociológico (Tesis de Licenciatura.) México UNAM 219 Pags.

Ayala Blanco Jorge. La Aventura del Cine Mexicano. México Ed. Era 1968 455 Pags.

Ander-Egg Ezequiel. Introducción a las Técnicas de la Investigación Social.- Buenos Aires. Ed. Humanitas 1979 355 Pags.

Bejar Navarro Radl y otros. El Perfil de México. 1980 Ed. Instituto Investigaciones Sociales UNAM. México Siglo XX. 1972 605 Pag.

Baena Paz Guillermina. Instrumentos de Investigación. México Ed. Editores Mexicanos Unidos S.A. 1980 189 Pags.

Baena Paz Guillermina. La Confederación General de Trabajadores 1921-1931 Antología. México Ed. Centro de Estudios Históricos del Movimiento Obrero 1982 142 Pags.

Barnouw Erik. Documentary. A History of the Non Fiction Film. Ed. Nw York. Oxford University Press. 1974 332 Pags.

Deutch Karl. Política y Gobierno. España Ed. F.C. E. 1976 608 Pags.

Eder Rita. El Desarrollo de Temas y Estilos en la Fotografía Mexicana. México

Foucault Michel. Historia de la Sexualidad. Traducción de Ulises Guinaza. México Siglo XXI 1979 194 Pag.

García Gustavo. El Cine Mudo Mexicano. México, Ed. Martín Casillas. SEP 1982 76 Pags.

García Riera Emilio. Historia Documental del Cine Mexicano. México Ed.

Gómez Jara Francisco. Sociología del Cine. México. SEP/70 #110 1973.

González Luis. Los Días del Presidente Cárdenas en Historia de la Revolución Mexicana. 1934-1940 Ed. El Colegio de México 1981 381 Pags.

Heuer Federico. La Industria Cinematográfica Mexicana. México Ed. Policroma 1964 435 Pags.

Huacuja Mario. Estado y Lucha Política en el México Actual. 1976 Ediciones El Caballito 281 Pags.

Hernández Chávez Alicia. La Mecánica Cardenista en Historia de la Revolución. Tomo XVI Ed. El Colegio de México 1979 236 Pags.

Krauze Enrique. La Reconstrucción Económica en Historia de la Revolución Mexicana. Tomo X Ed. Colegio de México 1981 323 Pags.

López Gallo Manuel. Economía y Política en la Historia de México. Ed. El Caballito. 1965 610 Pags.

Manrique Jorge Alberto y otros. Historia General de México. Tomo IV. Ed. El Colegio de México 1976 505 Pags.

Matute Alvaro. La Carrera del Caudillo en la Historia de la Revolución Mexicana. 1977-1924. Ed. El Colegio de México 1980 210 Pags.

Macotela Vargas Fernando. La Industria Cinematográfica Mexicana. Estudio Jurídico y Económico. (Tesis de Licenciatura) UNAM. México 1968 289 Pags.

Mancisidor José. Historia de la Revolución Mexicana 1972. Ed. Editores Unidos Mexicanos S. As. 367 Pags.

Poulantzaz Nicos. Poder Político y Clases Sociales en el Estado Capitalista. México Siglo XXI 1975 Pags.

Reyes Aureli de los. Los Orígenes del Cine en México. (1896-1900) México. Cuadernos del Cine. UNAM 1973 196 Pags.

Reyes Aurelio de los. Cine y Sociedad México 1896-1930. Vivir de los Sueños. Vol. I (1896-1920). México. Coedición UNAM-Cineteca Nacional 1981. 270 Pags.

Reyes Aurelio de los 80 Años de Cine en México. México UNAM. Difusión Cultural. Serie Imágenes 2, 1977 142 Pags.

Ruy Sánchez Alberto. Mitología de un Cine en Crisis. Premia Editora S.A. 1981 109 Pags.

Revueltas José. El Conocimiento Cinematográfico y sus Problemas. Primera Edición Ampliada. México. Obras Completas 22. Ediciones Era. 1981.

Rojas Soriano Raúl. Gufa para realizar las investigaciones Sociales. México UNAM. Sexta Edición 1981 274 Pags.

Rosas Silva Moisés. La Organización del Aparato de Estado en el Génesis del Porfiriato (1876-1884). Tesis Profesional

Saldivar Americo. Ideología y Política del Estado Mexicano 1970-76. México Siglo XXI. Editores S.A. 1980 237 Pags.

Silva Ludovico. Teoría y Práctica de la Ideología. Editorial Nuestro Tiempo 1979. 222 Pags.

Tello Carlos. La Política Económica de México. 1970-76. México 1980 Siglo XXI Editores S. A. 209 Pags.

Torres Ramírez Blanca. México en la Segunda Guerra Mundial en Historia de la Revolución Mexicana 1940-1952. Ed. El Colegio de México 1979 380 Pags.

Villa A. Manuel. Las Bases del Estado Mexicano y su Problemática Actual. El Perfil de México 1980. Instituto de Investigaciones Sociales UNAM México. Siglo XXI Editores S.A. 1972 605 Pags.

Zimmer Christian. Cine y política. traducción de Loli Morán y Juan Antonio Millán, sobre el original francés. Ed. Sigumene Zalamanca 1976 326 Pags.

P E R I O D I C O S

- Excelsior                   Diario matutino. Cía Editorial Excelsior  
S.C.L.  
Director Regino Díaz Redondo.
- El Universal.               Diario Matutino. Ed. Cía Periodística Na-  
cional S.A.  
Director General y Presidente, Lic. Juan  
Francisco Ealy Ortíz
- Uno Más Uno.               Diario Matutino  
Ed. Uno Mas Uno  
Director Manuel Becerra Acosta

Ultimas Noticias de Excelsior

Diario Vespertino  
Ed. Vespertino  
Director Regino Díaz Redondo

El Sol.

The News                   Diario Matutino en idioma inglés  
Novedades Editores S.A.  
Director

R E V I S T A S

Imágenes                   Revista Mensual. Publicación de Uno Más Uno.  
Director Emilio García Riera  
México, D.F.  
No. 1-2-3-4-5-6-7  
Revista ya desaparecida  
Noviembre a mayo 1979-80

Nexos                       Revista Mensual. Centro de Investigación  
Cultural y Científica A.C  
Director Enrique Flores Cano  
México D.F.

Proceso                     Revista Semanal CISA (Comunicación e Infor-  
mación S.A. de C.V.)  
Director Julio Scherer García  
México D.F.

- Siempre Revista Semanal. Editorial Siempre  
Director José Pages Llergo  
México D.F.
- El Buscón Revista bimestral  
Publicación Metamorfosis A.C.  
Director Ilán Serno  
México D.F. # 1 Nov.-Dic. 1982
- Otro Cine Director Augusto Shelley  
Ed. Fondo de Cultura Económica  
México D.F.
- Revista de la  
Facultad de  
Ciencias Polí-  
ticas y Sociales UNAM  
México D.F.
- Crítica Política Revista quincenal  
Director Carlos Perzabal  
abril 30 1980  
México D.F.
- Revista de la  
Facultad de  
Economía de  
la UNAM Alvarez Alejandro et, al  
Publicación UNAM  
Julio-septiembre  
México D.F. 1977
- Foro Interna-  
cional 82 Revista trimestral  
Ediciones El Colegio de México  
México D.F. 1982
- Nouvelles du  
Mexique Revista trimestral  
Director Sergio Pitol  
Julio a Dic. 1976  
#86 a 87  
Francia.

ARTICULOS DE PERIODICO.

"Reglamentación sobre la ley de imprenta".  
10 abril 1917 Excelsior  
1a. plana

"El impuesto por la revisión de películas"  
4 octubre 1919 Excelsior  
1 11

"La censura de las películas de cine"  
26 enero 1920 Excelsior  
1a. plana

"La censura de las películas de cine."  
28 enero 1920  
1a. plana.

"La censura de las películas de cine".  
29 de enero 1920 Excelsior  
1a. plana

"Siguen sin resolver la crisis cinematográfica".  
31 enero 1920 Excelsior  
1a. plana

"Es inconstitucional la censura cinematográfica"  
31 enero 1920 Excelsior  
4a. plana

"Películas que nos denigran"  
2 febrero 1920  
1a. plana-4 Excelsior

"La clausura de cinematógrafos"  
4 febrero 1920 Excelsior  
9a. plana

"El sábado vamos a quedar sin cines"  
6 febrero 1920 Excelsior  
1a. plana

"La censura a las películas de cine"  
9 febrero 1920 Excelsior  
1a. plana p 7

"Lo que piden los alquiladores de películas sobre la censura"  
10 febrero 1920 Excelsior  
p. 4

"Fueron aprehendidos varios dueños de cinematógrafos"  
5 Julio 1920 Excelsior  
p. 1 a 7

"Censura cinematográfica"  
2 septiembre 1920 Excelsior  
p. 9

"Impuestos a espectáculos"  
3 febrero 1920 Excelsior  
primera plana  
p.4

"Propaganda cinematográfica tendenciosa"  
10 febrero 1921 Excelsior  
1a. plana  
p. 7

"El nuevo impuesto a los espectáculos públicos"  
16 de febrero 1921 Excelsior  
1a. plana  
P. 9

"Se pretende establecer censura previa de películas"  
24 septiembre 1922 Excelsior  
2a. Sección  
P. 6

"México sin cinematógrafos, si se insiste en la censura"  
25 sep. 1921 Excelsior  
1a. plana 2a. sección  
P. 6

"La censura municipal sería fatal para el cinematógrafo"  
26 septiembre 1922 Excelsior  
2a. Sección  
P. 5

"Serán amparados todos los alquiladores de películas"  
27 septiembre 1922 Excelsior  
Pág. 3 Editorial

"Una censura arbitraria"  
29 septiembre 1922 Excelsior  
Pág. 3 Editorial

"No serán alteradas las obras teatrales"  
31 enero 1923 Excelsior  
1a. plana 2a. Sección

Gurezpe Agustín

"Solicitan protección los productores de cine, pero ninguna promesa de hacer buenas cintas".

Excelsior.

México D.F.

26 febrero de 1982

Gurezpe Agustín

"Desacuerdo de los productores con los toques de la "Operadora de Teatros" "Margarita López Portillo habló claro a los productores, les repitió "que se vayan con su pésimo cine"; no quiero pasar como su protectora.

Excelsior

México D.F.

abril 1982

Gurezpe Agustín

"Cultura, Información y Recreación en la industria del cine"

Excelsior

México D.F.

30 abril 1982

P. 34

Gurezpe Agustín

"Asamblea de integración del SINETIC" para escuchar a los trabajadores.

Excelsior

México D.F.

5 agosto 1982

P 32-A

Gurezpe Agustín

"Se integró el SINETIC con 6200 trabajadores que representan a quince secciones de la República.

Excelsior

México D.F.

13 agosto 1982

P. 32

Gurezpe Agustín

"La nueva ley cinematográfica para el siguiente sexenio"

Excelsior

México, D.F.

29 septiembre 1982

P. 32-A

Vega Alfaro Eduardo de la

"Desenlatamiento Anodino I"

Uno Mas Uno.

México D.F.

9 junio 1981

Vega Alfaro Eduardo de la  
"Desenlatamiento II"  
Uno Mas Uno  
México D.F.  
10 junio 1981

Peralta Braulio  
"Debe cumplirse la ley cinematografica antes de pensar en  
reformularla, manifiesta Sergio Olhovich"  
Uno Mas Uno.

México, D.F.  
13 junio 1981  
P. 17

Belmont Fernando  
"El Secretario de Gobernación instaló la comisión encargada  
de elaborar la nueva ley cinematográfica"  
Uno Mas Uno  
México D.F.  
23 enero 1982  
P. 18

Peralta Braulio  
"Financiará el banco cinematográfico doce películas, dijo  
Margarita López Portillo."  
Uno Mas Uno.

México D.F.  
23 febrero 1982  
P. 23

Viñas Moisés  
"Cascabeles Rosas"  
Uno Mas Uno

México D.F.  
3 marzo 1982

Emilio García Riera  
"Nos han privado de nuestra historia nacional fílmica"  
Uno Mas Uno.

México, D.F.  
26 marzo 1982  
P. 19

Markovich Héctor  
"La Cineteca Nacional"  
Uno Mas Uno.

México D.F.  
3 abril de 1982

El Universal diario matutino.  
"Todos los cines de México a Punto de ser clausurados"  
24 enero 1920 1a. plana

El Universal  
"La crisis de cine"  
28 enero 1920  
P. 6

El Universal 1  
"La mejor propaganda del cine es la del cinematógrafo"  
9 Febrero 1920  
1a. plana

El Sol de México  
"Hasta los norteamericanos querrán ver Campanas Rojas"  
dice Bondarchuk  
lunes 22 mayo 1981  
P. 12

Curezpe Agustín  
Ultimas Noticias de Excelsior  
"En la nueva ley cinematográfica se pedirá un 50% de  
pantalla para las películas mexicanas"  
10. diciembre 1981

Micciche Lino  
Esto  
"Demasiado cerca de los Estados Unidos"  
Análisis del cine mexicano I  
27 junio 1976  
P. 11 Sección B

Esto  
"Análisis del cine mexicano II"  
24 junio 1976  
P. 13 Sección B

Esto  
"Análisis del cine mexicano III"  
25 junio 1976  
P. 15 Sección B

Gurezpe Agustín  
Excelsior Ultimas Noticias  
"Siguen enlatadas muchas películas del cine nacional produ-  
cidas por CONACINE Y CONACITE"  
P. 4 3 agosto de 1981

Cruz Carlos H  
Excelsior  
"Nueva ley cinematográfica para el próximo sexenio. EL PRI

recaba sugerencias"  
19 agosto 1981

Gurezpe Agustín  
Excelsior  
"Franqueza de Margarita López Portillo: los que no quieran  
hacer buen cine que se vayan"  
25 agosto 1981

F.M.O.  
Esto  
"El cine del sexenio, pocas películas blancas"  
8 octubre de 1982  
P. 17

Esto  
"El cine del sexenio"  
"Todas las tendencias CONACINE"  
9 octubre 1982  
P. 17

Paulin Kael  
"Churros, arte y cine"  
Nexos #25  
México D.F.  
enero 1980  
Pags. 41 y 50

Araujo Rodríguez Octavio  
"Reforma política, recuento y obituario"  
Nexos #42  
México D.F.  
Junio 1981  
Pags. 9 a 11

Rodríguez Pranolini Ida  
"Tianguis o transformación. Las artes plásticas en 1978"  
Nexos # 14  
Febrero 1979  
México D.F.  
Pags. 35 a 39

Editorial  
"El Sam reforma coyuntural para una crisis estructural"  
Crítica Política #3  
México, D.F.  
15 a 30 abril 1980

Pagés Reboilar José  
"El cine que usted no ve"  
Entrevista a Roberto Gavaldón"  
Siempre # 1383  
Diciembre 26, 1979

Ayala José  
Revista de la Facultad de Economía  
UNAM  
México 1977  
P. 6

F O T O C O P I A

La Edad de Oro  
del cine nacional

García Gustavo  
México D.F.