

Nº 19A  
251

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA  
DE MEXICO

Facultad de Ciencias Políticas y Sociales



POLITICA ESTATAL CINEMATOGRAFICA  
MEXICANA DEL PERIODO 1970-1976

T E S I S  
PARA OBTENER EL TITULO DE:  
LICENCIADO EN  
CIENCIAS DE LA COMUNICACION  
P R E S E N T A I  
RUBEN GARCIA FERNANDEZ



México, D. F.

1992





Universidad Nacional  
Autónoma de México



## **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.

# INDICE

	Página
INTRODUCCION	
CAPITULO I: ANTECEDENTES.....	1
1.1 Epoca "Dorada" del Cine Mexicano.....	5
1.2 Ley Cinematográfica (1949).....	20
1.3 Desarrollo Cinematográfico Nacional desde 1950 hasta 1970.....	25
1.3.1 Primer Concurso de Cine Experimental.....	37
CAPITULO II: POLITICA CINEMATOGRAFICA DEL SEXENIO DE LUIS ECHEVERRIA.....	46
2.1 Contexto del Periodo.....	48
2.1.1 Apertura Democrática.....	51
2.1.2 Estado y Cultura.....	56
2.2 Plan de Reestructuración de la Industria Cinematográfica (1971).....	61
2.3 Producción.....	65
2.3.1 Banco Nacional Cinematográfico.....	69

	Página
2.3.2 Estudios Churubusco-Azteca.....	78
2.3.3 CONACINE.....	86
2.3.4 CONACITE UNO.....	92
2.3.5 CONACITE DOS.....	95
2.4 Distribución.....	98
2.4.1 Peliculas Nacionales.....	101
2.4.2 CIMEX.....	107
2.4.3 Peliculas Mexicanas.....	111
2.5 Exhibición.....	116
2.5.1 C.O.T.S.A.....	120
2.6 Promoción.....	125
2.6.1 PROCINEMEX.....	127
2.7 Centro de Capacitación Cinematográfica..	131
2.8 Premios "Ariel".....	135
2.9 Sindicalismo Cinematográfico.....	145
CAPITULO III: ANALISIS DEL "NUEVO CINE" MEXICANO.....	151
3.1 Temática.....	154
3.2 Directores.....	166
3.3 Presencia Mexicana en Festivales Internacionales.....	175

	Página
3.4 Recuperación de la "mirada" cinematográfica del mundo hacia México..	187
3.5 Evolución del cine de la Iniciativa Privada e Independiente.....	191
CONCLUSIONES.....	197
ANEXOS.....	202
BIBLIOGRAFIA GENERAL.....	213

\* \* \* \* \*

## INTRODUCCION

Este trabajo obedece al interés personal de profundizar en el estudio de la cinematografía mexicana; a lo largo de la carrera, mediante su plan de estudios vigente, obtuve las herramientas necesarias para comenzar un análisis más profundo de este tema escogido por el gusto y la atracción que el cine provocó en mí, hasta convertirlo en una pasión personal.

Luis Echeverría Álvarez, como presidente de la República Mexicana en el periodo 1970-1976, impuso lo que podríamos denominar su estilo de gobernar, a través de prácticas específicas en diversas ramas de la vida nacional encaminadas a satisfacer sus objetivos políticos.

Al frente de la industria cinematográfica, y responsable también de su digamos resurrección, estuvo su hermano Rodolfo Echeverría Álvarez. Este se encargó de mediatizar las dos premisas básicas: lo necesario y lo permitido; para nadie es un secreto que la combinación (no siempre justa) de ellas es fundamental para mantenerse en el plano del poder. No obstante, el cine vivió una interesante etapa en la cual el gobierno tuvo

un papel decisivo: el apoyo en las decisiones transformadoras de la industria y la inyección de recursos económicos formaron parte del proyecto conocido como Apertura Democrática, con miras a recuperar la credibilidad hacia el sistema estatal mexicano, después de una serie de errores en materia de gobierno (desde hace muchos años) y que desembocaron en severos conflictos económicos, políticos, sociales y culturales.

El conocimiento e interés por el tema no sólo se debió a través de su estudio en la materia de Sociología del Cine Mexicano I, impartido en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales por el profesor (y ahora Director de Tesis) Gerardo Salcedo Romero, sino también por la observación del trabajo filmico realizado en aquel periodo y del que difícilmente se puede afirmar que existe una superación en términos globales desde entonces.

Pero el gusto por el cine fue un proceso que requirió de diversos profesores y puntos de análisis, enriquecer mi visión del quehacer cinematográfico necesitará de una interiorización y sobre todo un estrecho contacto con esta área de la comunicación. Sin embargo, este primer esfuerzo sistemático de investigación cuenta con todo el interés que, como profesional, me responsabiliza en todas las actividades en las cuales participo.

Ahora bien, como egresado de la carrera de Ciencias de la Comunicación, creo en el cine nacional y sus posibilidades (que considero muy amplias), y si bien no podemos hablar de una escuela cinematográfica netamente mexicana, han existido algunos acercamientos a una forma narrativa propia que se debe explotar hasta lograr un cine que refleje la pluralidad que da la experiencia de casi 100 años en el mano del medio.

RUBEN GARCIA FERNANDEZ.

México, D. F.

Febrero 6 de 1992.



## C A P I T U L O I

"Hoy los temas que importan al país son otros. Si María Félix tuviera delante a María Rojo no dudo que le pediría un refresco o una cajetilla de Marlboro. Y sin embargo María Rojo es una actriz como jamás pudo ser la Félix."

Paco Ignacio Taibo I.

## A N T E C E D E N T E S

Cuando el cinematógrafo de los hermanos Lumière llegó a México a través de Claudio Fernando Bon Bernard y Gabriel Veyre en Agosto de 1896, su función primordial fue la de captar el movimiento de los objetos para después reproducirlos en la pantalla. En aquel entonces la recién nacida cinematografía distaba mucho de obtener el calificativo de lenguaje artístico, elemento transmisor de ideología, instrumento del conocimiento, fábrica de mitos, documento histórico, industria y, al final, convertir a las películas en producto mercantil. Servía fundamentalmente para captar imágenes "en bruto" como La llegada

de la campana de Dolores a Palacio Nacional, Porfirio Diaz a caballo, El árbol de la Noche Trista o El canal de la Viga.

A medida que el invento se popularizó y sus aplicaciones variaron, su concepción primaria (que era considerarlo un instrumento de experimentación científica para captar el movimiento) se rebasa hasta verse seriamente transformada bajo la influencia de forjadores de la narrativa visual como el francés Georges Méliés que como buen hombre de teatro convirtió al cine en espectáculo, o los maestros británicos de la Escuela de Brighton que interrelacionaron a las imágenes hasta obtener los principios básicos del montaje. Más tarde Charles Pathé (1905) fundó la primera industria cinematográfica y con ella la concepción intrínseca de supeditar el trabajo a la recuperación económica, base del sistema capitalista de producción.

Con la Revolución Mexicana la captación de la realidad se somete por la vía trashumante, el primitivo cine mexicano intenta captar todos los aspectos del hecho y con ello surge la noticia cinematográfica, la vista obtiene un desarrollo narrativo con inicio, conflicto y final, basado sobre todo en la descripción cronológica de un hecho temporal. Durante el conflicto armado nuestros primeros realizadores no tuvieron grandes expectativas porque las condiciones para una continuidad en el proceso de producción, distribución y exhibición eran

precarias.

En Estados Unidos, D. W. Griffith realiza en 1915 Birth of a Nation y en 1916 Intolerancia, filmes que introducen al arte cinematográfico silente a su fase de madurez a través del montaje temático y el uso de elementos técnicos que se convirtieron en fundamentales en el desarrollo de la trama filmica y en su consolidación como industria mundial.

Una vez terminado el conflicto, el cine en México creció hacia el lado de la exhibición en vez de la producción. El sistema político era muy celoso de la imagen que de él se propagara, aunque El Automóvil Gris (1919) de Enrique Rosas es una de las escasas películas que fusionan la realidad con la ficción, basándose en un escándalo político-policíaco, que a su vez reportó enormes ganancias económicas al exhibirse. El riesgo que implicaba el tratamiento de temas "delicados", más aún en pantalla, como la denuncia ante el fenómeno caudillista o el partidarismo, impidieron que el cine tuviera reflexiones contemporáneas.

La llegada del sonido a nuestro cine aprovecha las bases ya sentadas por la narrativa muda, el analfabetismo de la población y la prohibición del doblaje de las películas extranjeras; se

propicia, entonces, que un mayor número de personas compartan y tengan una oferta más acorde con su realidad. El nacionalismo promovido por los regimenes revolucionarios se orienta a lo formal por medio del autoritarismo y se le despoja de un contenido profundo y plural, se puede hablar de una nacionalismo iconográfico sin que sea reflexivo, ni crítico.

Bajo esta visión a grandes rasgos esbozada de nuestra cinematografía, hablaremos ahora de cuando el cine sentó las bases de la que por algunos años se consideró una de las principales industrias nacionales.

## 1.1 EPOCA DORADA DEL CINE NACIONAL

Como elemento fortuito que surge inmerso en una búsqueda narrativa, así podríamos considerar a Allá en el Rancho Grande (1936) de Fernando de Fuentes, dentro de contexto cinematográfico ya que después de una serie de búsquedas sobre la alternativa que diera la competencia necesaria al mercado norteamericano y su Star System, nos encontramos ante una película que ofrece costumbres, tipo e idioma común al público de México. De alguna manera significó un recurso con el cual se nos identificó por medio de un nacionalismo muy sui generis.

Dentro de esta misma perspectiva podemos ubicar el surgimiento de Tito Guízar y Esther Fernández como las primeras figuras, aspirantes a estrellas, del cine nacional; todavía más es el premio internacional a la mejor fotografía que consigue Gabriel Figueroa con ésta película en el Festival de Venecia de 1938.

De alguna manera se había dado con la fórmula que cohesionaría la producción cinematográfica en los años

posteriores, ya que Allá en el Rancho Grande es la base fundamental del género de la comedia ranchera (hijastra de la comedia musical estadounidense y el western) y que a su vez tiene antecedentes en la tradición teatral española, del sainete madrileño "...incorpora el gusto por el asunto jocoso, por la complicación fútil, por las temperaturas de superficie, por los enredos de base de malentendidos, por la resolución arbitraria de los conflictos sentimentales y cierta gracia verbal... y de la zarzuela tomaría tres de sus elementos fundamentales: la desenvoltura de sus personajes celosos de su intimidad, los intermedios cantados como incentivo de acción y la explosión animica proyectada en la música alegre..."(1). Todo ello sazonado dentro del melodrama donde la imagen de México se reduce a la extensión de una hacienda en la cual la protección de la virilidad y del "ego mexicano" se hace por medio de canciones típicas, la sumisión y la obediencia son llevadas al grado en que logran entusiasmar no sólo al público nacional sino al latinoamericano.

Al año siguiente, en 1937, se harían 38 películas (13 más que en 1936) y como nunca fue característica de los productores mexicanos la originalidad o la exploración de nuevas alternativas de expresión, la tendencia generalizada seguiría la pauta marcada por la fórmula exitosa ya probada: los alardes individualistas

junto con la música popular asimilada de la tradición teatral y radiofónica. Para 1939, entre las 47 películas realizadas, podemos observar más de una veintena de exaltaciones folklóricas: Tierra Brava, México Lindo, La tierra del mariachi, Un viaje amor, Canto a mi tierra, etc. Es interesante señalar el surgimiento de Jorge Negrete como figura nacional y fuerte competidor de Tito Guízar, aunque para entonces se contaba ya con un buen número de actores y técnicos con alguna experiencia de Hollywood; varios de ellos colaborarían con el cine mexicano, tal es el caso de José Mojica, Lupe Vélez, el "Indio" Fernández y Dolores del Río.

En 1940 el Estado, por su parte, intentó apoyar al cine con medidas administrativas tales como la distribución del tiempo en pantalla de filmes extranjeros y nacionales, así como la prohibición del doblaje de películas extranjeras -de alguna manera no se quería entorpecer la magia que las películas en español habían creado en el público, y los beneficios económicos que ello reportaba-. Pero lo cierto es que el cine mexicano parecía condenado a una especie de crisis por el agotamiento de la comedia ranchera; la producción vio disminuir su nivel y el cine hizo suyas las fluctuaciones políticas que traía consigo el cambio presidencial. Pese a ello, Juan Bustillo Oro consigue un éxito taquillero con Aquí está el detalle, que convirtió a Mario

Moreno "Cantinflas" en una de las estrellas más populares del cine en español.

Poco antes de iniciarse el sexenio del presidente Manuel Avila Camacho (1940-1946), ocurre un incidente favorable para nuestro cine, pero que perjudicó enormemente al mundo: La Segunda Guerra Mundial. Con ella se desatan una serie de desórdenes y juegos de intereses que llevaron a los Estados Unidos (mayor productor filmico de aquel entonces) a participar en 1941 en el conflicto armado, y entonces nuestra todavía joven industria cinematográfica entró al plano del mercado mundial a manera de relevo. Por lo tanto, no fue obra de la casualidad el hecho de que México tuviera entonces la responsabilidad de tomar el control de la industria del entretenimiento, sino que "...los Estados Unidos prefirieron apoyar la cinematografía de un país como México sobre la de un neutral tan sospechoso como lo era Argentina en el campo de batalla ideológico, político y económico que representaba el mercado latinoamericano. Le tocará pues al cine argentino enfrentar una terrible crisis y ceder a México el primer lugar de producción de cine en castellano..." (2).

Fue la ocasión propicia para demostrarle a los Estados Unidos que la oportunidad brindada no iba a ser desaprovechada, y que la industria con tantos esfuerzos erigida tendría su mejor



momento. Ante tales expectativas, el país vio seriamente mejoradas sus expectativas productivas (como abastecedor de las naciones en guerra) y el cine no podría ser la excepción. Ante la saturación que provocó el género folklórico musical, el cine se convirtió en algo poco atrayente en el espectador nacional y extranjero; "... a principios de los años 40 expropiándose cualquier obra literaria disponible, el cine mexicano descubre a través del mundo novelesco de Rómulo Gallegos, el melodrama del regionalismo continental..." (3). Después de 1940 y durante los 10 años que siguieron (la época dorada abarca el periodo 1936-1945 aproximadamente) el cine nacional conoció su expansión industrial y artística que lo hizo conocido en todas partes. "La producción filmica sube de 27 (1940) a 121 (1950); los cinematógrafos de 830 (1938) a 2,459 (1953); y los frequentan de 66'000,000 (1938) a 162'000,000 (1954), que da casi 7 boletos por habitante, algo próximo a la asistencia de Europa. Esta expansión se debió a dos medidas de protección que el gobierno de Cárdenas había iniciado, y al favor del público (60% de espectadores para los filmes mexicanos después de 1950). En fin, México se asegura por medio de sus exportaciones el primer lugar en los mercados hispánicos." (4)

Para mayor fortuna debutan en 1941 dos realizadores que habrán de ser pilares del cine de calidad de entonces: Emilio

Fernández "El Indio" con La isla de la pasión y Julio Bracho con ¡AY que tiempos señor Don Simón!.

En cuanto a la estética hay que destacar la línea nacionalista que se había estado promoviendo y estimulando desde que José Vasconcelos estuvo en la Secretaría de Educación Pública durante el gobierno de Obregón; la exaltación de los valores y símbolos nacionales habían ocupado la mayor parte de sus esfuerzos, en lugar de formar una conciencia crítica y analítica, tanto individual como colectiva, de nuestra naturaleza que nos permitiera una evolución constante al interior. Hasta 1942 la mayor aspiración de un personaje indígena en el cine era equipararse con Juan Diego (José Luis Ibáñez) que aparecía en La Virgen de Guadalupe de Gabriel Soria, pero al año siguiente surge María Candelaria de Emilio Fernández y se modifica el panorama: se impone el uso de una especie de moda dentro de la concepción de lo mexicano; es así como las heroínas eran mujeres sumamente bellas (Dolores del Río en su regreso como estrella de Hollywood) forzosamente ubicadas dentro del contexto indígena, pero con la combinación de naturaleza y paisaje se logró rescatar una corriente que nos distinguió ante el mundo como interesantes y exóticos ( en parte el mérito lo tuvo la fotografía de Gabriel Figueroa).

Sin embargo, es dudosa la imagen de nosotros mismos creada porque convencer a un público que desconoce toda nuestra cultura y realidad es relativamente fácil, pero lo curioso del asunto consiste en que al público mexicano le gustó la imagen que de sí mismo crearon -de alguna manera la melancolía que el espectador común siente por las producciones de la llamada Época de Oro, dificulta la aceptación de una alternativa que desencante el mundo con el cual ensoñamos-. En cierto modo se intentó revalorar la belleza del indígena (más bien fingiéndose en actitudes enormemente exageradas y cualidades físicas), además la incursión de actores profesionales en dicho proceso de reconocimiento de nuestra identidad, puso en contradicho la intención; en este sentido cabe aclarar que pese al deseo de captar asuntos mexicanos sin influencia externa, el cine mexicano actuó bajo la sombra del modelo norteamericano, todo estaba artificialmente combinado para crear este ambiente: género, escenografía, ritmos de acción, vestuario, tipo de edición, paisaje, modelos de conducta, accesorios, etc.

En 1942 se crea el Banco Nacional Cinematográfico por iniciativa del Banco Nacional de México (con el respaldo moral del presidente Avila Camacho); se capitaliza aún más a la compañía Grovas para que haga 20 películas al año y, dentro de un proceso típico de concentración, van abandonando el terreno los pequeños productores incapaces de competir. Pero tal vez lo más

importante de ese año fue el surgimiento de una estrella que hasta nuestros días sigue siendo la última diva del cine nacional: María Félix. Desde su lanzamiento en la producción de Miguel Zacarias El peñón de las ánimas, tanto el cine como la sociedad mexicana aprendieron a vivir como las ciudades más cosmopolitas, donde la vida de un personaje influye de manera determinante en las modas, los comentarios generalizados y las ganancias económicas producto de la venta de esta imagen llegan a niveles socialmente importantes; esta mujer implantó el fanatismo, seguidores, idolatrías, tumultos, cartas amorosas y fetichismo en una sociedad que jugó a ser el Hollywood latinoamericano y sentirse el centro de las acciones más importantes del mundo.

1943 fue aún más brillante. Se llegó a producir un total de 70 películas (cifra nunca antes alcanzada por ningún cine en nuestro idioma); se dieron los primeros grandes triunfos del "Indio" Fernández con Elor Silvestre, considerada como "...la primera obra maestra del equipo Indio Fernández-Gabriel Figueroa, y quizá la única aproximada a esta designación..."(5), debido a que se abordaba el tema revolucionario desde una visión muy mexicanista y en ciertos momentos desencantada del proceso de autoreconocimiento (aunque no del todo).

A la formación del Banco Nacional Cinematográfico se sumó "...la adquisición de tecnología, materiales y asesoramiento gustosamente surtidos por Hollywood, el reclutamiento de trabajadores manuales e intelectuales acorde con las nuevas necesidades y principalmente el retiro de las compañías norteamericanas de cine dententadoras del control de las pantallas del continente, todo ello se conjuga para impulsar el asalto cualitativo de una incipiente actividad cinematográfica, a la necesidad de una nueva industria más orgánica, más capitalista..."(6). Además de consolidarse también el "asalto" a la literatura en busca de adaptaciones para el medio, fiebre iniciada con Doña Bárbara (1943), novela escrita por Rómulo Gallegos y dirigida por Fernando de Fuentes, y que en sólo dos años llegó a niveles elevados debido a la adaptación de algunas de las obras de Shakespeare, Pérez Galdós, Gallegos, Alarcón, Blasco Ibáñez, entre otros, hasta llegar a la cifra de 75 producciones en 1944 y convertir a la cinematografía en la tercera industria del país (por importancia y número de divisas que atraía).

Los directores de cine manejaron las temáticas de formas diferentes, basándose en cualidades individuales, es así como Julio Bracho instaló el tema social con contexto citadino en la muy celebrada Distinto Amanecer (1943), Miguel Contreras Torres

rindió tributo a la literatura nacional con su versión de La vida inútil de Pito Pérez (1943) y Alejandro Galindo realizó Tribunal de Justicia (1943); en ellas destacan las actuaciones de Dolores del Río, Pedro Armendáriz, Andra Palma, Manuel Medel y María Félix, considerados ya como importantes ejes de taquilla.

Para los años de 1944 se fundaron los Estudios Churubusco (en respuesta a las necesidades productivas de la industria) y se constituyó la Asociación de Productores y Distribuidores de Películas Mexicanas en un esfuerzo por canalizar las producciones a todos los mercados encomendados. También se integró la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas que anualmente entregaría el premio "Ariel" a los mejores esfuerzos, al modo de los "Oscar" hollywoodenses; la primera película en recibirlo es La Barraca (1943) de Roberto Gavaldón.

Posiblemente este "boom" hubiese continuado de no presentir que la guerra estaba por terminar (y con ella la bondad americana); ante tal perspectiva, empezaron a agitarse los ánimos hasta llegar a la política sindical de "puertas cerradas" en 1945, ya que se temía que con el futuro descenso de la producción la industria no pudiera alimentar a los miembros existentes hasta entonces, es así que si en 1944 debutaron 14 directores, para este año solo uno pudo hacerlo. "Además, estalló una guerra

sindical entre las infanterías de cine, esto es, los técnicos menores y los empleados de las salas (proyeccionistas, acomodadores, etc.) y la aristocracia encabezada por los actores famosos. Cantinflas y Jorge Negrete fueron los líderes del movimiento de reivindicación de los derechos de los ricos en contra del avorazamiento de los líderes banales (que sí lo eran) de los pobres" (7). Después de una serie de enfrentamientos se consumó la división legitimada por un laudo del presidente Avila Camacho: los pobres y sus líderes se agruparían en el S. T. I. C. (Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica), con prohibición de hacer películas de largometraje; las estrellas y sus alternantes, directores, fotógrafos, etc. en el S. T. P. C. (Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica).

Dentro de este ambiente que circunda al cine destaca Canaima (1945) de Juan Bustillo Oro, donde los hechos (la virilidad por ejemplo) y sus significados se superponen a una producción mínima. La Perla (1945) de Emilio Fernández y Campeón sin corona (1945) de Alejandro Galindo tienen éxito debido a los temas mexicanistas y ciudadanos, respectivamente, además de contar con la sensibilidad especial de sus directores.

Por lo demás, los norteamericanos, ya pasada la guerra, se dedicarían a cobrarse su no bien intencionada fe; por medio de

las distribuidoras (la Columbia adquiriría el control de las cintas de Cantinflas al comprar los derechos de distribución mundial), productoras subsidiarias, la participación importante en las acciones de los Estudios Churubusco, hasta adentrarse e influir decisivamente en los destinos de nuestro cine. Ante tales condiciones podemos afirmar que el ciclo de formación industrial se cerró porque ya no hubo crecimiento económico ni expansión en el número de salas de proyección, la competencia real con Estados Unidos nunca se dio y los nueve años que van desde la primera película económicamente importante para nuestro cine en 1936 hasta la terminación de la guerra en 1945 parecían no haber sido suficientes para aprender el oficio.

En adelante el cine deambulaba entre cabarets, ranchos, hogares pobres y de clase media y un universo pseudorevolucionario muy institucional (todos bajo el signo inmutable del melodrama). Mientras tanto, el presidente Miguel Alemán Valdés (1946-1952), en vista de que el crecimiento económico había aminorado, radicalizó aún más las medidas tomadas por su predecesor de acuerdo con la política de protección a la clase dominante y en donde la transferencia de capitales del Estado hacia la iniciativa privada -nacional y extranjera- no se hizo esperar. A pesar de la situación, representó un verdadero aliento la Palma de Oro Ex-aequo que recibió María Candelaria



(1943) en el Festival de Cannes de 1946, porque en adelante las películas que despierten la atención extranjera para México serán escasas, con excepción en la importante labor de Luis Buñuel, quien realiza Gran Casino (1945) y Los Olvidados (1949), aunque su mejor momento se reservaría para los años 60.

De igual manera será destacable Nosotros los Pobres (1947) de Ismael Rodríguez como una cinta que expone el populismo urbano y la utilización exitosa del lenguaje, traducido en grandes beneficios económicos además de que el público consagra a Pedro Infante como idolo con sus películas: Ustedes los ricos (1948), Los tres huastecos (1948) o La oveja negra (1949), sin contar con las segundas partes exitosas que tuvieron algunas de ellas.

La transportación de la temática provinciana a la citadina se refleja en producciones como La diosa arrodillada (1947) de Roberto Gavaldón donde se buscaba (fatal error) competir con las producciones americanas, ahora que ésta había retomado las riendas del juego. Sin embargo, todavía encontramos la persistencia de Emilio Fernández en la combinación de temas del campo y la ciudad en películas como Río Escondido (1947) con afortunados momentos, pero definitivamente la tendencia es otra ya: la intolerancia familiar es plasmada por Alejandro Galindo en

Una familia de tantas (1948).

En 1949 las rumberas Ma. Antonieta Pons, Leticia Palma, Rosa Carmina, Meche Barba y Ninón Sevilla agitan las emociones del público, pero sobre todo ésta última logra atraer la atención del público europeo y obtener comentarios halagadores de la crítica especializada de Francois Truffaut o Jacques Audiberti, quienes descubren en ella un potencial expresivo pocas veces logrado en una artista y que en Aventurera (1949) dirigida por Alberto Gout logra maximizar.

También el comediante Germán Valdés "Tin Tan" con El Rey del Barrio de Gilberto Martínez Solares logra un trabajo notable dentro de la concepción urbana de lo cómico. Pero lamentablemente el cine continúa deambulando sin tener una meta fija: los productores temerosos de la descapitalización mantienen una cuota fija de producción, propiciando el empobrecimiento de los recursos; dentro de este contexto surgió el monopolio de la exhibición propiedad del poblano-norteamericano Jenkins y sus socios Alarcón y Espinoza Yglesias, con la invasión de las pantallas por el cine de Hollywood; y aunque el cine continuó creciendo numéricamente (más de 100 películas en 1950), no podemos afirmar lo mismo en términos artísticos ni estéticos, la oferta de películas mexicanas pareciera enfrentar a un público

cada vez menos exigente, dentro de la tendencia de ofrecer en español los géneros, estilos y gestos del cine norteamericano.

## 1.2 LEY CINEMATOGRAFICA

Es preciso abordar la parte jurídica que circunda la actividad cinematográfica desde que el Primer Reglamento Cinematográfico fue promulgado en 1913, siendo presidente Victoriano Huerta y dentro de su articulado se "...prohibían las vistas de escenas en las cuales se cometían delitos y los culpables no tenían castigo, es decir que el hecho condicionante de la transgresión de la ley debería ir aparejado por la pena impuesta por su comisión, ya sea a través de los medios del poder público, por las circunstancias o por la misma sociedad..." (8), mientras que el resto del ordenamiento contenía atribuciones al Gobernador del Distrito Federal para suspender la exhibición de cintas que contuvieran ataques a las autoridades, a terceros, a la moral, a las buenas costumbres, la paz y el orden público y, finalmente, condicionaba a los exhibidores a la autorización previa censura de los filmes por exhibirse, imponiendo sanciones a los infractores.

Ante tal concepción del cine apenas unos años llegado a nuestro país se impone una reflexión: ¿el arte se legisla?,

porque antes de que el gobierno de la época conociera otra aplicación que no fuera la artística y del espectáculo, no había razón para considerar lo peligroso, propagandístico o ideológico del medio, y mucho menos caba la posibilidad de que Huerta se adelantara a Lenin aproximadamente 10 años para afirmar que "de todas las artes, el cine es la más importante", porque no era un ser dotado con el ingenio o la previsión necesaria para deducir múltiples aplicaciones de una actividad apenas explorada dentro de la sociedad mexicana. Parece que toda la intención de reglamentar correspondía al interés eminentemente político que consideraba a la imagen como una indiscutible prueba de la realidad cada vez más crítica (ni siquiera era el negocio que más tarde llegó a ser), y el celo con que se cuidaba la imagen pudo más que cualquier explicación artística.

Dentro de esta misma perspectiva, el Reglamento de Censura Cinematográfica de 1919, con Venustiano Carranza en la presidencia, otorga a la Secretaría de Gobernación las funciones de censor al crear un Consejo de Censura. Pero como no había supervisores plenamente identificados, en la práctica lo absorbió el Departamento del Distrito Federal, que sostuvo al cuerpo de censores y sus disposiciones no eran federales.

Al parecer se buscaba evitar decisiones arbitrarias (con el

reglamento en vigor era obvio esperárselas) mediante recursos de revisión en casos de inconformidad, y aún así ante una segunda negativa de autorización, cabía la última esperanza que era exhibirle la película en cuestión al propio Ministro de Gobernación (lo único implorable era que éste fuera de criterio amplio, porque de lo contrario era como la batalla perdida de antemano). En términos generales el ordenamiento consignaba que serían cortadas aquellas escenas que presentaran la apología de algún delito, la forma de su realización o lo que se considerara atentatorio a la moral y buenas costumbres, así como lo que pudiera alterar el orden público.

De igual manera el Departamento Central del Distrito Federal continúa con la labor de censura, dentro del gobierno cardenista, cobrando dos pesos por cada rollo de película supervisada, aunque se haya creado la Ley de Secretarías de Estado y Departamentos Autónomos y el Departamento de Autónomo de Prensa y Publicidad.

Con la consolidación del cine en México, ya como industria, el gobierno de Avila Camacho articula tres mandatos alrededor del cine: 1) En 1941 se crea el Reglamento de Supervisión Cinematográfica, que ya se inscribe plenamente en la Secretaría de Gobernación. 2) Se introduce la clasificación por edades (A,

B, o C). 3) Se crea la Comisión Nacional de Cinematografía y nace la Dirección de Cinematografía; La Comisión Nacional de Cinematografía es lo que en la Ley va a ser El Consejo Nacional de Cinematografía que tampoco funcionó (art. 5).

Y con estos antecedentes, cabe esperarse una Ley de la Industria Cinematográfica en el año de 1949 (exactamente el 31 de Diciembre) con 13 artículos que recogen, primero, la tradición legislativa en cuanto a la actividad cinematográfica, segundo, el pensamiento proteccionista en el cual los miembros de la industria deciden "cerrar" las puertas en todos y cada uno de los ámbitos del cine temerosos de insubordinaciones dentro de lo que consideran "su negocio" y, tercero, una evidente desorganicidad en las políticas de apoyo que acarrearán un desfase con respecto al progreso de la sociedad, la tecnología y el lenguaje cinematográfico.

El artículo primero de la Ley deriva del razonamiento de considerar al cine como objeto de interés público, y bajo esa óptica se otorga a la Secretaría de Gobernación las facultades de regulación, apoyo y sancionamiento de todas las fases de la producción, distribución y exhibición. Ante esto, el cine se encuentra maniatado a las disposiciones de un órgano eminentemente administrativo que esta imposibilitado a concebir

al cine dentro de una actividad artística; por muchos consejos nacionales de arte cinematográfico que se formen y estén compuestos por representantes de la Secretarías de Relaciones Exteriores, de Hacienda y Crédito Público, de Economía (ahora de Programación y Presupuesto), de Educación Pública, así como del Departamento del Distrito Federal y la Dirección General de Cinematografía, del Banco Nacional Cinematográfico, de empresas, asociaciones y sindicatos de la industria, es difícil concebir que por mayoría de votos se pueda decidir todo lo que un país debe o no ver. Al parecer la obsesión de dirigir los destinos del cine, tanto en el país como en el extranjero, es más importante que las nuevas propuestas expresivas, que surgen en la praxis cinematográfica, ávidas de un verdadero apoyo que los estimule a continuar el proceso de innovación en cualquiera de las ramas de la industria.



### 1.3 DESARROLLO CINEMATOGRAFICO NACIONAL DESDE 1950 HASTA 1970

Dentro del periodo 1950-1952, que pertenece todavía al régimen alemanista, nos encontramos con la corrupción de los administradores públicos, el favorecimiento en la penetración del capital extranjero, el desarrollo de la industria con o sin chimeneas y el saqueo de los recursos naturales. Habían empezado a proliferar los clubes nocturnos, salones de baile, los cabarets y los burdeles apenas disimulados. El cine de prostitutas es el cine por excelencia del alemanismo, en donde devoradoras y ladronzuelas reviven mediante una fusión de ellas: las rumberas del arrabal.

Las películas Distinto Amanecer (1943) y Salón México (1948) tienen la importancia de haber declarado las características intrínsecas de un género que hasta entonces era titubeante y de lenta gestación. "El ambiente esbozado por Julio Bracho en Distinto Amanecer se descongela y se desintelectualiza; se vuelve fisiológico, viscosamente perceptible. El Salón México de Emilio

Fernández es algo más que un antro pintoresco con espejos en la entrada, mariposillas formadas para entrar, mesas de madera, abarrotada pista de baile, deteriorado tocador de damas, conjunto de música tropical, pasos de fantasía y vapores envolventes que atraviesa la cámara de Gabriel Figueroa. Es un mundo sonámbulo y mugriento que nos captura con su turbiedad, nos enajena con su aliento sofocante". (9)

Ojalá todos los realizadores hubieran seguido esta misma línea marcada por Bracho y Fernández, pero peor aún resultó la operación "bodrio eminentemente mexicano" del cual se rescata la canción bohemia para ilustrar una gran tragedia en la cual el estupro, la bofetada, el chantaje, el crimen, las venganzas, rudezas y el calor se fusionan para lograr algo sumamente estereotipado de lo que se pretende sea auténtico. El mérito de aquellos años corresponde también al realizador, exiliado español, Luis Buñuel al hacer Los Olvidados (1950); "...este fue un grito de horror y de piedad, lleno de ternura bajo una aparente crudeza, un testimonio violento de la infancia abandonada, próximo a algunas novelas del guatemalteco Asturias o del brasileño Amado, porque se inspiraba en la misma atroz realidad hispotanoamericana". (10)

Pero poco antes de terminar el régimen alemanista (en 1951)

fue promulgado el Reglamento de la Industria Cinematográfica, el cual delataba las formas administrativas y eminentemente burocráticas bajo las cuales se estaba promoviendo al cine, parecía como si lo más importante fuesen los cuadernos sobre los cuales se registrarían todas las películas, con un margen determinado, en orden progresivo y un sin fin de anotaciones que a final de cuentas no ayudaron nada al cine, ni los apartados de apoyo, fomento, financiamiento, creación de la Cineteca Nacional y el Registro Cinematográfico o las sanciones que se contemplaban estuvieran acorde con una realidad cada vez más apremiante: el cine estaba entrando en crisis.

En 1952 se produjeron 97 películas contra las 121 de 1950, el problema del financiamiento y rendimiento para la explotación de las películas mexicanas en el país se había agudizado, los productores se encontraron en una situación aún más desventajosa frente a la creciente organización de los exhibidores, teniendo que asociarse, en algunas ocasiones, para poder continuar sus labores en contra de lo estipulado por el "reglamento" apenas promulgado. De tal manera que la situación desemboca en la reforma a la Ley Cinematográfica, en la cual la intervención del Estado y la contemplación de los intereses económicos y gremiales hicieron de los ordenamientos legales algo favorable a sus propósitos, aunque ello no significó mejoría del aspecto

normativo de la actividad cinematográfica.

Al periodo presidencial de Adolfo Ruiz Cortinez (1952-1958) le toca dar cabida a la tendencia de los desnudos artisticos; de inmediato se convierte en arma de dos filos porque como gancho comercial es excelente, si se quiere atraer a la juventud deseosa de conocer el mundo prohibido de los adultos, así también como pretexto para muchos realizadores de ver en el desnudo femenino una fuente importante de expresión artística, cuando lo único que estaban fomentando era la prostitución del género arrabalero. Como era de esperarse, esta tendencia lucha contra un requisito donde la censura ordena la inmovilidad física de los artistas desnudos, por lo que se tratará de erotizar más eficazmente al público: el ingenio de los escritores y realizadores trabaja para dar lógica a situaciones eróticas que a Maria Candelaria costaron un linchamiento por menos de lo que Ana Luisa Paluffo hizo en La fuerza del deseo (1955) de Miguel M. Delgado.

Paralelamente continúan los esfuerzos por encontrarnos en un ambiente más real: los acercamientos más notables están en Raíces de Benito Alazraki, La Red de Emilio Fernández y Escalidas Mojadas de Alejandro Galindo, todas de 1953. Aunque para 1955 la competencia que la televisión hace al cine comienza a provocar el alejamiento del público de las salas cinematográficas, la única

salida que se encontró a tal fenómeno fue la inauguración del género del horror, pero no en forma premeditada sino por causalidad, con la película de Fernando Méndez El Vampiro (1956) y, en vista del éxito comercial, se realizó la segunda versión del mismo asunto. Este "...es el sexenio más nefasto para el cine mexicano. Es el sexenio que consolida la burguesía industrial después de su brillante principio en el periodo del presidente. Es el sexenio en que el auge (cualitativo) de las películas mexicanas empieza a decrecer. El cine no es el dorado lucrativo que los ambiciosos empresarios se esforzaban por idealizar. El imperio del cine nacional en los mercados latinoamericanos empieza a derrumbarse. Productores, argumentistas y directores comienzan a ser simples empleados de un inconcebible mecanismo basado en las tabulaciones comerciales que no admiten ninguna iniciativa personal". (11) La etapa del horror (en todos los sentidos) se verá fuertemente apoyada por las producciones de Juan Orol, René Cardona, Vicente Oraná y el pionero Fernando Méndez, basándose en los esquemas de recuperación económica fácil.

Tampoco es obra del azar que hacia 1956-1958 el cine descubra la existencia de un universo propio de los adolescentes, con fundamento en la aparición del rock and roll y un tema derivado de la rebeldía: la delincuencia juvenil, que en aquellos

años aumentó considerablemente. Las excelentes ganancias que daban al cine películas como Rebelde sin causa (Rebel without a cause) de Nicholas Ray, permitieron generar en los jóvenes adolescentes nuevas pautas de conducta y una notable confrontación sexual (iniciada años antes), y que ahora se manifestaba en forma de necesidad expresiva vía imágenes; lamentablemente sólo la película de Luis Alcoriza Jóvenes (1960) parece abordar, desde un punto de vista serio, el tema juvenil, porque lo que César Costa, Enrique Guzmán, Angélica María, Alberto Vázquez y Manolo Muñoz, entre otros, hacían en el cine no eran sino las fantasías de una propuesta altamente estereotipada y carente de originalidad y, para colmo, las películas se caracterizan por sus forzadas actuaciones y música incluida en la trama como única oferta real.

En 1958 los hechos son tan contrastantes como irónicos; mientras se realiza la Primera Reseña Mundial de los Festivales Cinematográficos en Acapulco (en un intento por enriquecernos a través de la confrontación con las nuevas formas expresivas), El brazo fuerte (1958) de Giovanni Korporaal es prohibida en su exhibición comercial por su sátira política, la denuncia al caciquismo pueblerino en donde los políticos explotadores se amparan en la ley para agasajarse con las prostitutas gordas del pueblo, y por su realización independiente a los sindicatos y

productores. Ante esta imposibilidad de autocrítica se llega al nivel de suspender en 1959 la entrega del "Ariel" debido a que no existía algo digno de ser elogiado (?y la ley?, ?y la función promotora de la Secretaría de Gobernación?); contradictoriamente Macario (1959) de Roberto Gavaldón fue nominada para el premio "Oscar", de la Academia de Ciencias y Artes Cinematográficas de Hollywood, a la mejor película extranjera.

En 1960 el Estado adquiere los contratos de exhibición de la Cadena Oro y la Compañía Operadora de Teatros, así como los Estudios Churubusco para intervenir en todas las ramas de la industria cinematográfica. Sin embargo, fue en la década de los sesenta cuando la crisis repercutió gravemente en la producción de películas (con excepción de 1960 y 1968), ya que la producción anual no logró ni con mucho alcanzar a las 77 producciones de 1953 (que resultó ser el peor año de esa década). La solución al problema se encontraba todavía más lejos: una enorme ola de corrupción invadió al medio cinematográfico que aprovechó el control de la dirección de las distribuidoras y productoras para "otorgarse" buenos anticipos por medio de presupuestos inflados. Eso sí, prohibieron La sombra del caudillo (1960) de Julio Bracho porque en ella se trató la lucha por el poder político entre los militares de 1927, y que en la vida real culminó con el asesinato de un militar opuesto a la reelección de Obregón.

Lo más elogiabile de esta década fue la creación del grupo Nuevo Cine, independientemente de las instancias normales de acción, para salvar al cine. Este grupo reunió a jóvenes como José de la Colina, Rafael Corkidi, Salvador Elizondo, Jomi García Ascot, Emilio García Riera, José Luis González, Carlos Monsiváis, Julio Pliego, Gabriel Ramírez, entre otros, y surgió con el propósito de luchar por la superación del deprimente estado del cine mexicano de aquel entonces. Afirmaron que el cineasta creador tiene tanto derecho como el literato, el pintor o el músico para expresarse con libertad, lucharon por la producción y libre exhibición de un cine independiente, por el desarrollo de la cultura cinematográfica en México, la crítica a la torpeza que regia el criterio colectivo de los exhibidores de películas extranjeras en México y, finalmente, se mantuvieron firmes en auspiciar el contacto con la mejor cinematografía mundial.

Es cierto que ellos representaron el primer intento de oposición sistemática, en todos los terrenos, hacia el status cinematográfico (como García Riera sostuvo), y justamente por ello es que el cine no termina de hundirse. Afortunadamente Luis Buñuel continuó su labor con Viridiana (1961), la cual abordó el tema religioso y las diferentes actitudes de clase ante la moral cristiana de una manera satírica. La película contó con la verdadera desaprobación del régimen eclesiástico y la dictadura



de Franco (fue realizada en España), pero México consiguió la paternidad de la cinta y recibe en su nombre la Palma de Oro en el Festival de Cannes, un momento culminante pero aislado.

Ismael Rodríguez realizó una afortunada cinta en la cual aborda el tema de la violencia (la indole moral de sus criaturas) y quizá sea una de las pocas películas donde no existe un personaje positivo, dentro de esta concepción Los hermanos del hierro (1961) ha sido considerada como el anti-western.

En 1962, Tlayucan de Luis Alcoriza tiene la originalidad de redescubrir la provincia mexicana; ya no se optó por continuar con los esquemas de la provincia simulada y se dedicaron a adentrarse en las calles, mercados y aspectos típicos de un pueblito del Estado de Morelos, hecho que influyó para que se le otorgara la Medalla de Oro en el Festival Karlovy-Vary debido al realce y significación obtenido dentro de la narrativa visual. Desgraciadamente, como ha ocurrido a lo largo de la historia del cine nacional, una película no hace ni salva la cinematografía del país, es por ello que en 1963 se estableció el Centro de Estudios Cinematográficos (para que el cine no dependiera más de golpes de suerte) y se instalaron las "Diosas de Plata" como un premio que otorga PECIME para estimular de alguna forma a la actividad cinematográfica. Mientras tanto la filmografía de El

Santo y Blue Demon se incrementaba y su éxito en taquilla fue contundente, aunque no aportaron nada lejos de su aspecto comercial.

Luis Alcoriza en 1965 realiza Tarahumara a manera de acercamiento con el mundo indígena marginado, "...una falta de solemnidad y de ceremonia en los gestos de los indígenas -ausencia que se advierte incluso en celebraciones, juegos y ritos- otorga gran soltura a los movimientos y peripecias del filme...Ante lo grandioso del escenario natural, la cámara de Alcoriza se niega al narcisismo y opta por el rigor. La descripción documental de Tarahumara es pues, dinámica, respetuosa de su contenido, impecable..." (12).

A medida que se redescubrió el camino ligeramente se optó por acciones más dignificantes como el Primer Concurso Nacional de Argumentos y Guiones Cinematográficos que en 1965 promovió el Banco Nacional Cinematográfico, la Dirección de Cinematografía, la Secretaría de Gobernación y la Asociación de Productores de Películas Mexicanas, para de ahí tomar alternativas de producción como Los Caifanes de Carlos Fuentes y Juan Ibáñez, Ciudad y Mundo de Mario Martini y Salvador Peniche, Pueblo Fantasma de Juan Tovar y otros más con alternativa de producción (11 proyectos que el mismo jurado recomendó). Estas fueron las acciones que

encaminaron al cine una vez que Luis Buñuel decide terminar su periodo productivo en México al realizar Simón del Desierto (1964).

Para 1966 Los Caifanes es una acertada realidad dirigida por Juan Ibáñez, esto dió la pauta para el Segundo Concurso Experimental de Cine (el primero se abordará en el apartado posterior) sin tener los mismos halagadores resultados que su predecesor, lo único rescatable de éste es la película de Archibaldo Burns Juego de Mentiras (1967).

Hasta 1968 empezó a funcionar la Cineteca Nacional -que por ordenamiento de ley debió ser fundada por lo menos 15 años atrás-, dentro de las múltiples acciones contempladas en el proyecto de apoyo y estímulo a la cinematografía nacional. Felipe Cazals realizó La manzana de la discordia (1968) que sorprendió por su experimentación narrativa, y el crítico Jorge Ayala Blanco publicó el libro La Aventura del Cine Mexicano que sería el primer paso, dentro de la trilogía que se conoce, de un estudio profundo y crítico sobre esta actividad. No obstante de los múltiples esfuerzos individuales y de ciertos grupos por revivir el cine, la Reseña Mundial de los Festivales Cinematográficos fue suspendida por "innecesaria" (?para quién?). En adelante lo único rescatable fue el documental El Grito (1968) sobre el Movimiento

Estudiantil Universitario y la película independiente de Paul Leduc Reed: México Insurgente (1970) que trató nuevamente el tema revolucionario pero esta vez de una manera más auténtica.

Es así como este esbozo, de lo que son los antecedentes del sexenio del presidente Luis Echeverría, dará una idea aproximada del contexto de la época y las acciones encaminadas a resolver la ya resistente crisis del cine nacional.

### 1.3.1 PRIMER CONCURSO DE CINE EXPERIMENTAL

Como el grupo Nuevo Cine había declarado en su manifiesto, los productores insistían en adiestrarse en el uso de argumentos de carácter económico, en vez de enfrentarse a la deplorable calidad que imperaba en la industria. Era notorio que se hacía urgente hablar de calidad, máxime cuando las películas carentes de ella llevaron a la industria a la crisis; no es cierto que el público estuviera desinteresado en ver cine digno, sino que la invasión de pseudofilmes y lo que había sido una creciente tendencia a las salas de cine empieza a ceder. Además el cine mexicano pierde terreno en el extranjero ante el cine norteamericano y europeo.

Es por ello que no dejó de ser sorpresiva la convocatoria al Primer Concurso de Cine Experimental por parte de la Sección de Técnicos y Manuales del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (siendo el S. T. P. C. el principal protagonista de la política de puertas cerradas). La posibilidad de que aspirantes a directores, fotógrafos, musicalizadores,

actores, camarógrafos, etc. pudieran realizar un trabajo que tendría un verdadero apoyo para su promoción, en caso de ser electo, motivó a los grupos a que se reunieran y consiguieran financiamiento hasta tener 12 proyectos finales de los 30 que fueron presentados.

De las 12 películas presentadas, las ganadoras fueron:

1er. lugar: La fórmula secreta

Productor: Salvador López.  
Dirección: Rubén Gámez.  
Guión: Rubén Gámez.  
Fotografía en Blanco y Negro: Rubén Gámez.  
Edición: Daniel Rubio.  
Música: Vivaldi, Stravinski e I. Velázquez.  
Con: Pilar Islas, José Tirado, Pablo Balderas, José González, Fernando Rosales; otros miembros de la rama de extras del STPC de la RM.  
Duración: 42 min.

2do. lugar: En este pueblo no hay ladrones

Productor: Grupo Claudio.  
Dirección: Alberto Isaac.  
Guión: Alberto Isaac y Emilio García Riera, sobre un cuento de Gabriel García Márquez.  
Fotografía en Blanco y Negro: Carlos Carbajal.  
Edición: Carlos Savage.  
Música: Nacho Méndez.  
Con: Julián Pastor, Rocio Sagaón, Graciela Enriquez, Luis Vicens, Antonio Alcalá, Juan Rulfo.  
Duración: 90 min.

3er. lugar: AMOR, AMOR, AMOR, serie de cinco cuentos.

Productor de las 5 películas: Manuel Barbachano Ponce  
Editor de las 5 películas: Luis Sobreyra.  
A continuación se dará la ficha técnica por

película:

1) Las dos Elenas

Director: José Luis Ibáñez.

Guión: Carlos Fuentes, basado en su cuento homónimo.

Foto en Blanco y Negro: Gabriel Figueroa.

Con: Julissa, Enrique Álvarez Félix, Beatriz Baz, Angel Fdz. y Luis Guillermo Piazza.

2) Lola de mi vida

Director: Miguel Barbachano Ponce.

Guión: Juan de la Cabada, Gabriel García Márquez y Miguel Barbachano Ponce, basado en el cuento de Carlos A. Fernández y Juan de la Cabada.

Foto en Blanco y Negro: Gabriel Figueroa.

Con: Sergio Corona, Jacqueline Andere, Sara Guash, Rosa Furman, Martha Zavaleta.

3) La Sunamita

Director: Héctor Mendoza.

Guión: Juan García Ponce, Inés Arredondo y Héctor Mendoza, basado en un cuento de Inés Arredondo.

Foto en Blanco y Negro: Gabriel Figueroa.

Con: Claudia Millán, Victoria Blanco, Milagros del Real, Luis Villoro, Rosario Castellanos.

DURACION DE LAS TRES PRIMERAS PELICULAS: 200 min.

4) Tajimara

Director: Juan José Gurrola.

Guión: Juan José Gurrola y Juan García Ponce, basado en un cuento de este último.

Foto en Blanco y Negro: Antonio Reynoso.

Música: Manuel Enriquez.

Con: Pilar Pellicer, Claudio Obregón, Pixie Hopkin, Mauricio Davidson, Beatriz Sheridan.

Duración: 45 min.

5) Un alma pura

Director: Juan Ibáñez.

Guión: Carlos Fuentes y Juan Ibáñez, basado en el cuento homónimo del primero.

Foto en Blanco y Negro: Gabriel Figueroa.

Música: Joaquín Gutiérrez Heras.

Con: Enrique Rocha, Arabella Arbenz, Verti Gentry, Leonora Carrington, Aldo Morante.

Duración: 48 min.

Los premios al mejor director, edición y adaptación musical también fueron para el proyecto de Rubén Gámez.

El Concurso había despertado el entusiasmo general: escritores, críticos, profesionales de las diversas ramas del cine y la televisión, directores de teatro y aficionados vieron abierta una oportunidad de expresarse a través de un medio prácticamente inaccesible: durante una semana se proyectaron en el actual inexistente cine Regis todas las películas inscritas en el concurso.

Sobre la película de Rubén Gámez se dijo: "Extraña mezcla de imágenes que por momentos parecía sumergir al espectador en un caos ininteligible por sus diversos orígenes y su difícil asociación (Rafael García, El Herald)...Mediante el contraste entre los planos fijos y el movimiento, la inacción y la acción, se expresa con toda exactitud el pensamiento de Gámez, combatiente filmico cuyo arte no puede ser desvinculado de su exaltación nacionalista, de su nacionalismo defensivo" (13).

Alberto Isaac recibió críticas muy favorables: "...quizá En este pueblo no hay ladrones, pese a la vejez de su fotografía y a las deficiencias de su construcción dramática, sea la película



mexicana más rigurosa desde la obra de Fernando de Fuentes, quizá se deba a que de ella ha tomado la serenidad de la visión justa, la autenticidad del detalle. Todo suena verdadero. Las digresiones pintorescas y plásticas son nulas. Isaac es el anti-Indio Fernández..." (14). En verdad resultó interesante que a este realizador se le haya considerado opositor del que creó una escuela visual en nuestro país, su propuesta planteó en términos diferentes algo tan común, tan propio y real sin la necesidad de basarse en "homenajes" a la narrativa tradicional como recurso de aceptación.

En la película de Juan Ibáñez dentro de la serie Amor, amor, amor "...todas las tendencias de Un alma pura obedecen a un desfase clásico. El ritmo se encorta, se disocia, cada conclusión de secuencia cae en forma tajante; la película somete y escarnece el talento de sus creadores. Sobrehecha y abigarrada, Un alma pura tiene un lugar exclusivo en el cine nacional: es la primera película mexicana que se desarticula por exceso de ambiciones culturales..." (15).

En cuanto al talento de otro participante del concurso, Salomón Léiter como director se dijo que "... En el parque hondo revela a un director capaz de sugerir movimientos interiores imperceptibles...La cámara descubre lugares y objetos con la

misma actitud amorosa y dolorida con que lo hacía el primer neorrealismo italiano..." (16). Y finalmente, sobre el talento de Manuel Michel dijeron: "La descripción decididamente poética de Michel, a la altura de Pacheco, constituye un acta de denuncia en contra de la inocencia y de su nostalgia complaciente, de las subsistencia precaria e inútil de la inocencia. La fugacidad de la belleza que rodea al niño subraya esa impotencia que lo conduce al sufrimiento adulto. Y sin embargo, lo que hace de Tarde de Agosto un gran cuento es que su denuncia emocional se identifica con una ternura implícita que se desvanece en una sola mención..." (17).

Por último, considero necesario resaltar 3 cosas: 1) Las propuestas en la narrativa cinematográfica, algunas provenientes de tendencias extranjeras (la Nueva Ola Francesa por ejemplo), que al aplicarse a un plano común resurgen como la iniciativa buscada por años en la práctica, dentro de las instituciones, en las escuelas y en las leyes, hasta que finalmente se liberan ante la oportunidad de expresarse libremente. 2) Por primera vez los directores cinematográficos se dedican a recrear una generación de escritores nacionales contemporáneos, tal es el caso de José Emilio Pacheco, Gabriel García Márquez y Juan Rulfo, entre otros. 3) Y la ayuda que prestó la gente de teatro a la revaloración del

cine, debido a que muchos de los directores y actores participantes en el concurso eran gente con amplia trayectoria teatral, contribuyeron, de esta manera, a la labor búsqueda de presencias filmicas futuras que solidificarán el resurgimiento buscado en el medio cinematográfico.

## CITAS BIBLIOGRAFICAS

- (1)... La aventura del cine mexicano, Jorge Ayala Blanco, Editorial ERA. Pág. 65
- (2)... Hojas de cine, varios autores. SEP-UAM-Fundación Mexicana de Cineastas. Pág. 15
- (3)... La aventura del cine mexicano, Jorge Ayala Blanco, Editorial ERA. Pág. 247
- (4)... Historia del cine mundial, Georges Sadoul, Siglo Veintiuno Editores. Pág. 378
- (5)... La aventura del cine mexicano, Jorge Ayala Blanco, Editorial ERA. Pág. 32
- (6)... Hojas de cine, varios autores, SEP-UAM-Fundación Mexicana de Cineastas. Pág. 21-22
- (7)... Ob. cit. Pág. 18
- (8)... Legislación Cinematográfica Mexicana, Virgilio Anduiza Valdemar, Documentos de Filmoteca No. Pág. 16
- (9)... La aventura del cine mexicano, Jorge Ayala Blanco, Editorial ERA. Pág. 139-140
- (10)... Historia del cine mundial, Georges Sadoul, Siglo Veintiuno Editores. Pág. 379-380
- (11)... La aventura del cine mexicano, Jorge Ayala Blanco, Editorial ERA. Pág. 209-210

(12)... Ob. cit. Pág. 203

(13)... Hojas de cine, varios autores, SEP-AUM-Fundación Mexicana de Cineastas. Pág. 53

(14)... La aventura del cine mexicano, Jorge Ayala Blanco, Editorial ERA. Pág. 308-309

(15)... Ob. cit. Pág. 316

(16)... Ob. cit. Pág. 318-319

(17)... Ob. cit. Pág. 322

\* \* \* \* \*

## CAPITULO II

"En la vida cotidiana sobre la Tierra, sin embargo, el poder crea la justicia. Aunque existe siempre la amenaza del demonio, existe también la esperanza del paraíso. Pero el milagro no llega si no trabajamos en su advenimiento."

José Ma. Pérez Gay.

### POLITICA CINEMATOGRAFICA DEL SEXENIO DE LUIS ECHEVERRIA

En este capítulo se esbozarán las prácticas gubernamentales en torno a la industria cinematográfica. Un breve análisis de la situación en general del periodo nos ayudará a contextualizar y ubicar el tema de estudio, como una pieza más, dentro del complicado sistema de relaciones y dependencias que engloba el aparato estatal. Conviene que antes de continuar se dé definición al término "política" (dada la variedad de acepciones), dentro de este trabajo significará todos aquellos actos encaminados a constituir, desenvolver, modificar, defender o destruir un orden regulador de cierta actividad. La política cinematográfica estará

determinada por factores políticos, económicos, sociales y culturales, pero siempre bajo una óptica diferente producto de un criterio rector.

Después de determinar la importancia que el cine tuvo en el periodo de Echeverría, pasará a detallar las acciones en materia de producción, exhibición, distribución y promoción, encaminadas a hacer de esta industria algo cuya responsabilidad compete casi exclusivamente al Estado; para ello, se analizarán la función de los sindicatos, la formación de los realizadores en el Centro de Capacitación Cinematográfica, así como los estímulos otorgados al cine para hacer de él una actividad más digna, sin llegar a la presunción de haber consolidado a la industria cinematográfica, pero con el mérito de haber sido catapulta de proyectos muy interesantes.

## 2.1 CONTEXTO DEL PERIODO

Ante la crisis que originó el modelo económico del Desarrollo Estabilizador en los sexenios de Adolfo López Mateos y Gustavo Díaz Ordaz, se optó por la estrategia del Desarrollo Compartido que tuvo entre sus objetivos la industrialización y el crecimiento económico del país, la distribución equitativa del ingreso y combatir el desempleo. A partir de entonces el gobierno se propuso reorientar el desarrollo del país: romper la bilateralidad con los Estados Unidos, diversificar el comercio exterior, ensanchar el mercado interno, fortalecer al sector público e integrar a México en la lucha de las naciones atrasadas por un nuevo orden económico y social a nivel internacional.

Sin embargo, los propósitos oficiales, los grandes planes y los buenos deseos fueron desvirtuados por la ineficiencia en la ejecución de los proyectos, además de contar con la cerrada oposición de los sectores oligárquicos y de las transnacionales; ante tales expectativas, las condiciones de vida del pueblo permanecieron casi inalteradas. El lento crecimiento del sector agropecuario, la acentuada inflación, el rezago de los salarios respecto al aumento de los precios y el incremento del desempleo



y subempleo incidieron desfavorablemente en la distribución del ingreso.

Dentro de lo positivo cabe señalar la mexicanización de las actividades básicas, la duplicación en la producción petrolera y de acero, la generación de mayor energía eléctrica, el plan nacional hidráulico y avances (a largo plazo) en materia de educación, ciencia y tecnología, salud y vivienda.

"El proyecto del gobierno de Echeverría tenía como meta ampliar la representatividad y presencia de la mediana y pequeña burguesía nacional dentro del bloque dominante y evitar así el predominio absoluto del gran capital financiero y transnacional. En otras palabras, se pretendía que el Estado mexicano recuperara la dirección del proyecto en su conjunto, tanto político como económico, de la burguesía y no sólo los intereses de una fracción específica de la misma" (1). Con lo anterior se pretende reforzar la idea de que el Estado indirectamente reconoció los errores de las administraciones anteriores, para adoptar una estrategia de recuperación que esperaron no los defraudara.

Durante el periodo de 1972-1974, tanto el gasto como la inversión pública (junto con el capital extranjero) deben asumir

el papel central en el crecimiento del producto; una medida polémica, pero que quizá fue necesaria, es la filosofía bajo la cual el Estado participó en todas las áreas de la vida política, económica, social y cultural de la nación. No obstante, a pesar de la acelerada expansión del gasto y la inversión, no se recuperan las tasas históricas del crecimiento. A partir de ese momento la economía mexicana entra en una fase de abierta crisis y recesión, junto a un acelerado proceso inflacionario y de especulación desatado por la burguesía; el volumen de endeudamiento crece de una manera impresionante, pasando de 4,000 millones de dólares en 1972 a cerca de 30,000 millones al finalizar 1977, este volumen de endeudamiento fue la base de la expansión del Estado.

Desde 1971, el gobierno inició una amplia acción diplomática con el fin de promover su política tercermundista y la multilateralidad en las relaciones con el exterior. En uno de los actos más importantes de la política exterior de México, el gobierno rompe relaciones con la usurpadora junta militar chilena y da asilo político a numerosos emigrados y perseguidos latinoamericanos.

## 2.1.1 APERTURA DEMOCRATICA

El movimiento estudiantil de 1968 influyó notablemente en la estrategia de apertura democrática organizada por el Estado. Tocó a los estudiantes dar la primera, aparatosa y verbalmente excesiva llamada de atención sobre la aguda problemática social y política que ni el ligero progreso económico había conseguido oscurecer. El Estado acabó tajantemente con ello, sin resolverlo; las fuerzas democráticas, en particular, perdieron la confianza en la posibilidad de llegar a soluciones por medio de la vía político-institucional. Se advirtió que muchos de los conflictos que vivía la sociedad mexicana fueron originados por el mantenimiento de prácticas políticas que tuvieron fortuna un día, pero que en ese momento (como en muchos otros) no respondían a las demandas mayoritarias de participación y avance social democrático. Las acciones violentas demostraron que el Estado no estaba realmente preparado para afrontar una problemática originada por su incapacidad de gobernar.

La imagen propia que Luis Echeverría promovió en su campaña presidencial fue más liberal, democrática y renovadora del

sistema; hecho que le favoreció para ganar poco a poco la confianza de un pueblo ávido de paz social (después del suceso de Tlatelolco) hasta el grado de llevarlo a ganar las elecciones.

"Con la sucesión presidencial de 1970 se inicia una renovación de los cuadros de la burocracia política, así como de los aparatos políticos e ideológicos del Estado, con el objeto de lograr un amplio apoyo de su proyecto de reformas. Asimismo se reivindican, reforzándolos, los valores y la ideología de la revolución mexicana, la justicia social y el papel que debe jugar el Estado como rector de la economía y el proyecto de desarrollo de la clase dominante en su conjunto" (2). La toma de conciencia adoptada por el gobierno se reorientaba hacia un nuevo tipo de política que devolviera la confianza en las instituciones, para ello se utilizó la retórica populista cargada de una mentalidad innovadora, orientada al cambio, si bien no oculta que su verdadera finalidad es atender las necesidades del desarrollo capitalista y superar el vacío de autoridad en que había caído el gobierno después de 1968.

En cuanto al cine podemos afirmar que la apertura democrática lo invadió, para algunos al grado de la asfixia, pero lo cierto es que "...había que hacer las cosas de otra manera. Eso lo sabía desde un principio Rodolfo Echeverría. El primer

intento, ambicioso, se llamó El jardín de la tía Isabel. La pasión y la polémica rodearon al rodaje, la postproducción y el estreno de dicha película. Más que el filme, lo que estaba en discusión eran dos maneras antagónicas de entender y asumir el fenómeno cinematográfico. Por un lado, la renovación; por el otro, los intereses creados" (3).

Sin embargo, la confianza que la generación de cineastas tendría en la administración de Echeverría sería gradual, por lo que las verdaderas películas industriales del periodo son tardías. Con la promoción de un cine más ambicioso tanto en lo económico como en lo artístico, se creó una nueva imagen del cine nacional que, ganando amplios sectores de la burguesía, sirvió también como embajador cultural en el extranjero para mostrar las "bondades" de la política echeverrista, o sea, un cine renovado, más actual, pero igualmente sujeto a los límites que imponía la política estatal.

Era de esperarse que no todo el mundo tuviera una opinión positiva de dicha política: Jorge Ayala Blanco expresó abiertamente su punto de vista en contra de la situación imperante en el cine; en el año de 1974 publicó su libro La Búsqueda del Cine Mexicano que, en opinión del crítico Francisco Sánchez, es una verdadera trompetilla al echeverrismo. Uno de sus

argumentos principales era cuestionar la colaboración de los cineastas, hasta entonces independientes, con el Estado; aunque su propuesta y la expresión de sus análisis nunca ha sido abiertamente aceptada debido al tono agresivo y sarcástico que suele utilizar y a la necesidad de establecer una polémica real que permitiera una reflexión cabal al fenómeno del Estado como productor. La inexistencia de de la polémica y la formación de dos estilos de crítica al cine mexicano propiciaron una lamentable parálisis en todos los terrenos. Tan es así que los cineastas no leen a los críticos y éstos no participan en la industria, en esa medida el cine y su lectura viven como dos fenómenos separados donde no hay puentes de comunicación.

Para Alberto Ruy Sánchez el problema existió cuando los cineastas decidieron lanzarse a una campaña de autoelogio y búsqueda de situaciones burocráticamente favorables para ellos. En su opinión, algunos cambios registrados no eran indicador suficiente de la renovación del cine nacional, por lo que se preocuparon tan sólo del presente, pero el futuro de su actividad distó mucho de mantenerse igual.

Por otro lado, Paola Costa "...lo primero que cuestiona es que un cineasta aspire a filmar: ¡Es el gran pecado, ya que el infiel lo hace por puros motivos personales, esto es, por egoísmo!. Lo segundo que objeta es que ése mismo cineasta no

tenga "proyecto e ideología definidos". Lo tercero, que crea que "una nueva cultura pueda nacer de un ente estatal". Lo cuarto, que no se dé cuenta que al filmar está siendo utilizado por el sistema. Y quinto (una reclamación): "la gran obra no nació..." (4). Al parecer, la autora tiene mucho que reprocharle a una etapa en la cual se lograron avances importantes en cuanto a la apreciación y realización del cine mexicano. Es cierto que los cinematografista formaban parte del proyecto del Apertura Democrática, pero con la participación estatal se lograron realizar proyectos que por la vía independiente hubieran sido tan sólo meros ideales; digamos que mutuamente se utilizaron para cumplir sus objetivos: mientras unos gozaban de la realización "sin trabas", el otro jugaba al Estado culto demócrata.

Finalmente, la ausencia real de un medio cinematográfico obligó al subsidio, este a su vez propició un proceso de incorporación; el subsidio mismo fue la a la larga la debilidad en la producción. La apuesta por la rentabilidad en tanto alternativa, por la rentabilidad en tanto autónoma fue abandonada. En medio de todo ello va el encarnizamiento y la esterilidad de la situación, lo cual cerró las puertas. La apuesta y la experiencia de la industria del cine, junto con la distribución independiente llegaron demasiado tarde.

## 2.1.2 ESTADO Y CULTURA

La política exterior del gobierno de Echeverría tenía su contraparte en el interior del país y estaba guiada por la voluntad de la burocracia política, con la consigna de recuperar la legitimidad (económica, política e ideológica) en el interior del bloque dominante y sobre la sociedad en su conjunto. "Para tal efecto el Estado se apoyó en un importante número de intelectuales, a quienes ofreció apertura política y libertad de creación y expresión" (5). Existe voluntad estatal para tener un cierto rango de influencia sobre los intelectuales, quienes a su vez le facilitarán la tarea de acreditación y credibilidad en materia política. El nacionalismo y el tercermundismo fueron utilizados para recuperar la credibilidad política y económica de la burguesía mexicana y enfrentarse con éxito a los intereses hegemónicos del imperialismo norteamericano. "El llamado populismo de Echeverría, las actitudes tercermundistas, la reivindicación de los rasgos nacionalistas del Estado mexicano (en contraposición al siempre presente imperialismo), no eran solamente actitudes demagógicas. Eran, sobre todo, expresiones de formas deliberadas y no sólo personales de hacer política. Las



fiestas en Palacio Nacional con escenografía de baderitas de papel de china, con aguas de jamaica y tamarindo, la proliferación de vestidos y bailables regionales, no se debían tan sólo a caprichos del presidente o su familia"...(6).

El nacionalismo es una práctica ideológica que justifica la idea de un Estado preocupado por la defensa de los intereses nacionales y encubre su naturaleza clasista. El gobierno echeverrista "...para lograr tal objetivo invita a algunos de los sectores e intelectuales disidentes a "colaborar" con él y a expresar sus inconformidades abiertamente [combinación de formas de cooperación y apertura democráticas]. Se incrementa el presupuesto a la educación y se crean nuevos centros de educación superior como la Universidad Metropolitana, los Colegios de Ciencias y Humanidades (1971) y el Colegio de Bachilleres (1973)" (7).

En cuanto a la industria filmica, la administración echeverrista enfrenta en 1971 la siguiente situación: el Estado sostiene una estructura administrativa de altos costos; los productores privados sólo siguen criterios de pronta recuperación y máxima rentabilidad produciendo un cine mercantilista y de baja calidad; los gremios sindicales se encuentran en lucha por mejores condiciones de trabajo; las empresas productoras privadas

se encuentran descapitalizadas (o mantienen una respuesta que evidencia su falta de liquidez); el Banco Nacional Cinematográfico estaba gravemente endeudado; la Compañía Operadora de Teatros y Películas Mexicanas tienen nula rentabilidad, los Estudios Churubusco y Procinemex operan con gran déficit; las distribuidoras pierden paulatinamente los mercados extranjeros; la producción y la distribución sufren permanentes alzas en sus costos, además de que los precios de admisión en las salas se encuentran congelados.

Pero si el control económico era importante, el ideológico-político tenía sus antecedentes desde 1949 con la promulgación de la Ley de la Industria Cinematográfica, por lo que "...la influencia estatal iba mucho más allá de las empresas de su propiedad, supervisando y financiando la producción y la distribución tradicionalmente en manos privadas; ejercía un control total sobre todos los componentes del negocio. Quizá desde estas fechas se podría hablar de una estatización, o mejor una concentración monopólica del cine en México propiedad del Estado, quien a través de sus intermediarios y socios -los empresarios de la producción, distribución y exhibición- definió el camino a seguir por la cinematografía desde los años de la posguerra, hasta la designación de Rodolfo Echeverría como máximo dirigente de la industria" (8). Entonces la fuerza se avocó a

cubrir las viejas demandas económicas de los trabajadores, así como las necesidades de tipo cultural de un sector de la población con educación universitaria, para facilitar de esta manera la neutralización de obstáculos como lo fueron los productores privados y algunos líderes sindicales.

Ahora bien, los esfuerzos por mantener acorde al Estado con la cultura obedece a la tradición, como Monsiváis lo expresa, de que "...la cultura mexicana ha sido por antonomasia un fenómeno ligado al desarrollo del poder. En la independencia y la reforma, los escritores vieron la oportunidad de constituir al país como empresa política y cultural con un fundamento: la educación. A tal fe obstinada en la enseñanza, los escritores de la República Restaurada le agregaron una obsesión: el credo nacionalista que le dará un fuero más significativo (dirección, sentido, razón de ser) a los programas pedagógicos. El porfirismo interrumpe de tajo la efervescencia, esta especie de acción intelectual y voluntad política que se recuperará -para no volverse a dar- en el breve periodo de Vasconcelos en Educación Pública. Al maxímato le interesa imponer ya la división del trabajo, incorporar a los intelectuales sólo en tareas ancilares y/o decorativas. El Estado es el verdadero eje cultural e incluso muchos movimientos izquierdistas sólo desean fortalecerlo al agregarle recursos verbales a la tradición o lucha socialista (los intelectuales del

cardenismo, la retórica del tercer mundo" (9). De ahí que resulte curioso que el mismo Estado se empeñe en encubrir sus objetivos tradicionales al afirmar Rodolfo Echeverría que "...nadie y mucho menos el Estado podría constituirse en el ejecutor de una política estética destinada a conformar gustos o dirigir el curso de la imaginación. El milagro de la creación no puede tener más fuentes ni origen que la angustia o talento de cada creador. Fuera de este ámbito hermético, el artista puede ver signos, señales, llamadas, pero nada más. Su arte es el resultado de un incesante juego dialéctico donde susceptibilidad y realidad predominan alternativamente" (10).

Tenemos entonces que el Estado no dirige el curso de la imaginación de los cineastas (en este caso), sino que se beneficia de sus productos para anexarlos a un proyecto político-ideológico (mediante un lenguaje nacionalista) en el cual la cultura figura como medio, pero no como fin. Y es por ello justamente que se somete a los realizadores a la crítica y enjuiciamiento que involucran las acciones estatales; entre sus objetivos pudo estar el aprovechamiento de la coyuntura para hacer y decir cosas antes vedadas, pero eso no significa conciencia absoluta del papel que les correspondía dentro de la política orquestada por el gobierno.

## 2.2 PLAN DE REESTRUCTURACION DE LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA (1971)

Si por un lado tenemos presentes a la Apertura Democrática y la relación entre Estado-Cultura, es claro que pensemos en su materialización a través de un cómo específico: El Plan de Reestructuración de la Industria Cinematográfica, el cual fue dado a conocer el 21 de Enero de 1971 y cuyos puntos esenciales son:

- 1) Designar al Banco Nacional Cinematográfico como el organismo generador de crédito y rector (en el aspecto económico) de todas las actividades cinematográficas, así como su reestructuración financiera, administrativa y jurídica junto con sus filiales.

- 2) Financiar cintas comerciales que la industria exige; promover películas de calidad artística; estimular al cine experimental y otorgar créditos a los productores de este tipo de cine; conservar y extender mercados de exhibición nacional y extranjera; lograr (en la producción) equilibrio económico entre

costos y rendimientos de explotación.

3) Reorganizar en los Estudios Churubusco-Azteca los sistemas administrativos y contables; renovar y ampliar el equipo de los estudios y laboratorios; formular y aplicar un programa de producción de cortometrajes; establecer el Centro de Capacitación Cinematográfica; edificar la Cineteca Nacional; formular y aplicar un programa de filmación de las películas del Estado; promover la producción de cintas extranjeras en los estudios y laboratorios.

4) Formular y aplicar un plan de rehabilitación económico y comercial en las distribuidoras, Películas Nacionales, Películas Mexicanas y Cimex; revisar los locales de venta y exhibición para elevar los rendimientos económicos por película y territorio; evaluar las funciones, salarios y prestaciones del personal de las oficinas centrales y filiales; formular manuales de organización y procedimiento para cada una de ellas dentro y fuera del país; visita de funcionarios del Banco a todas las oficinas que tienen las distribuidoras, tanto en el país como en el extranjero.

5) Mejorar la programación en la Cia. Operadora de Teatros en cuanto a las películas nacionales; abrir todas las salas para nuestro producto; construir un mayor número de salas y mejorar las existentes.

6) Aplicar nuevos métodos efectivos de publicidad en Procinemex; obtener mayores recursos para financiar sus operaciones; coordinar sus actividades con todas las agencias de publicidad del sistema; realizar investigaciones de mercado.

7) Reimplantar el "Ariel" y premios en metálico para la mejor producción nacional; reestablecer el festival cinematográfico anual y organizar conmemoraciones del aniversario del cine mexicano; participar y organizar en muestras de nuestro cine dentro y fuera del país en festivales internacionales, culturales o simplemente competitivos.

"La reorganización del cine mexicano comienza como un intento de resolver la crisis económica en la que se encuentra desde hace más de veinte años esa industria. Para ello se invirtieron enormes cantidades de dinero, primero en la infraestructura: equipos, laboratorios, estudios, redes de distribución y exhibición, promoción, etc.; luego, en el intento de obtener películas de una supuesta calidad artística, para con ellas tratar de recuperar los mercados internos que el cine mexicano perdió antes y extenderse hacia mercados internacionales. Ese es el proyecto básico de la reformulación del cine: modernizar una industria capitalista en crisis" (11).

Era obvio que con este plan se estaba reconociendo que las administraciones anteriores habian llevado al cine a la peor de las situaciones; ayudarlo no obedeci6 a un acto de contricci6n, sino a la necesidad de revivir algo que aportar6 beneficios posteriores (apertura, imagen, nacionalismo, etc.). No era ningun descubrimiento reconocer que se requeria de inversi6n en la industria, ni tampoco advertir que las peliculas realizadas hasta entonces tenian poco de dignificante. Se aprovecharia el talento (reprimido en muchas ocasiones) y la capacidad t6cnica para completar la estrategia; el bien de que todo ello se obtuvo fue muy importante para el gobierno y la industria, lamentablemente este proceder no se mantuvo en los sexenios vanideros.



## 2.3 PRODUCCION

En el cine la producción abarca desde los primeros planes de un proyecto de película (producción creativa) hasta la primera copia, que es el producto neto de las actividades planeadoras y directivas, abarcando la ejecución técnica de la misma. Durante esta fase intervienen un gran número de técnicos, artistas, planificadores y servidores públicos siendo el resultado de esta conjunción la obra cinematográfica; el resultado dependerá de los recursos con los que se cuenta, así como el espíritu de colaboración y el talento de todos los elementos.

Los pasos obligados dentro del proceso de producción cinematográfica a nivel industrial son:

- Selección del tema, argumento.
- Selección del director.
- Selección del estelar y de los técnicos principales.
- Selección de locaciones, escenarios, sets y decorados.
- Pedimento del personal artístico, técnico e iniciación de la construcción.

- Selección de música de fondo, play backs.
- Iniciación del rodaje.
- Proceso de terminación, post producción.

Claro está, no es de ignorarse el factor circunstancial que involucra la alteración en el orden de algunos de los pasos antes mencionados. Sin embargo, es necesario establecer que el Estado se pronunció por el fortalecimiento de una verdadera industria cinematográfica, en donde los esquemas productivos son alterados debido a la ineficacia de las instancias encargadas de procrear un proyecto cinematográfico hasta convertirlo en producto industrial. Hasta entonces, la característica básica en la producción filmica mexicana era la irregularidad en la tendencia a largo plazo, con fluctuaciones constantes y la formación de ciclos de auge y contracción dentro de la producción.

El Estado tuvo que enfrentar la endeble estructura de producción en México, sólo 6 empresas aproximadamente mantenían una producción constante y a niveles económicos, en tanto que el grueso de los productores se mantenía en condiciones de inestabilidad e inseguridad dentro de esta área. A partir del Plan de Reestructuración de la Industria Cinematográfica de 1971, el Estado reorganizó la estructura industrial bajo la cual

bía funcionado el cine hasta entonces, es por ello que encontramos la siguiente división:

1. Financiamiento: Banco Nacional Cinematográfico.
2. Servicios: Estudios y Laboratorios Churubusco-Azteca y Estudios y Laboratorios América.
3. Producción: Corporación Nacional Cinematográfica, S. A. de C. V. (CONACINE) y Corporación Nacional Cinematográfica de Trabajadores y Estado, Uno y Dos (CONACITE UNO y CONACITE DOS).

Bajo esta óptica se intentó (en la medida de lo posible) despojar de arbitrariedades a la dualidad en la naturaleza de la cinematografía, donde se convierte en industria por aspectos económicos y en arte por los diversos elementos de creación humana; la diferenciación obedece más a razones de orden que a una distribución que obedezca propiamente a la naturaleza de los factores.

En cuanto a la intervención estatal, en la fase denominada dentro de este apartado como producción, el criterio estatizador de la industria obedecía al siguiente razonamiento: "A partir de cierto volumen de producción se hace necesaria, para una nueva ampliación de la industria, la adquisición de las instalaciones

que anteriormente se arrendaban (especialmente estudios y laboratorios de copias), estudios, anuncios o, al menos, hay que llegar a la unión orgánica con ellas. El ahorro que supone no tener que arrendar esas instalaciones tiene una importancia de segundo orden; lo importante para la empresa es evitar lagunas antieconómicas en la producción haciendo masiva la explotación del producto" (12).

Ahora bien, pasaremos a analizar los logros en cuanto al financiamiento, servicios y producción estatal durante el periodo, procurando no abundar en datos numéricos porque las cifras no son indicador suficiente de éxito, además de ser muy manipulables.

2.3.1. B A N C O N A C I O N A L  
C I N E M A T O G R A F I C O

Desde que el Banco Nacional Cinematográfico fue fundado el 24 de Noviembre de 1941, el financiamiento de la producción cinematográfica mexicana se realizó fundamentalmente a través de él. Durante el periodo echeverrista todas las empresas productoras formaron, para el efecto del desarrollo de esta actividad industrial, una unidad económica con el Banco Nacional Cinematográfico, éste es una institución nacional de crédito con las características propias de una empresa de participación estatal, es decir, son organismos que realizan los servicios de banca, comercio y las finalidades públicas que el Estado les asigna bajo la forma de sociedad mercantil (especialmente la sociedad anónima). El Estado utiliza la forma de sociedad anónima para organizar sociedades de servicios públicos que, en el fondo, son instituciones descentralizadas del poder público, pero mediante las cuales el Estado interviene directamente en la vida comercial y económica del país (en este caso de los destinos de la industria cinematográfica).

Esta institución a través de los años, desde su creación hasta el sexenio que analizo, devino en el órgano rector de la actividad económica de todas las empresas cinematográficas, pero como la tendencia en la producción cinematográfica había sido demasiado fluctuante, éste absorbió parte de la descapitalización que resultó de los mecanismos de fomento y ayuda para la industria, por lo que "...el Banco tenía que sanear sus propias finanzas y las de sus empresas dependientes y al mismo tiempo luchar por la elevación de la calidad del cine y su comercialización y mejorar las condiciones de trabajo de sus servicios. Se trataba de sanear y de crecer al mismo tiempo" (13).

Al iniciarse la administración de Echeverría el Banco contaba con un capital social de 10 millones de pesos y reservas acumuladas de 43 millones (es decir, capital contable de 53 millones de pesos). Las inversiones en acciones y partes sociales de la Compañía Operadora de Teatros, S. A., de los Estudios Churubusco-Azteca, de Películas Mexicanas, de Películas Nacionales, de Cinematográfica Mexicana Exportadora y de Cinematográfica Latinoamericana (en liquidación) habían sido posibles mediante la deuda contraída con bancos extranjeros como el Marine Midland Bank y el Bank of America, así como también con

bancos nacionales como el Banco Nacional de Obras y Servicios Públicos, Nacional Financiera, Sociedad Mexicana de Crédito Industrial, Banco de México y Banco de Comercio.

Si bien contempló en el Plan de Reestructuración de la Industria Cinematográfica de 1971 la reestructuración financiera, valga la redundancia, del banco y sus filiales, a fin de que sus estados financieros reflejaran la realidad mediante el reconocimiento de pérdidas acumuladas en el pasado y, en caso necesario, la capitalización de pasivo del banco y sus filiales, éste programa tenía que partir del hecho de que el capital del banco, distribuidoras y estudios era totalmente inadecuado para que dichas empresas cumplieran debidamente con sus funciones.

Sin embargo, las inversiones en acciones y préstamos directos y prendarios aumentaron hasta cerca de 2'000 millones de pesos, esto significa que los activos del banco subieron a más de 1'100 millones de pesos y que se redujeron en gran medida los préstamos de los bancos nacionales y extranjeros, cuyos gravámenes eran pesadas cargas financieras para las operaciones de crédito de esta institución. "Para ello se hizo necesaria una importante aportación en efectivo por parte del Gobierno Federal y también hubo necesidad de que las autoridades financieras de la

Secretaría de Hacienda autorizaran que el Gobierno Federal asumiera los pasivos del Banco Nacional Cinematográfico y de esta manera fuera posible que se reconocieran las pérdidas importantes registradas durante cerca de 20 años anteriores a la presente administración en las distribuidoras Cimex, Pelimex y en Churubusco. De no haber contado con el apoyo financiero del Gobierno Federal, no hubiera sido posible sanear relativamente las cuentas de estas filiales y adquirir todas sus partes sociales para la reestructuración y fusión de las empresas distribuidoras Cimex y Pelimex" (14).

Las operacines más importantes realizadas por el Banco Nacional Cinematográfico de 1970 a 1976, según información del CINEINFORME GENERAL 1976 de la misma institución, son las siguientes:

1. Financió 318 películas de largometraje, de Septiembre de 1970 a Septiembre de 1976, con un monto total de créditos de 636.3 millones de pesos, de los cuales se habían recuperado hasta ese momento 401 millones de pesos. Además se financiaron 160 cortometrajes y 56 cineminutos. Sistemáticamente financió también a Estudios Churubusco-Azteca para mantener abierta la fuente de trabajo en estudios y laboratorios, remozar sus instalaciones, modernizar su maquinaria y equipo y financiar los deficientes de caja de la empresa.



2. Se redocumentó la deuda del Banco con el Banco Nacional de Obras y Servicios Públicos, con el aval del Gobierno Federal; con esta operación el Banco Nacional Cinematográfico se convirtió en propietario absoluto de la Compañía Operadora de Teatros, S. A.

3. En cuanto a las inversiones en acciones de compañías filiales, fue importante la capitalización de adeudos en Películas Mexicanas y Cimex por 419 millones de pesos, por lo que el Banco se convirtió en propietario absoluto de la totalidad de las acciones de ambas compañías y, por consecuencia, tuvo que resentir las pérdidas acumuladas durante casi 20 años de ejercicio en dichas empresas.

4. Fundó 3 compañías productoras de largometrajes: CONACINE, S. A. de C. V., CONACITE UNO, S. A. de C. V. Y CONACITE DOS, S. A. de C. V., las cuales apoyó con préstamos directos y prendarios para financiar la producción de películas.

5. Adquirió el total de las acciones de los Estudios América, S. A. y participó en el remozamiento de sus instalaciones.

6. Debido a las aportaciones del Gobierno Federal para capitalizar el Banco, mediante el cubrimiento de los deficientes de caja, los pagos hechos por cuenta del Banco por la Secretaría de Hacienda y Crédito Público al Banco Nacional de Obras y Servicios Públicos (originados por la adquisición de Cia.

Operadora de Teatros) y la asunción de pasivos a favor del Banco de México, Sociedad Mexicana de Crédito Industrial y Nacional Financiera, se pudo aumentar el adeudo del Banco en 1'132 millones de pesos.

7. La pérdida extraordinaria ocurrida en el año de 1973 obedeció al castigo de las responsabilidades de cartera a cargo de Películas Mexicanas, S. A. de C. V. y Cimex, S. de R. L., de I. P. y C. V. por 194 y 79 millones de pesos respectivamente, más la creación de una reserva necesaria para baja de valores en la inversión en acciones de Estudios Churubusco-Azteca, S. A.. No es el resultado directo de las operaciones normales de la institución, sino consecuencia de quebrantos en las empresas filiales antes mencionadas.

8. Apoyó a la Compañía Operadora de Teatros, S. A. (y por ente, de sus empresas filiales Cinematográfica Cadena Oro, S. A. e Inversiones Reforma, S. A.) para ampliar, remozar, adquirir o rentar más salas. Este consorcio en 1970 tenía bajo control a 308 cines, de los cuales 20 eran propios y 288 arrendados. En 1976 manejó 375 cines, de los cuales 91 eran de su propiedad y 284 arrendados.

9. Construyó el Centro de Capacitación Cinematográfica y lo apoyó financieramente mediante un fideicomiso especial para su operación y mantenimiento.

10. Construyó la Cineteca Nacional con fondos aportados por el Gobierno Federal y propios en cumplimiento de la Ley de 1949.

11. Reestableció la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas A. C. para otorgar el premio "Ariel" anual, cuyo mantenimiento estaba a cargo del Banco.

12. Liquidó al Bank of America de San Francisco, California, EUA, el préstamo por 3'000,000.00 Dls. otorgado durante el ejercicio de 1973, así como al Marine Midland Bank de Nueva York la línea de crédito por 7'000,000.00 Dls., contraída por anteriores administraciones, para quedar en aquel entonces con un saldo de 5'000,000.00 Dls.

13. Se modificó el Estatuto del Banco y el Reglamento de Crédito para establecer definitivamente que los financiamientos del banco fueran exclusivos para la producción estatal y para la coproducción de las productoras oficiales con los trabajadores, con empresas nacionales e internacionales.

14. Con financiamiento directo del banco se hicieron importantes promociones en el mercado internacional y se participó, en varias ocasiones, en los festivales más importantes del mundo con la presencia de numerosas delegaciones de cineastas.

15. Para enfrentar la crisis de desocupación y desempleo en sus instalaciones y con los trabajadores, se creó el programa de coproducción entre las compañías estatales y los trabajadores en

el llamado sistema de "paquetes", como método de coparticipación de los trabajadores en las inversiones y en los beneficios de su propio trabajo.

Antes de continuar me parece pertinente hacer una aclaración: es claro que el Banco Nacional Cinematográfico tuvo, si no una extraordinaria, si una loable labor en favor del renacimiento de la industria cinematográfica mexicana, sin embargo, dentro de toda esta política argumentada en favor del cine nacional de calidad, no se entiende el financiamiento otorgado a películas como Masajista de señoras (1971), Bikinis y Rock (1972), Pepito y Chabelo vs los monstruos (1973), o El karateca Azteca (1974) con créditos otorgados a través de las distribuidoras e inclusive créditos directos. Es cierto que la tendencia disminuyó gradualmente (en cuanto al apoyo del mal cine o contrario a sus propósitos), hasta llegar al año de 1976 en donde el Banco financia 28 películas son producidas por las empresas estatales y sólo 4 por la iniciativa privada (pero sin ser apoyadas con créditos de ninguna clase) -lamentablemente se encuentra entre ellas la película Las ficheras, la cual será semilla germinadora de éxitos en el siguiente sexenio-.

Por último, al finalizar la administración de Rodolfo Echeverría al frente del Banco Nacional Cinematográfico, la

institución había ensanchado el número de filiales estratégicas para el desarrollo de la industria cinematográfica, completando el ciclo de producción-distribución-exhibición (de ahí la llamada "estatización" de la industria), para beneficio de los productos filmicos apoyadas por las instituciones gubernamentales descentralizadas, tales como se muestra en el cuadro siguiente:

BANCO NACIONAL CINEMATOGRAFICO, S. A.

1971

1976

ESTUDIOS CHURUBUSCO AZTECA  
C.O.T.S.A.

ESTUDIOS CHURUBUSCO AZTECA  
C.O.T.S.A.

PROCINEMEX.

CONACINE

CONACITE UNO

CONACITE DOS

ESTUDIOS AMERICA

CENTRO DE CAPACITACION  
CINEMATOGRAFICA

CENTRO DE PRODUCCION DE  
CORTOMETRAJE

ACCIONISTA MINORITARIO DE:  
PELIMEX, PELNAL Y CIMEX

PELMEX (CIMEX)

ACCIONISTA MINORITARIO DE:

PELNAL

## 2.3.2 ESTUDIOS CHURUBUSCO - AZTECA

La empresa Churubusco-Azteca, S. A. surgió de la fusión de los estudios Azteca y Churubusco, fueron construidos por Emilio Azcárraga, Mario Moreno "Cantinflas" y otros, siendo el accionista mayoritario al inicio la R.K.O.. El gobierno federal adquirió en el año de 1960 la empresa con el propósito de apoyar el área de producción de las películas mexicanas.

En 1970, los ingresos de la empresa no eran suficientes para cubrir sus gastos, en virtud de que había un exceso de capacidad instalada respecto a los índices de utilización de los estudios y laboratorios. Además, las cuentas que cobraba a las productoras eran insuficientes porque los costos de los servicios que proporcionaba aumentaban constantemente. Numerosos productores adeudaban importantes saldos a la empresa sin esperanzas de recuperación y continuaban usando espacios, oficinas e instalaciones sin considerar las dificultades financieras de la empresa (lo que delataba la inminente corrupción del medio). Se carecía de capital de trabajo, los equipos y maquinarias

presentaban un alto grado de obsolescencia, foros y camerinos eran prácticamente inservibles por ruinosos.

Ante tal situación, el Banco Nacional Cinematográfico decidió mantener abierta la fuente de trabajo, pese a la situación desastrosa en la que se encontraban las instalaciones, así como la retracción de la producción privada debido a la elevación de los costos de producción en todos los campos. El Estado tuvo que hacer una reflexión sobre los siguientes puntos:

"-Como los ingresos generados no cubren los costos fijos y los costos variables, se requiere, en consecuencia, aumentar los ingresos mediante el aumento de películas de largometraje y la elevación de las tarifas actuales porque éstas se han mantenido sin modificación alguna en los últimos diez años.

-La insuficiencia de ingresos y pérdidas que anualmente ha confrontado la empresa, ha provocado un grave endeudamiento con el Banco Nacional Cinematográfico y una situación que de no corregirse a tiempo desembocará en un estado de quiebra.

-La capacidad instalada en los Estudios Churubusco le permite utilizar un alto grado de técnica y de estar en posibilidades inmediatas de ampliar los servicios que demanda la industria filmica sin requerimiento de inversiones extraordinarias, salvo en el departamento de equipo eléctrico que

ESTA TASA NO DEBE  
SALIR DE LA BIBLIOTECA

todavía requiere nuevas inversiones para adecuar su servicio al resto de las instalaciones.

-Tarea inaplazable será la reestructuración legal y financiera de la empresa conforme a los estudios ya existentes. Es indispensable revarsar las tarifas de laboratorios y filmación y evitar en lo posible los servicios extraordinarios que aumentan innecesariamente los costos" (15).

Por lo que las acciones encaminadas a solucionar tal situación fueron:

1. Se establecieron las oficinas de auditoria intrna, reestructurando la de adquisiciones, archivo y correspondencias; la Unidad de Organización y Métodos y la Unidad de Programación fueron creadas, mientras que la Unidad de Prensa sufrió una reestructuración.

2. Se revisó anualmente el Contrato Colectivo de Trabajo, concediéndole a los trabajadores un aumento general de salarios, así como otras prestaciones sociales.

3. Se implantó el sistema de coproducción con los trabajadores, conocido como de "paquete". Ante el retiro gradual de la producción privada, el Estado puso en marcha este mecanismo en el cual los trabajadores no solamente son dueños de su fuerza de trabajo, sino de los productos del mismo. Funciona de la siguiente manera: Implica la voluntad del trabajador de diferir



un 20% de su salario a cambio del 50% de las utilidades de cada película así realizada, una vez recuperados los costos.

4. Dado el creciente volumen de producción de películas financiadas por el sector oficial, la empresa reflejó algunos problemas administrativos, por lo que en 1974 se acordó la creación de Corporación Nacional Cinematográfica, S. A. (CONACINE), la cual se ocuparía en lo sucesivo de la filmación de películas de producciones directas o coproducciones nacionales o extranjeras, con empresas privadas o con trabajadores de la industria cinematográfica. Por lo tanto, CONACINE quedó, a partir de ese momento, dedicada en forma exclusiva a la prestación de servicios de filmación.

5. La renovación de equipos implicó una inversión de 33'496,500.00 pesos en los laboratorios, el departamento químico, las salas de proyección, de edición, de sonido, en los foros, el departamento eléctrico y el área de cámara.

6. La remodelación y amueblado de 51 camerinos, abandonados desde la inauguración de los estudios (salvo un acondicionamiento superficial hecho en 1974), requirió una inversión de 1'900,000.00 pesos.

7. De igual manera, se tuvo que remodelar el área de oficinas, así como las instalaciones de la empresa. Se construyó un nuevo estacionamiento para transportes cinematográficos, un local para el departamento químico, una

bodega para negativos (dentro del edificio de laboratorios) y el Centro de Capacitación Cinematográfica. También se remodelaron y acondicionaron todas las instalaciones de la empresa, además de llevar a cabo obras de pavimentación y señalización de vías interiores.

8. El aumento general de precios operado en el mercado, particularmente en el renglón de productos químicos, en el que algunos de ellos sumaron más de 100%, incrementó el costo de operación. Igualmente los aumentos en otros materiales y gastos fueron superiores al 20%. Por lo tanto, y después de un estudio, se aumentaron las tarifas en un 10%, lo cual hizo posible alcanzar el mismo índice de resultados que en ejercicios anteriores.

9. En 1976 los ingresos por servicios de filmación fueron de 12'400,000.00 de pesos; los correspondientes a servicios de laboratorio totalizaron 22'002,000.00 y por el procesamiento de documentales y cortometrajes se recibió la cantidad de 5'274,000.00. A esto hay que sumarle las percepciones de 4'500,000.00 por arrendamientos, ventas de plata recuperada, etc., que totalizan la cantidad de 44'176,000.00 de pesos. Esta cifra supera en 8'352,000.00 a la obtenida por los mismos conceptos en el año anterior.

10. Se creó el Centro de Producción de Cortometraje.

Más que una enumeración detallada de los materiales y equipos adquiridos, así como las construcciones y remodelaciones realizadas, conviene más a nuestro estudio resaltar el hecho de que los Estudios Churubusco-Azteca se reorganizaron bajo formas más productivas (que inclusive necesitó del auxilio de nuevos órganos de producción para satisfacer las necesidades de la industria), tal como nos lo muestra el siguiente cuadro:

PARTICIPACION DE LOS ESTUDIOS CHURUBUSCO-AZTECA  
COMO COMPANIA PRODUCTORA.

ANO:		NO. DE PELICULAS PRODUCIDAS:	
	1970		0
	1971		3
	1972		17
	1973		18
	1974		5

NOTA: EN 1974 DEBEN SUMARSE 15 PELICULAS PRODUCIDAS POR LA EMPRESA ESTATAL CONACINE, S. A., YA QUE EN ADELANTE SERAN OTRAS LAS CORPORACIONES NACIONALES CINEMATOGRAFICAS ENCARGADAS DE LA PRODUCCION FILMICA ESTATAL.

La empresa Churubusco-Azteca tiene el mérito de ser no sólo

centro productor por tradición histórica, sino que en el sexenio echeverrista forma parte fundamental dentro de lo que considero la labor de adiestramiento en esta rama de la industria, y más aún fue la diversificación que sufrió en favor de la calidad y cantidad productiva que la industria exigía en sus mejores años.

#### ESTUDIOS AMERICA, S.A.

A pesar de ser los estudios de más nueva creación y su funcionamiento tiene las características de una unidad de producción múltiple, el Estado los adquirió el 11 de Septiembre de 1975 en favor de la política de fortalecer y extender la industria cinematográfica. Lamentablemente el estado ruinoso de las instalaciones provocó el empleo de casi un año de trabajo en labores de modernización y reconstrucción del inmueble, es así como el 3 de Septiembre de 1976 (demasiado tarde para la política echeverrista si tomamos en cuenta que no tendría continuación) se reinaguraron los estudios.

Entre sus acciones más relevantes, durante este periodo, encontramos la fundación (en su sede) de la empresa productora estatal CONACITE DOS, fijándose el objetivo de filmar películas exclusivamente en esa sede y coproducir en asociación con los

trabajadores dentro del sistema "de paquete". No obstante, las labores de remozo en 1976 se realizaron 14 películas producidas íntegramente por CONACITE DOS.

Igualmente importante fueron las percepciones que tuvo el personal de la sección 49 del S.T.I.C., ya que se equilibraron con las del personal de Chrususco (y en su caso se tradujo en un incremento superior al 100%). Nunca en la historia de los Estudios América sus trabajadores consiguieron (por la lucha sindical o por decreto presidencial) gozar de condiciones semejantes a las de 1976.

Debido a la tardía adquisición de esta empresa y el poco trabajo alcanzado a realizar en sus instalaciones, los Estudios América no fueron considerados como objeto de estudio dentro de un apartado especial.

### 2.3.3. CONACINE

La Corporación Nacional Cinematográfica, S. A. de C. V. fue creada en Octubre de 1974 debido al aumento constante en las actividades de producción y coproducción oficiales. Dada la constante reducción en la producción filmica privada, el deterioro de las instalaciones de los estudios (en proceso de mejoramiento) y algunos problemas administrativos reflejados en la actividad productora de los Estudios Churubusco-Azteca, se vió la conveniencia de separar las actividades de servicios a la producción de la producción misma, por lo que esta empresa, filial al Banco Nacional Cinematográfico, se ocupó en lo sucesivo de las filmaciones de películas.

Como objetivos principales de CONACINE se señalaron: servir como institución reguladora de la producción de películas, tender hacia la elevación de la calidad del producto nacional y, en base a trabajos dignos, coadyuvar a la promoción del cine mexicano dentro y fuera de nuestras fronteras. Para el cumplimiento de las tareas encomendadas le fueron cedidas 39

películas en las que los Estudios Churubusco habían participado como productor y coproductor desde 1971. En base a experiencias anteriores, que seguramente tuvieron mucho que ver con los problemas administrativos surgidos en los Estudios Churubusco, se determinó la creación de las subdirecciones de Producción y Finanzas y la de Explotación; a la primera le ocupó la preparación, el rodaje y la terminación de las películas y a la segunda la vigilancia y el control financiero y contable de las mismas.

El tipo de actividades creativas realizadas por la empresa se pueden agrupar en las siguientes formas:

- A) Producción Propia.
- B) Coproducción con Trabajadores.
- C) Coproducción Nacional.
- D) Coproducción Extranjera.

Las compañías CONACITE UNO y CONACITE DOS utilizarían posteriormente este modelo para iniciar sus labores.

En cuanto a la elevación de la calidad y la promoción de productos dignos, es lógico no se iba a lograr con "Capulina", El Santo o los vampiros al frente de la función estética de nuestro cine. La cinematografía mexicana tuvo que ser más sincera, y por

lo mismo, apearse más a la verdad de lo que intentaba retratar, en cuanto a los personajes y la psicología que en general trataba de proyectar, evitando la deformaciones y mistificaciones que con frecuencia se hacían de la historia y vida nacional. Para romper con los viejos hábitos fueron patrocinados los mejores proyectos, tratando de alejarse de los temas estrictamente comerciales y mediocres, pero a la vez recuperando al público mexicano perdido por décadas. Es así como en Noviembre de 1976 las películas que habían logrado ingresos superiores a los 10'000,000.00 de pesos eran:

PELICULA	COSTO DE PRODUCCION	AÑO
1. <u>La isla de los hombres solos</u>	\$ 2'449,087.43	1973
2. <u>Calzonzin Inspector</u>	\$ 11'400,580.38	1973
3. <u>Tivoli</u>	\$ 6'057,386.00	1974
4. <u>El llanto de la tortuga</u>	\$ 2'755,759.05	1974
5. <u>El valle de los miserables</u>	\$ 2'449,087.00	1974
6. <u>Supervivientes de los Andes</u>	\$ 5'760,593.08	1975
7. <u>Canoa</u>	\$ 5'769,462.77	1975
8. <u>Zona roja</u>	\$ 7'154,608.54	1975
9. <u>Actas de Marusia</u>	\$ 16'657,332.90	1975
10. <u>Chin chin el teporocho</u>	\$ 4'410,528.29	1975

"En 1975 el desarrollo de su estructura de producción, el



fortalecimiento de su organización financiera y administrativa, el sensible crecimiento de sus ingresos en el territorio nacional, la obtención de los más importantes premios otorgados por la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas, la cristalización de los primeros resultados positivos de las películas realizadas con los trabajadores, la producción de las primeras películas basadas en guiones gestados dentro del Taller de Escritores, la coordinación y asistencia recíproca de las dos nuevas empresas productoras estatales, CONACITE UNO y CONACITE DOS y con las demás empresas filiales del sistema, el sostenimiento de su ritmo de producción y el aumento de sus semanas de construcción y de rodaje con respecto al año anterior y la celebración del primer Contrato Colectivo de Trabajo con el S.T.P.C., fueron los logros más importantes de la empresa en su segundo año de actividades" (16).

Es así que durante el balance realizado en 1976 respecto a las producciones realizadas por CONACINE hasta el mes de Septiembre se tuvo el siguiente resultado:

Producción Propia:	13
Coproducción c/empresas nacionales:	14
Coproducción c/trabajadores:	22
Adquirido a Estudios Churubusco:	2
Adquirido a Estudios América:	2
Coproducción con el extranjero:	4
	-----
TOTAL DE PELICULAS:	57

(NOTA: VER ANEXO PRIMERO)

Las coproducciones con los trabajadores, de acuerdo con los anteriores datos, representaron casi el 50% de la producción realizada por esta empresa estatal. La discusión, el enfrentamiento y minucioso análisis que implicaba producir películas por este medio originó que la calidad del proyecto a financiar por el Estado y los trabajadores fuera mejorando cada vez.

En cuanto al logro de CONACINE como empresa existen tres indicadores:

1. El nivel de producción estatal subió considerablemente, producto de la reactivación de la industria por medio de las instituciones gubernamentales descentralizadas y los ingresos de taquilla generados nunca habían sido alcanzados por películas mexicanas.

2. La confianza del trabajador llegó al nivel de ceder un porcentaje de su salario en favor de producciones, a su juicio más dignas, con las cuales recibiría el 50% de las utilidades. Esto pudo ser posible también porque los salarios se incrementaron favorablemente de tal manera que el trabajador sacrificaba menos a que si este sistema se lo hubieran propuesto en 1970.

3. La calidad del trabajo realizado obtuvo premios

importantes en el Festival de Berlín (Canoa, Los albañiles), nominación a la mejor película extranjera en Hollywood (Actas de Marusia) e importantes reconocimientos a nivel nacional (contando los extranjeros mencionados en el apartado anterior). De igual manera la promoción del cine nacional en el extranjero es la base donde descansa mucho del argumento en favor del cine echeverrista.

### 2.3.1 CONACINE UNO

Corporación Nacional Cinematográfica de Trabajadores y Estado Uno, S. A. de C. V. nace el 19 de Junio de 1975 siguiendo los lineamientos del Plan Mínimo de Ejecución Inmediata del Banco Nacional Cinematográfico "...encaminados a propiciar la unión entre los trabajadores y el Estado y buscando en esta simbiosis una base firme para aumentar y mejorar la calidad de la producción cinematográfica..." (17). De nuevo se le encomendó la regulación de la producción cinematográfica, elevar la calidad y comercialización del producto filmico y coadyuvar a la promoción de nuestro cine dentro y fuera del país.

Sus primeras 3 películas (en 1975) fueron El apando de Felipe Cazals, Hermanos del Viento de Alberto Bojórquez y El esperado amor desesperado de Julián Pastor, con una inversión de 15'000,000.00 de pesos.

Los primeros meses de 1976 "... se caracterizaron por una intensa actividad en la empresa. Se continuó la formación de

cuadros de producción, se procedió a la instalación de las oficinas o la implantación de las políticas de organización y control para hacer posible una operación continuada y eficiente. No ha habido un momento desde la formación de la empresa en el que se haya dejado de filmar por lo menos una película y en muchas ocasiones se han rodado, simultáneamente, tres de ellas en diferentes locaciones de la ciudad de México y en el interior de la República. Durante el mes de Julio fue tal el ritmo de trabajo, que se había proyectado el inicio de cuatro películas y hubo necesidad de posponer el comienzo de una de ellas, Matinée hasta el mes de Octubre, en virtud de que dada la intensidad de la producción de esos momentos propiciada tanto por esta empresa como por CONACINE, no se encontraban disponibles todos los técnicos indispensables para el rodaje" (18).

La primera coproducción internacional de esta empresa fue Mina-viento de libertad de Antonio Eceiza realizada con Cuba. Esto obedeció al acuerdo de cooperación suscrito por el Director General del Banco Nacional Cinematográfico y el Presidente del Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos de La Habana, Cuba, el 2 de Mayo de 1976. De igual manera se coprodujo con España La playa vacía de Roberto Gavaldón.

También se decidió impulsar al cine de tema infantil con

películas como La palomilla al rescate y La palomilla y el misterio del jaguar de obsidiana, dirigidas ambas por Héctor Ortega.

En un año y medio de actividades la empresa produjo 17 películas con una inversión de 90'000,000.00 de pesos y de las cuales 11 fueron realizadas en coproducción con los trabajadores. La única película estrenada hasta el mes de Noviembre de 1976 (y al parecer su único orgullo) fue El apando, habiendo recaudado en el Área metropolitana más de 13'000,000.00 y 3'000,000.00 en las pocas plazas del interior de la República en las cuales fue estrenada.

Lo lamentable de asunto es que la creación de esta empresa productora estatal fue demasiado tardía, más aún cuando no estaban asegurados los destinos de esta actividad en el futuro. Su dependencia irrestricta del Estado no le dio la autonomía suficiente que necesitaba para enfrentarse al descuido del cual fue objeto el cine en sexenios posteriores.

### 2.3.5. CONACIDE DOS

Con los mismos objetivos de su predecesora, se fundó el 19 de Junio de 1975 la Corporación Nacional Cinematográfica Trabajadores y Estado Dos, S. A. de C. V.. Su importancia radica en que fue creada para encauzar la producción cinematográfica en forma asociada con los miembros del S.T.I.C. (Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica), por lo que la ruinoso situación de las instalaciones de los Estudios América provocó que esta empresa no contara con foros adecuados y 7 de sus películas tuvieran que ser filmadas en un 90% en locaciones.

A partir del 13 de Septiembre de 1976, fecha en que se reinaguraron los Estudios América, se aprovecharon las instalaciones al grado de principiarse una película cada 21 días. Desde su primera película Chicano hasta el final de la administración de Rodolfo Echeverría, al frente del Banco Nacional Cinematográfico, se filmaron 14 películas con un costo de 38'877,269.00 de pesos.

"Al igual que las otras dos empresas productoras

dependientes del sistema, CONACITE DOS ha dado oportunidad a nuevos directores que por sus cualidades y conocimientos técnicos han merecido debutar profesionalmente en nuestra industria. Tal es el caso de Rafael Villaseñor Kuri, Jorge de la Rosa y Jaime Casillas. Se alentó igualmente la integración al cine industrial de Archibaldo Burns y Giovanni Korporaal quienes anteriormente se distinguieron en el cine experimental" (19).

Se revisó el Contrato Colectivo de Trabajo de los miembros del S.T.I.C. que laboraban en los Estudios América, por lo que la Dirección General del Banco Nacional Cinematográfico igualó las prestaciones a las de quienes desempeñaban las mismas funciones en Churubusco, incrementando sus percepciones en más del 100% en muchos casos.

A diferencia de CONACITE UNO, esta empresa estrenó 3 películas antes de terminar 1976: Chicano, El elegido y El reventón.

Básicamente la creación de esta empresa fue pensando en que la industria tendría una continuidad, las acciones importantes en ella se esperaban a futuro, sin contar que la fase productiva de la industria cinematográfica, pese a su expansión, carecía de una



estructuración más a fondo. La mayor parte del trabajo lo había consumido el esfuerzo por sanear y reorganizar la industria para ponerla a trabajar desde otra perspectiva, pero de ninguna manera esto fue suficiente. Los logros temporales y aislados distrajeron la atención de quienes debieron preocuparse por ubicar al cine dentro de la línea de libre creación (con calidad artística, por supuesto) sin ataduras administrativas en torno a un proyecto de independencia y rentabilidad (por muy favorables que éstas hayan sido en un momento dado).

## 2.4 D I S T R I B U C I O N

Distribuir es el siguiente paso dentro de la secuela industrial de explotación cinematográfica, es el engranaje que impulsa al producto filmico al consumo. En este proceso se "...adquiere la concesión ilimitada de los derechos de explotación de una película, cediendo por su parte a los cines el derecho de proyección mediante el cobro de un alquiler, el cual está directamente relacionado con el gusto del público quien, salvo necesidades de programación, define el tiempo que ha durar en cartelera una película" (20). Por lo tanto, se debe tener una organización y dispositivo de control lo suficientemente buenos como para garantizar el consumo del producto en forma eficaz.

A través del Banco Nacional Cinematográfico se realizó el enlace industrial financiamiento-producción-distribución, primero porque contaba con las empresas CIMEX y PELIMEX, segundo, era accionista preferencial en la compañía Películas Nacionales con poder de nombramiento del gerente del Consejo de Administración (colocando sus productos a través de los mecanismos de la iniciativa privada), y tercero, le interesaba afianzar sus

películas dentro del mercado (nacional y extranjero) no sólo por ser productor de ellos, sino por los beneficios a la imagen estatal en el proceso de apertura democrática y política exterior. Además las distribuidoras son intervenidas de una u otra forma por el Estado mediante la Ley de la Industria Cinematográfica y la Ley para el Control de las Empresas Descentralizadas o de Participación Estatal.

También en esta fase se tuvo que reestructurar a las empresas para obtener una mejor distribución de las películas mexicanas, es así como:

#### DISTRIBUCION INTERNA

Películas Nacionales  
(PELNAL)

#### DISTRIBUCION EXTERNA

Películas Mexicanas  
(PELIMEX), en España y  
Latinoamérica.

Cinematográfica Mexicana  
Exportadora (CIMEX), en  
el resto del mundo.

NOTA: Estas dos empresas  
se fusionan para formar  
la empresa Películas  
Mexicanas (PELMEX).

El Estado aprovechó el hecho de que la distribución interna no estaba completamente a su cargo, es decir, como socio minoritario (pero preferente) aceptó y promovió los esquemas de distribución establecidos por la iniciativa privada (conocedora

de estrategias comerciales). Por el contrario, la distribución externa delataba errores burocráticos, una empresa encargada del mercado en español y otra de los demás idiomas; lo cierto es que ni CIMEX ni PELIMEX habían cumplido con su labor, el cine mexicano había perdido muchos espacios y era inexistente en muchas plazas desde hace la década de los 60. En principio, el Estado trató de enmendar errores del pasado y fortaleció a las empresas para el cumplimiento de sus objetivos.

## 2.4.1. PELICULAS NACIONALES

La empresa Peliculas Nacionales, S. de R. L. de I. P. y C. V., fue fundada en 1947 por las siguientes empresas: Filmadora Mexicana, Clasa Films Mundiales, Producciones Raúl de Anda, Producciones México, Producciones Rosas Priego y el Banco Nacional Cinematográfico. Durante el periodo de Echeverría la participación en acciones eran de 85% en manos de los productores y el 15% eran del Estado.

De acuerdo con los estudios financieros aplicados a la distribución de películas, en 1971 se pretendió que Peliculas Nacionales, en coordinación con la Compañía Operadora de Teatros, lograra la recuperación de los costos de producción de las películas y se fortaleciera, al mismo tiempo, el aparato distribuidor nacional. El estreno de un gran número de películas logró abatir en forma sensible el fenómeno de "enlatamiento" (por acumulación del material) generado años anteriores. El tiempo en pantalla se manifestó a lo largo del sexenio de la siguiente manera:

TIEMPO EN PANTALLA

ANO	DISTRITO FEDERAL	PROVINCIA
1971	38%	68%
1972	42%	70%
1973	49%	70%
1974	44%	74%
1975	44%	70%
1976	50%	80%

El descenso porcentual observado entre 1973-1975 tiene relación con el aumento de salas de Operadora de Teatros con las que pertenecieron al Circuito Cadena Oro. Más aún, lo importante es que se elevó el número de asistentes a las salas de cine como consecuencia de la transformación temática experimentada en las películas, porque subir el 12% de asistencia tanto en el Distrito Federal como en provincia no es demasiado si nos ocupamos de la cantidad, pero si por el contrario nos interesa saber qué vieron (de interesante) tenemos la siguiente información tomada del CINEINFORME GENERAL 1976 del Banco Nacional Cinematográfico:

-En 1973 la película La isla de los hombres solos obtuvo en su primera semana de exhibición ingresos por 1'002,675.00 pesos alcanzando una cifra de recaudaciones que solamente fue superada posteriormente por la película estadounidense El exorcista.

-Igualmente fueron de alta recaudación La choca, en el cine México, La recogida en el Metropolitán, Las víboras cambian de piel en el Variedades, Los cachorros en el cine Latino y El castillo de la pureza en el cine Diana.

-Merece especial atención la película Mecánica nacional que en 40 semanas en el cine Real Cinema alcanzó entradas superiores a 7'500,000.00 pesos.

-En 1974 Ivori, Bellas de noche, El llanto de la tortuga, El valle de los miserables, Avandar Anapu, La otra virginidad, El albañil, Presagio, La lucha con la pantera y Simón Blanco obtuvieron recaudaciones superiores a películas extranjeras de reconocida calidad.

-En 1976 El apando, Canoa, Chin chin el teporocho, Fox trot, La Celestina y Los supervivientes de los Andes compitieron exitosamente con películas extranjeras.

Para efectos administrativos es válido comparar las recaudaciones de Bellas de noche con las de El castillo de la pureza, pero no es lo mismo si comparamos a su público; mientras la primera se distribuyó en cines considerados "populares", la segunda fue exhibida en uno de los cines del Paseo de la Reforma. Esta fue, tal vez, uno de los más importantes logros del cine mexicano de este periodo, recuperar su acceso a cines dedicados casi exclusivamente a proyectar películas extranjeras, además de

gozar una buena ubicación con público diferente (clase media en su mayoría), se logró competir de una manera digna con otras cinematografías. En cierto sentido se logró superar el mero discurso retórico de calidad filmica estatal para observar resultados concretos en cuanto a la comercialización de las mismas.

En cuanto a la provincia el resultado pudo haber sido mejor; dada la menor cantidad de material exhibido en plazas fuera del área metropolitana, el público se ha formado una idea del cine mexicano muy ambigua, es decir, se le dedica gran parte del tiempo en pantalla al cine mexicano, pero la variedad de temáticas no puede ser la misma que en la capital, lo que se cimentó fue un fuerte mercado (que dura hasta la actualidad) dedicado a consumir cine "chatarra", o sea, segundas versiones de éxitos norteamericanos adaptados al contexto mexicano o los dramas rancheros y citadinos que interpretan cantantes populares de la región.

Con el objeto de fortalecer la economía de la empresa, el Consejo de Administración autorizó la contratación de películas extranjeras, que en distribución producirían ingresos sin perjuicio de las películas nacionales. Por otra parte, medidos los efectos de la exhibición de películas en televisión en



relación con la asistencia a los cines, se acordó ampliar el plazo llamado "de protección" para la venta de películas a la televisión.

Los ingresos de la empresa durante el sexenio fueron:

1971	\$164'243,386.52
1972	\$186'260,363.00
1973	\$216'881,247.86
1974	\$246'216,928.92
1975	\$321'870,084.29
1976	\$360'000,000.00

En algunos casos (1972 por ejemplo) los ingresos alcanzaron una cifra superior a la de las principales distribuidoras extranjeras juntas que operan en el país como la Metro Goldwyn Mayer, Columbia Pictures, Cinema International Corporation, Warner Bros., United Artist, etc. Inclusive la Walt Disney confió el manejo de más de 3 películas a Películas Nacionales debido a los buenos resultados económicos obtenidos por el manejo del producto contratado.

Ahora bien, "considerando los sueldos y las prestaciones del año de 1970 como base, en 1975 los sueldos habían alcanzado un aumento del 92% y las prestaciones del 176% de incremento" (21).

Por último, con base en un convenio (de iniciativa oficial) con la Compañía Operadora de Teatros, que les permitió contar con más salas para exhibir su material y el aumento de precios en las entradas de los cines, se logró duplicar los ingresos de 1971 a 1976 como se mostró en el anterior cuadro. Tal vez podamos considerar este acto como un premio "de consolación", ya que ante la negativa de préstamos bancarios oficiales para especular con la producción, sus intereses en la distribución fueron protegidos fuertemente (y a pesar de todo en la exhibición también).

## 2.4.2. C I M E X

La explotación del mercado exterior del cine mexicano se realizó a través de Cinematográfica Mexicana Exportadora, S. de R. L. de I. P. y C. V.; ésta es una de las dos compañías estatales descentralizadas para la distribución del material filmico y su campo de acción era a nivel mundial, sin considerar el Área de Iberoamérica.

Constituida el 28 de Abril de 1954 con capital del Banco Nacional Cinematográfico y de productores privados, el propósito de su creación fue el de eliminar a los intermediarios que adquirían a precio fijo los derechos de explotación a perpetuidad de las cintas producidas en México y que posteriormente distribuían en todo el mundo, ya sea que el material haya sido producido por los socios o con la intervención económica de la sociedad. Para la realización de su propósito CIMEX canales de distribución en :

### PAIS

Estados Unidos

### CANAL DE DISTRIBUCION

Azteca Films Inc. con oficinas en Los Angeles, Nueva York, San Antonio, Denver y Chicago.

Francia	CIMEX-France.
Italia	CIMEX-Italia.
Corea	Representante en Seúl.
Japón	Representante en Tokio.
Taiwán	Representante en Taipéi.
Libano	Representante en Beirut.

Sus inversiones y deudas, sumados con el pago de intereses, hicieron cada vez más crítica su situación, es así que en 1970 los ingresos de Estados Unidos, por ejemplo, no acusaron incremento alguno, en tanto que los gastos de operación aumentaron en 14%. Por lo que se refiere a los mercados de Europa y Oriente, la penetración era muy raquitica y las películas mexicanas prácticamente desconocidas. "Este proceso de deterioro, fue minado definitivamente la situación económica de la empresa, lo que propició para fines de 1970 se hubiera perdido varias veces el importe del capital social y que su adeudo con el Banco Nacional Cinematográfico, S. A., se aumentara mes a mes, sin poderse siquiera liquidar los intereses, menos aún el pago del capital adeudado" (22).

Por medio de una labor promocional intensa se logró que poco a poco la empresa experimentara una mejor situación, aunque su rentabilidad nunca fue lo suficientemente buena como para sacar a

CIMEX de su crisis.

Coincidiendo con la intensificación echeverrista de las relaciones exteriores, uno de los mecanismos de promoción fue la organización de semanas del cine mexicano en diversas ciudades del mundo: Tokio, Calcuta, Praga, Adelaida, Sidney, Roma, Berlin, Budapest, Paris, Teherán, Milán, Cannes, Seúl, Munich, Camberra, Moscú, Melburn, Wellington, Egipto, Bombay, Nueva Delhi, entre otros, así como también la participación en festivales cinematográficos internacionales contribuyó a reabrir mercados para el cine de manufactura nacional, por lo cual tuvieron que doblarse al idioma inglés y francés algunas de las películas.

En cuanto a las acciones positivas cabe mencionar que en 1972 se llevó a cabo la venta de 250 películas de habla hispana a la televisión norteamericana y la creación, en 1973, de un Consejo de Administración que analizara directamente los problemas que afrontaban las filiales en relación con la contratación de programación de material, la situación de los funcionarios y personal, tendencias del público por territorio, porcentajes de contratación y salas exhibidoras de películas mexicanas, para de ahí partir a una mejor distribución en base a criterios de mercadotecnia.

"La publicación londinense "GUIA INTERNACIONAL CINEMATOGRAFICA" correspondiente al año de 1975, hizo figurar entre las 10 mejores películas exhibidas en Inglaterra la cinta mexicana "EL CASTILLO DE LA PUREZA". (23) Lamentablemente, pese a los esfuerzos promocionales, el lastre arrastrado desde veinte años atrás hacia inconveniente la continuación de las operaciones de la empresa, por lo que se acordó que la misma dejara de funcionar en forma independiente y se fusionara con la otra distribuidora de material extranjero Películas Mexicanas. El Banco Nacional Cinematográfico decidió recapitalizar a CIMEX y, una vez nivelada su situación económica, se unió con la otra empresa para dar origen a la nueva Películas Mexicanas (PELMEX).

### 2.4.3. PELICULAS MEXICANAS

El mercado iberoamericano de distribución fue cubierto por la empresa Películas Mexicanas, S. A. en tanto no se fusionó con CIMEX; fue fundada en 1945 por Clasa Films, Cinematográfica Films, Producciones Grovas y Films Mundiales, más tarde, mediante el Plan Garduño, el Banco Nacional Cinematográfico se anexó como socio minoritario al Consejo de Administración. El propósito de su creación consistió en abatir, a través de la unidad de oferta, los elevados gastos de distribución que cubrían los productores al operar en forma independiente.

El deterioro económico sufrido por la empresa durante su funcionamiento los incapacitaba para hacer frente a los compromisos financieros, ni siquiera podía cubrir los intereses de los préstamos otorgados por el Banco Nacional Cinematográfico, de ahí que el peligro de disolución fuera latente.

A partir de 1971 la administración se dio a la tarea de "...diseñar una nueva estrategia tendiente a rehabilitarla en sus dos aspectos básicos. El uno, su reestructuración financiera y

reorganización administrativa. El otro, la apertura de mercados de explotación intensiva de los ya existentes" (24).

Es lógico que la premisa uno no se cumplió porque de lo contrario no se hubiera tenido que fusionar con otra empresa para abatir costos, sin embargo, los logros obtenidos en la número dos aligeraron la carga que representaba ser una empresa improductiva totalmente. Como parte de las medidas de expansión promocional se abrieron nuevas agencias hasta contar en 1976 con las siguientes: Argentina, Bolivia, Brasil, Guatemala, El Salvador, Honduras, Nicaragua, Costa Rica, Panamá, Chile, Colombia, Ecuador, Perú, Puerto Rico, República Dominicana, Uruguay, Venezuela (en América) y España (en la península ibérica). Estos países presentan magníficas perspectivas para nuestro cine, ya que la similitud de costumbres y el nexo lingüístico acercan más al entendimiento de una realidad semejante a la suya (con las consabidas diferencias).

Nuevamente la organización de semanas del cine mexicano en diversas ciudades, las visitas de trabajo y la política de expansión (hacia nuevas salas exhibidoras de nuestro material) contribuyeron a que se recuperara parte del territorio perdido por negligencia y mala administración. Sin embargo, no estoy convencido si la administración echaverrista estuvo consciente de



ello cuando afirman que "películas como "DON QUIJOTE CABALGA DE NUEVO", "MARIA", "LOS CACHORROS" Y "KALIMAN" obtuvieron ingresos en taquilla que se pueden calificar de excepcionales y condiciones de exhibición nunca antes otorgadas, lo que pone en claro el prestigio que el cine mexicano iba recobrando de nueva cuenta" (25). En verdad demuestran una carencia de conocimiento del medio cuando dejan "en claro" que Kalimán dá prestigio, muy por el contrario, deja dinero, pero si manejaron las distribuidoras bajo criterios de igualación de términos de esta naturaleza, los resultados de la empresa no se podían esperar satisfactorios. Tal vez por ello el análisis del CINEINFORME GENERAL 1976 del Banco Nacional Cinematográfico se basa más en supuestos "logros" promocionales, en vez de abundar en datos, cuadros y porcentajes relacionados con la economía de la empresa como lo hizo en la mayoría de los rubros.

Es así como en 1975 se llegó a la conclusión de que para evitar gastos de distribución, originados por la duplicidad de órganos administrativos en diversas áreas, se fusionara PELIMEX con CIMEX y distribuir el material filmico mexicano en Estados Unidos, Centro y Sudamérica, Europa y Asia a través de la nueva empresa Películas Mexicanas (PELMEX).

El diseño de una empresa con mayor capacidad de negociación,

una política unitaria y reducción de costos propició que por primera vez en muchos años las filiales de la empresa obtuvieran utilidades, que se abonarían al Banco Nacional Cinematográfico por concepto de capital otorgado y pago de intereses. "Durante este año, la facturación de la compañía se estimó en 15.7 millones de dólares que al tipo de cambio actual de \$25.00 por 1 dólar, alcanzó la cifra de 394 millones de pesos, superando índices anteriores de las dos compañías que la antecedieron Cimex y Películas Mexicanas juntas. La cifra mencionada supera en 150% los ingresos correspondientes a ambas en 1975, siendo el incremento real de ventas del 35%" (26).

La mejor selección del material producido por las compañías productoras estatales permitió negociar sobre mejores bases y por mejores cines en cuanto a la explotación de las películas. La presencia en festivales internacionales cada vez de mayor importancia (junto con algunos premios recibidos) fueron argumentos suficientes para diseñar todo un discurso exitoso en cuanto a la política cinematográfica mexicana, pero no seamos tan incrédulos, "en lo que respecta a Pelmex y Cimex es importante hacer notar que con su adquisición, el Estado tomaba a su cargo dos empresas en lamentabilísimo estado económico, al borde de la quiebra, sin perspectivas ni desarrollo, y con enormes deudas hacia el Banco Nacional Cinematográfico. Más que una estatización

de carácter progresista, la operación permitió a los propietarios deshacerse de un pésimo negocio y que sus deudas con el Bancinema fueran canceladas" (27).

## 2.5 EXHIBICION

Al exhibir una película se está concluyendo la última etapa del proceso industrial del cine, esta alcanza el grado de artículo de consumo y su rentabilidad dependerá, entre otras cosas, de la capacidad que tenga para atraer la atención del público antes, durante y después de su proyección en la sala cinematográfica.

Los cines son salas de exhibición que en principio deben contar con instalaciones adecuadas a las necesidades del espectáculo cinematográfico; dependiendo de su ubicación, capacidad y programación estos pueden ser catalogados de estreno o segunda corrida, no obstante, su rentabilidad puede ser la misma dados los sectores sociales que concurren, los costos de alquiler del local y de películas, así como el personal que labora en ellos.

Paradójicamente, la exhibición cinematográfica se ha mantenido a través del tiempo, y a pesar de la crisis, como el único sector rentable de la industria del cine en México. Esto

obedece a que los intereses de las compañías distribuidoras extranjeras y el monopolio Jenkins (y socios), a fines de los 40, han funcionado para ser la principal fuente de apropiación de capitales del Estado mexicano y las corporaciones norteamericanas. "Labor intrínseca a este funcionamiento ha sido también el papel de reproductor de la ideología imperialista que los monopolios exhibidores han jugado al sustentar su negocio fundamentalmente en la promoción del cine hecho en Hollywood, todo esto bajo una complaciente legislación que hace al Estado socio importante de esta actividad" (28).

Y seguramente la situación se hubiese mantenido de no tener el propio Estado que impulsar sus productos a través de este sector tan solapado por él mismo, era el momento en que "tomaría conciencia" del daño causado para "enmendar" su error. De cualquier manera, no podía dejar desamparados a sus antagónicos protegidos y mucho menos perder el 18% por concepto del impuesto a la exhibición cinematográfica sobre las entradas brutas de todas las salas del país y que, hasta entonces, se había mantenido elevada gracias a las exitosas recaudaciones de películas norteamericanas.

Desde esta perspectiva, el "chance" que se le estaba otorgando al cine mexicano no fue por méritos propios sino por la

necesidad de impulsar el proyecto gubernamental en favor de la creación de una nueva cultura mexicana, matizarla hasta el grado en que respondiera a los objetivos e intereses base de la política presidencial. El cine no había ganado ni recuperado nada en ese momento, el Estado otorgó preponderancia a su proyecto y se esforzó porque fuera lo más favorecido posible, realmente fue más benéfico para el cine nacional que las cosas se dieran de esta forma, de lo contrario se continuaría la política de inaccesibilidad a este medio.

Si tomamos en cuenta la confusión manifiesta en la distribución con respecto a la calidad que otorgan ciertas películas dados sus niveles de rentabilidad, encontraremos en la exhibición que también era necesaria una diferenciación entre los mercados masivos y los de calidad; sin olvidar el aspecto comercial, la meta del cine mexicano fue acceder a mercados de más calidad como lo son los cines del Paseo de la Reforma, la Avenida Insurgentes y otras salas importantes del área metropolitana, sacar al cine nacional de las periferias de la ciudad para ocupar mejores lugares formó parte de la estrategia, y podemos hablar de cierto éxito en su propósito ya que se registró un aumento en la absorción del mercado masivo en favor de las películas mexicanas.

Es lógico que la audiencia no puede convertirse de la noche a la mañana en un espectador que busque lo estético en el cine, antes que nada prefiere un entretenimiento sencillo y poco crítico, es por ello que el Estado se echó a cuestras el compromiso de reeducar los gustos de un público casi adiestrado a recibir ciertas propuestas filmicas, no fue tarea fácil demostrarles que el cine mexicano tenia algo interesante que ofrecerles, pero a la vez no fue lo suficientemente fuerte como para modificarlos al grado de experimentar una transformación genérica y sustancial de los gustos y preferencias sobre el cine.

2.3.1. C. O. I. S. A.

La Compañía Operadora de Teatros, S. A. fue fundada en 1944 por los siguientes accionistas: Cines de México, S. A., Inversiones de Puebla, S. A. (representada por W. Jenkins), Banco Nacional Cinematográfico, S. A., Crédito Mercantil, S. A., Banco Capitalizador de Ahorros, S. A. y Financiera Comer-Mexicana, S. A.. Jenkins llegó a controlar más del 50% de las acciones de la compañía y creó cadenas poderosas como fueron Cadena de Oro, Cadena Luis R. Montes y Teatros Nacionales, pero fueron absorbidas por COTSA dados los problemas que planteaban para la formación del monopolio de la exhibición.

El Estado adquirió en 1960 la compañía para "regular adecuadamente la exhibición y proporcionar ayuda efectiva a la industria nacional para propiciar su desarrollo" (29), tarea que nunca cumplió pero que sí le daba la oportunidad de controlar el afluente de imágenes e ideología dominantes. Con Rodolfo Echeverría al frente de la industria cinematográfica se valdaria más la importancia del cine dentro del fenómeno cultural.



En 1970 la compañía tenía bajo su control 308 cines, de los cuales 20 eran de su propiedad y 288 arrendados. Esta situación representó un continuo obstáculo para la consolidación del patrimonio de la empresa, en otras palabras, los pagos de rentas elevadas, las reparaciones a inmuebles que no eran de su propiedad y las renovaciones de contratos de arrendamiento vencidos ocasionaron fugas de capital. Es así como el Banco Nacional Cinematográfico en 1971 dotó de capital a COTSA para la adquisición de salas cinematográficas y reorganizar administrativamente a la empresa.

Como medida complementaria "...fueron reestructuradas las normas de exhibición que de manera ya habitual, como se dijo, era preferencial, para el material extranjero. En consecuencia, se dio especial atención a las películas mexicanas que se exhiben en salas de mayor categoría y se les otorga el máximo de tiempo en pantalla posible. Para el logro de este propósito, ha sido determinante la mejor calidad y comercialidad de la mayor parte de las películas producidas por las empresas del Sistema..." (30).

Los ingresos por concepto de exhibición obtenidos por COTSA fueron:

(Miles de pesos)

ANO	CINES DEL D. F.	CINES FORANEOS	SUMA
1970	198,169	357,867	556,036
1971	206,623	347,897	554,430
1972	228,621	375,450	604,071
1973	257,919	426,217	684,136
1974	344,289	554,838	899,127
1975	458,078	687,117	1'145,195
1976	566,523	826,407	1'392,930
(De 1970 a 1976)	185.9% de incremento	130.9% de incremento	150.5% de incremento

(NOTA: VER ANEXO SEGUNDO)

Al contrario de lo que se pudiera pensar, "...los monopolios de la exhibición crecieron más al amparo de las nuevas medidas estatales durante el sexenio renovador de Echeverría. La descongelación de precios en las entradas de los cines, la desaparición de las llamadas salas de segunda y tercera corrida (cines baratos de barrio) para convertirlos en cines de estreno y la reestructuración del aparato publicitario se conjugaron para otorgar a los dueños de los monopolios ganancias muy por encima [como las cifras anteriores lo muestran] de sus buenas recuperaciones de anteriores épocas..." (31).

Resultó obvio que el Estado, contando con una red de exhibición de gran envergadura, cristalizara fácilmente cualquier proyecto nacionalista cultural y, como consecuencia, logrará atraer más asistentes a las salas cinematográficas como se muestra a continuación:

(Miles de asistentes)

ANO	CINES DEL D.F.	CINES FORANEOS	SUMA
1970	49,421	85,544	134,956
1971	48,778	79,200	127,978
1972	49,907	79,344	129,251
1973	50,868	81,616	132,484
1974	55,263	90,259	145,522
1975	62,058	95,113	157,171
1976	65,170	99,901	165,071

Mientras la audiencia del D. F. aumentó gradualmente (con excepción de 1971), la de provincia no tuvo mejor época hasta 1974, fecha en que se superó globalmente las cifras de 1970 (cuando el cine norteamericano dominaba la escena) aunque haya aumentado tan sólo un 22.3%, poco en realidad si lo comparamos con los aumentos "formidables" que ha manifestado el gobierno a través de su CINEINFORME GENERAL 1976. Esto nos lleva a pensar que si bien las películas mexicanas tuvieron mayor presencia ante su público, el cine norteamericano no dejó de tener primicia y

sus índices de estreno superaron con ventaja a los nacionales, la política cultural mexicana cuidó los intereses de monopolios extranjeros e hizo convivir ambas ideologías (nacionalista e imperialista) sin tener cimentada la propia, es decir, con todo y su apoyo nunca dejó de ser un proyecto que faltaba afianzarse en la práctica no sexenal, sino de varios años.

El sistema de exhibición simultánea, tanto en el D. F. como en las ciudades más importantes del interior del país, y la explotación intensiva de las salas de arte fueron aspectos positivos de la estrategia captadora de más público con mayores opciones de calidad, además de integrar al Circuito Oro de la exhibición en 1973 a su proyecto estatal.

Al finalizar 1976, la compañía manejó 375 cines, de los cuales 91 eran de su propiedad y 284 arrendados, sin embargo las inversiones realizadas ascendieron a más de 700 millones de pesos y si las comparamos con los 146 millones de utilidades nos podremos dar cuenta de que "...el sobrante se destinó a mantener una onerosa estructura sobre la cual fluye el capital hacia los bolsillos de políticos, grandes empresarios de la cinematografía, compañías constructoras, proveedores y fabricantes que surten el buen negocio de las dulcerías y al fisco a través de los impuestos" (32).

## 2.6 PROMOCION

Dado el desprestigio que el gobierno tenia (y sigue teniendo) ante los ojos de sus gobernados, e incrementado por acciones como la de 1968, es claro que tuvo que emprender una campaña diferente basado en un discurso politico "reformador y liberador" de opresiones. La actitud misma del presidente delataba una necesidad de plantear en otros terminos los objetivos del gobierno si se queria el consenso popular.

El cine no podia ser la excepcion ya que se estimó bastante el poder ideológico de las imágenes, aparejadas con medidas que beneficiaban a sectores opositores antagonicos, para de ahí modificar la óptica con la cual se miraba al Estado.

PROCINEMEX tenia a su cargo la tarea de hacer explicitas y conocidas las bondades gubernamentales en favor del cine, su labor consistió en adecuar el pensamiento politico y el generalizado para darle su lógica de ser en cuanto a las instancias gubernamentales y el porqué de su intervencion en la industria cinematográfica.

Si tomamos en cuenta que las funciones de la empresa eran la promoción y publicidad del cine, nos encontramos ante una ambigüedad: la publicidad institucional se convierte en propaganda desde el momento en que no sólo vende un producto (la película) sino la ideología de las instituciones (propiedad del Estado), es así como la industria del cine producirá mercancías e ideas para ser consumidas a nivel generalizado y fortalecer prácticas propagandísticas del gobierno.

De esta manera llegamos al concepto de Teodoro Adorno en base a la "industria de la cultura como engaño de las masas", donde todo forma parte de un proyecto encaminado a educar a las mayorías en su aspecto ideológico y que ubica al Estado como detentador del control del tiempo de esparcimiento de las masas, mediante la injerencia que éste tendrá en los sectores considerados como de entretenimiento, más aún, los conceptos de libertad y libre creación estarán supeditados a los intereses y objetivos del proyecto matriz de la industria cultural, y serán manejados a conveniencia (apertura democrática, atracción de intelectuales y cineastas al Estado, etc.) para afianzar el poder político.

## 2.6.1. P R O C I N E M E X

Esta empresa fue creada el 6 de Junio de 1968 "...con el propósito de contar con una entidad que, de una manera adecuada, se hiciera cargo de promover y de apoyar publicitariamente las películas producidas por otras empresas dependientes del Banco Nacional Cinematográfico y por productores independientes, tanto nacionales como extranjeros, que contrataran sus servicios" (33).

En 1970 (ni a dos años de su apertura) PROCINEMEX ya tenía pérdidas que la mantenían a nivel de escasa eficiencia, por lo que para responder al Plan de Reestructuración de la Industria Cinematográfica se tuvo que reestructurar (valga la redundancia) administrativamente y contratar personal calificado para diseñar y manejar la publicidad de los productos filmicos del Estado de acuerdo con los planes de promoción integral.

Por primera vez en 1972 la empresa obtuvo utilidades por 414,732.00 pesos que se aplicaron a capitalizar las pérdidas sufridas en ejercicios anteriores y en adelante no se dejarían de generar utilidades como podemos notar en el siguiente cuadro:

ANO	INGRESOS	GASTOS	UTILIDAD
1970	1'419,168.00	1'647,952.00	-228,784.00
1971	2'149,692.00	2,253,934.00	-104,242.00
1972	2'859,359.00	2'445,627.00	413,732.00
1973	3'596,555.00	3'552,075.00	44,480.00
1974	5'692,346.00	5'032,505.00	659,841.00
1975	9'066,691.00	8'490,340.00	576,351.00
1976	10'530,300.00	10'131,550.00	398,750.00

Curiosamente, el mejor año de la empresa fue 1974 y no 1976 como en todas las demás empresas, esto es porque no sólo se elevaron los ingresos sino los gastos también, gran parte de estos últimos se le atribuyen a labores de reforma administrativa de la empresa, es decir, un departamento se divide en dos o tres áreas, con el consabido material, mobiliario y equipo necesarios; cada año la empresa experimentó una nueva reestructuración y en 1973 las oficinas de la empresa fueron trasladadas a un lugar "más adecuado".

En cuanto a las políticas promocionales y publicitarias hay que destacar el Plan de Promoción Integral que consiste en que una película sea promovida desde el inicio de su rodaje hasta el momento mismo de su exhibición, manteniendo al público informado



del avance que va teniendo hasta su total terminación. Se editaron además anuarios de producción cinematográfica mexicana, que sirvió de importante apoyo a la producción y venta de películas en el extranjero.

Paralelamente se iniciaron planes de promoción directa consistentes en presentar al público a los actores que aparecieron en las películas, algunas conferencias y entrevistas, inauguraciones, entre otros eventos más, basándose en resultados arrojados por las encuestas destinadas a sondear al público y ofrecerle, después de un estudio posterior, la mejor forma posible de publicidad y promoción en el medio correcto.

La televisión, con el programa "Nuestro Cine" (que también se volvió noticiario cinematográfico) y otras emisiones en diversos canales como el 8, 11 y 13, la radio, con los programas "Silencio, cámara, acción" y "Lluvia de estrellas" en las estaciones del Núcleo Radio Mil, y los medios impresos, revistas "Cinéfilo" y "Cinelandia", formaron parte de la estrategia de acercar más a las películas con el público idóneo.

"La creciente política de coordinación con las demás empresas del Sistema, hizo posible que durante 1973, se abrieran salas de mayor categoría a las películas mexicanas logrando de

esta manera reconquistar a un público que casi exclusivamente veía películas extranjeras. Cines como el Real Cinema, el Latino, el Diana, el Dorado 70 y otros de igual categoría exhibieron películas como Mecánica Nacional (que impuso récord de recaudación en nuestro país), Los cachorros, El castillo de la pureza, Don Quijote cabalga de nuevo, etc." (34).

Finalmente, la experiencia en años anteriores demostró que los acontecimientos realizados en el D. F. se reflejaban favorablemente en provincia, es así como la información sobre avances del cine mexicano se procuró que abarcara la extensión nacional y evitara gastos adicionales al promocionar las películas en cada región de la República.

## 2.2 CENTRO DE CAPACITACION CINEMATOGRAFICA

El Estado, retomando su papel histórico de educador y formador ideológico, dentro de los planes de reestructuración de la industria filmica, sugiere que se forme una escuela especializada en la enseñanza de la cinematografía, su director Carlos Velo lo expresaría de la siguiente manera: "...se propone crear una escuela que retroalimente a la industria. Esta nos financia y nosotros iremos aportando nuevos gerentes de producción, mejores administradores, directores artisticos y también comerciales" (35).

Después de la construcción del inmueble, de establecer fundamentos jurídicos y financieros y de organizar el personal docente, el 29 de Agosto de 1975 se inauguró el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC). La praxis sobre el medio sería la ventaja que tendrían sus alumnos sobre los del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) de la UNAM, pero ésta característica sería fundamental a la hora de seleccionar quiénes habrían de recibir tal oportunidad, ya que

por principio de cuentas se rechazó el criterio populista de educación debido a que el proceso de selección de candidatos implicaba completar satisfactoriamente los siguientes pasos: 1) Cuestionario de datos personales y vocacionales, 2) Examen de conocimientos generales, 3) Memoria, sensibilidad plástica e inteligencia visual, 4) Conocimientos de cine en sus aspectos histórico, cultural y técnico, 5) Redacción de una escena a partir de un diálogo y 6) Entrevista con el Comité de Admisión.

En 1975 de las primeras 309 solicitudes de aspirantes a estudiar en el Centro, fueron admitidos 33 alumnos y 10 oyentes, pero para 1976, sólo 20 alumnos formaron la generación. La falta de espacio físico y el rendimiento propio de los equipos técnicos era la justificante en la limitación en la cantidad de alumnos a admitir. El plan de estudios estuvo encaminado a la formación de cineastas tanto en lo técnico como en lo cultural, para lo cual tenían que cursar una serie de materias correspondientes al tronco común y otras relacionadas con las siguientes especialidades (según eligieran): Dirección, Guión y Adaptación, Producción, Montaje y Fotografía.

En cuanto a la formación cultural se procuró el contacto con destacados creadores como Costa Gavras, Joseph Losey y Frank Capra, quienes fueron invitados al CCC para conversar con los

alumnos. Otros que además de dialogar con los alumnos presentaron parte de su trabajo fueron el colombiano Carlos Alvarez (documentalista), Jean Marie Bauffle (fotógrafo de cine científico), Rolf Hadrich (cineasta de la televisión alemana) y Ed Emshwiller (de cine experimental). Lo técnico lo aprendieron al conocer y familiarizarse con el equipo y material básico del Centro, así como mediante la aplicación práctica de su creatividad, a través del formato de 16 mm., pero teniendo posibilidades de manejar el 35 mm. y Super 8.

De igual manera se propició el contacto con otras instituciones de cine en el extranjero, para intercambiar impresiones sobre los avances obtenidos en cada institución; la biblioteca del centro contaba con publicaciones variadas (en diferentes idiomas) sobre el quehacer cinematográfico y cerca de 1'200 volúmenes para consulta.

Como los resultados del CCC no eran para el presente inmediato, sus generaciones confirmaron más adelante la efectividad o no de esta escuela de cine, las esperanzas puestas en ellos se expresan bien en una frase de Carlos Velo, director del Centro, que dice: "Pueden haber dificultades de tipo económico que limiten nuestros medios, pero esas dificultades aguzarán el ingenio para resolverlas" (36); se esperaba demasiado

de ellos pero a la vez existía el temor de que la situación imperante en ese momento fuera ilusoria y que más adelante las cosas regresarian al lugar en donde estaban (como sucedió realmente).

Para la administración echeverrista la función de las generaciones del CCC "...deberá ser siempre la de estimular la imaginación, proporcionar armas técnicas, enseñar las disciplinas humanísticas y las técnicas que les han de servir a las futuras generaciones de cineastas para expresarse. Es decir, en el Centro aprenderán el cómo hacer. Su cultura, su conciencia y su experiencia les habrán de sugerir qué hacer" (37) cuando todo haya acabado, les faltó decir.

## 2.0 PREMIOS "ARIEL"

De acuerdo con el multicitado Plan de Reestructuración de la Industria Cinematográfica, se reimplantó la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas el 19 de Febrero de 1972, y con ella la posibilidad de entregar el premio "Ariel" como estímulo a los logros y adelantos en las artes cinematográficas.

Los miembros de la academia que deciden al ganador del premio son:

- 1) Asociación de Productores de Películas Mexicanas, Sindicato Patronal.
- 2) Asociación de Productores y Distribuidores de Películas Mexicanas, A. C.
- 3) Asociación Nacional de Actores.
- 4) Asociación Nacional de Intérpretes, S. de I.
- 5) Asociación Nacional de Productores de Cortometrajes y Empresas Conexas, A. C.
- 6) Banco Nacional Cinematográfico, S. A.
- 7) Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica.

- 8) Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología.
- 9) Dirección General de Cinematografía de la Secretaría de Gobernación.
- 10) Directores Cinematográficos de México, Sociedad de Autores.
- 11) Escritores Sindicalizados de Cine, Radio y Televisión, Similares y Conexos de la República Mexicana.
- 12) Instituto Nacional de Bellas Artes.
- 13) Instituto Politécnico Nacional.
- 14) Periodistas Cinematográficos de México, A. C.
- 15) Promotora Cinematográfica Mexicana, S. A.
- 16) Sección 46 de Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica, Similares y Conexos de la República Mexicana.
- 17) Sección 49 del Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica, Similares y Conexos de la República Mexicana.
- 18) Sección de Directores del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica de la República Mexicana.
- 19) Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica Similares y Conexos de la República Mexicana.
- 20) Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica de la República Mexicana.



- 21) Sindicato de Trabajadores Técnicos y Manuales de Estudios y Laboratorios de la Producción Cinematográfica de la República Mexicana.
- 22) Sociedad de Autores y Compositores de Música, S. A.
- 23) Sociedad de Escritores Cinematográficos de Radio y Televisión, S. A. de I. P.
- 24) Universidad Nacional Autónoma de México.

Nuevamente el cine es presa de sindicatos, asociaciones, sociedades, institutos y escuelas para poder decidir qué merece ser premiado, no estoy negando la importancia de la participación de muchos de ellos en la industria cinematográfica, pero la aglutinación de todos ellos en la academia la convierte en plataforma ideal para la lucha ideológica y política, sin olvidar el juego de intereses siempre presentes en un evento de tal magnitud.

Ahora pasaremos a los premios otorgados dentro del periodo 1972-1976 a las películas de largometrajes

AÑO 1972:

ARIEL DE ORO

Películas: El águila descalza y Las puertas del paraíso.

ARIEL DE PLATA

Dirección: Jorge Fons por Tu, yo, nosotros.

Actuación Femenina Protagonica: Rita Macedo por Tu, yo, nosotros.

Actuación Masculina Protagonica: Alfonso Arau por El águila descalza.

Coactuación Femenina: Helena Rojo por Fin de fiesta.

Coactuación Masculina: Francisco Córdoba por Tu, yo, nosotros.

Mejor argumento escrito especialmente para cine: Alfonso Arau, Emilio Carballido, Héctor Ortega y Francisco Córdoba por El águila descalza.

Guión Cinematográficos: Alfonso Arau, Emilio Carballido, Héctor Ortega y Francisco Córdoba por El águila descalza.

Fotografía: Rafael Corkidi por El topo.

Escenografía y/o decoración: José Durán y José Luis Garduño por El topo.

Edición: Federico Landeros por El topo.

Música de Fondo especialmente escrita para cine: Rubén Fuentes por Las puertas del paraíso.

AÑO 1973:

ARIEL DE ORO

Películas: El castillo de la pureza, Mecánica nacional y Reed: México Insurgente.

ARIEL DE PLATA

Dirección: Luis Alcoriza por Mecánica Nacional.

Actuación Femenina Protagonica: Lucha Villa por Mecánica Nacional.

Actuación Masculina Protagonica: Ignacio López Tarso por La rosa blanca.

Coactuación Femenina: Diana Bracho por El castillo de la pureza.

Coactuación Masculina: Arturo Beristain por El castillo de la pureza.

Mejores argumentos originalmente escritos para cine: (Ex-Aequo) Luis Alcoriza por Mecánica nacional y Arturo Ripstein y José Emilio Pacheco por El castillo de la pureza.

Guión Cinematográfico: Arturo Ripstein y José Emilio Pacheco por El castillo de la pureza.

Fotografía: Gabriel Figueroa por María.

Escenografía: Manolo Fontanals por El castillo de la Pureza.

Decoración: Lucero Isaac por Los días del amor.

Edición: Carlos Savage por Mecánica Nacional.

Música de fondo especialmente escrita (Ex-Aequo) para cine: Rubén Fuentes y José Antonio Alcaraz por El muro del silencio, Sergio Guerra por Los cachorros y José Antonio Alcaraz y Lucía Álvarez por Los días del amor.

AÑO 1974:

ARIEL DE ORO

Película: El principio.

ARIEL DE PLATA

Dirección: Gonzalo Martínez Ortega por El principio.

Actuación Femenina Protagonica: Katy Jurado por Caridad.

Actuación Masculina Protagonica: Francisco Córdoba por Caridad.

Coactuación Femenina: Lina Montes por El principio.

Coactuación Masculina: Sergio Bustamante por El principio.

Argumento originalmente escrito para cine: Gonzalo Martínez Ortega por El principio.

Guión Cinematográfico: Josefina Vicens por Los perros de Dios.

Fotografías: Jorge Stahl Jr. por Calzoncín inspector.

Escenografía: José Luis González de León por Calzoncín Inspector.

Decoración: Enrique Estevez por En busca de un muro.

Edición: Carlos Savage por El principio.

Música de fondo especialmente escrita para cine: Rubén Fuentes por El principio.

ANO 1975:

ARIEL DE ORO

Películas: La choca y La otra virginidad.

ARIEL DE PLATA.

Dirección: Emilio Fernández por La choca.

Actuación Femenina Protagonica: Pilar Pellicer por La choca.

Actuación Masculina Protagonica: Héctor Bonilla por Meridiano 100.

Coactuación Femenina: Mercedes Carreño por La choca.

Coactuación Masculina: Ernesto Gómez Cruz por La venida del rey Olmos.

Mejor argumento escrito originalmente para cine: Gabriel García Márquez y Luis Alcoriza por Presagio.

Fotografía: Daniel López por La choca.

Escenografía y/o Decoración: Raúl Serrano por La venida del rey Olmos.

Edición: Jorge Bustos por La choca.

Música de fondo especialmente escrita para cine: Héctor Sánchez por Auandar Anapu.

ANO 1976:

ARIEL DE ORO

Película: Actas de Marusia.

ARIEL DE PLATA

Dirección: Miguel Littin por Actas de Marusia.

Actuación Femenina Protagónica: Rocio Brambila por De todos modos Juan te llamas.

Actuación Masculina Protagónica: Jorge Russek por De todos modos Juan te llamas.

Coactuación Femenina: Patricia Reyes Spindola por Actas de Marusia.

Coactuación Masculina: Ernesto Gómez Cruz, Eduardo López Rojas y Claudio Obregón por Actas de Marusia.

Mejor argumento escrito originalmente para cine: Tomás Pérez Turrent por Caña.

Guión Cinematográfico: Miguel Littin por Actas de Marusia.

Fotografía: Jorge Sthal Jr. por Actas de Marusia.

Decoración: Julio Alejandro de Castro por Coronación.

Edición: Ramón Aupart y Alberto Valenzuela por Actas de Marusia.

Música de Fondo especialmente escrita para cine: Raúl Lavista por Más negro que la noche.

En principio la tendencia parecía ser más objetiva en cuanto a la premiación de películas producidas con participación estatal e independientes, es decir, El Águila descalza y Las Puertas del Paraíso recibieron equitativamente el Ariel de Oro a la mejor

película, de ahí pasan a repartirse los premios junto con la otra producción independiente El topo, hasta completar la lista de ganadores.

Pero a partir de 1973 la academia, quizás por presiones o por su propia composición, refuerza la tendencia "autoelogio" o "autorrecompensa", ya que más del 80% de los films galardonados fueron producciones estatales, salvo películas como Reed, México Insurgente (aunque regularizada por el Estado, no niega su manufactura independiente), La rosa blanca ("desenlatada" durante el periodo), El muro del silencio, Meridiano 100 y De todos modos Juan te llamas, que esporádicamente recibieron premios a las mejores actuaciones o música de fondo, con la única excepción en 1973 con el Ariel a la mejor película, sin recibir premio alguno en otras categorías. Además faltó galardonar durante las entregas a películas como Las poguianchis, La pasión según Berenice o Pafnucio Santo, por mencionar sólo unas de las muchas que merecieron tener alguna distinción por lo menos.

Hay que añadir, finalmente, que desde 1973 la ceremonia de entrega del Ariel se efectuó en la casa presidencial de Los Pinos, hecho que inminentemente nos lleva a relacionar al cine con un acto político más donde los discursos de agradecimiento (por parte de los funcionarios de la industria cinematográfica) y

de satisfacción (por parte del presidente de la República) disiparon muchas dudas sobre la integridad del proyecto cinematográfico nacional, se estaba consolidando (en el parecer de ambos) la plataforma política que se desmoronaría años más tarde sin que nadie pudiera evitarlo.



## 2.2 SINDICALISMO CINEMATOGRAFICO

Después del laudo presidencial de 1945, en el cual se dividía y fijaba el campo de acción del S.T.P.C. (Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica) y al S.T.I.C. (Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica), se restó fuerza a los trabajadores cinematográficos ya que se escindieron los intereses de la "élite" y los "pobres", respectivamente, y perdieron la posibilidad de considerarse fuerza única que sostuviera el movimiento sindical del cine.

Los sindicatos durante el periodo echeverrista no mostraron efervescencia alguna dada la buena disposición gubernamental de fortalecer la actividad por la cual ellos se agruparon para defender sus intereses individuales y colectivos. Además, como característica particular, "...un líder del ala sindical del gobierno no mostrará preocupación por el problema puesto que está más interesado en asuntos personales que se refieren a su propia carrera política, considerará conveniente no emprender acción alguna sin antes consultar con otras instancias dentro del mismo aparato sindical, actitud que forma parte de las reglas del juego

que le permiten continuar su ascenso" (38).

De tal manera que la situación desembocó en la no acción de los trabajadores, ni formaron obstáculo alguno a la hora de formular un plan de reconstrucción de la industria del cine, se les concedieron aumentos porcentuales sobre sus percepciones con regularidad anual (a partir de 1971), a ellos deben sumarse los incrementos salariales otorgados de manera oficial al conjunto de los trabajadores nacionales.

Un mejoramiento en el nivel de vida en los trabajadores cinematográficos y un discurso político eficaz llevó a los primeros a participar con un porcentaje de su salario para "coproducir en paquete" películas con el Estado, de esta forma el trabajador no sólo fue dueño de su fuerza de trabajo, sino de los productos de ella, claro está se les tuvo que ofrecer un 50% sobre las ganancias que dichas películas obtuvieran en su explotación comercial.

Pese a que en el cine podemos hablar de una época de bonanza, no fue la misma situación para quienes laboraban en otras actividades, por eso el sindicalismo cinematográfico colaboró con otros sindicatos dentro de las comunes tácticas de presión y

apoyo para conseguir beneficios a nivel más generalizado de sus agremiados.

El gobierno, a su vez, supo agradecer al hecho de que no le den problemas y mediante el Banco Nacional Cinematográfico apoyó a sus empresas filiales para una reestructuración de las relaciones obrero-patronales. "Para tal efecto se firmó un nuevo contrato con los trabajadores del S.T.P.C. y S.T.I.C., que fue calificado por los propios trabajadores como "el más justo, realista y revolucionario de toda la historia del cine mexicano". Con grandes esfuerzos financieros se apoyaron seis aumentos de salarios y prestaciones durante todo el sexenio para los trabajadores del S.T.P.C. y por cuanto a los Estudios América, por primera vez en su historia, la Sección 49 del S.T.I.C. recibió un contrato colectivo de trabajo en igualdad de condiciones que el que existe para los trabajadores del S.T.P.C." (39).

Es así como los trabajadores del cine se dejaron llevar por el espejismo de una época favorable, pero con muchos riesgos ya que no se modificó el número de personal técnico y obligatorio par la filmación de una película, por ejemplo, y se continuaron los vicios de antaño en cuanto al desarrollo de las relaciones laborales que más tarde les acarrearía serios problemas.

## CITAS BIBLIOGRAFICAS

- (1)... México un pueblo en la historia, Enrique Semo (Coordinador), Vol. 7, Alianza Editorial, Pág. 24
- (2)... Ob. cit. Pág. 14
- (3)... Crónica Antisolemne del Cine Mexicano, Francisco Sánchez, Editorial UV, Pág. 105
- (4)... Ob. cit. Pág. 132
- (5)... México un pueblo en la historia, Enrique Semo (Coordinador), Vol. 7, Alianza Editorial, Pág. 90
- (6)... "GENEROS, CORRIENTES, PERSONALIDADES...El sexenio Echeverrista y el cine", revista Pantalla, No. 3, Pág. 10
- (7)... México un pueblo en la historia, Enrique Semo (Coordinador), Vol. 7, Alianza Editorial, Pág. 15
- (8)... Hojas de Cine, varios autores, SEP-UAM-Fundación Mexicana de Cineastas, Pág. 116
- (9)... "La dependencia y la cultura mexicana de los sesenta", Revista Cambio, Núm. 4, Pág. 47
- (10)... Crónica Antisolemne del Cine Mexicano, Francisco Sánchez, Editorial UV, Pág. 99

- (11)... Hojas de Cine, varios autores, SEP-UAM-Fundación Mexicana de Cineastas, Pág. 139-140
- (12)... Legislación Cinematográfica Mexicana, Virgilio Anduiza Valdemar, Filmoteca UNAM, Pág. 111
- (13)... Cineinforme General 1976, Banco Nacional Cinematográfico, Pág. 28
- (14)... Ob. cit. Pág. 33
- (15)... Ob. cit. Pág. 90
- (16)... Ob. cit. Pág. 163
- (17)... Ob. cit. Pág. 187
- (18)... Ob. cit. Pág. 188
- (19)... Ob. cit. Pág. 203
- (20)... Legislación Cinematográfica Mexicana, Virgilio Anduiza Valdemar, Filmoteca UNAM, Pág. 171
- (21)... Cineinforme General 1976, Banco Nacional Cinematográfico, Pág. 244
- (22)... Ob. cit. Pág. 266
- (23)... Ob. cit. Pág. 269
- (24)... Ob. cit. Pág. 275
- (25)... Ob. cit. Pág. 276
- (26)... Ob. cit. Pág. 281
- (27)... Hojas de Cine, varios autores, SEP-UAM-Fundación Mexicana de Cineastas, Pág. 123
- (28)... Ob. cit. Pág. 123

- (29)... Legislación Cinematográfica Mexicana, Virgilio Anduiza Valdemar, Filmoteca UNAM, Pág. 209
- (30)... Cineinforme General 1976, Banco Nacional Cinematográfico, Pág. 294
- (31)... Hojas de Cine, varios autores, SEP-UAM-Fundación Mexicana de Cineastas, Pág. 124
- (32)... Ob. cit. Pág. 125
- (33)... Cineinforme General 1976, Banco Nacional Cinematográfico, Pág. 213
- (34)... Ob. cit. Pág. 218
- (35)... Ob. cit. Pág. 486
- (36)... Ob. cit. Pág. 490
- (37)... Ob. cit. Pág. 354
- (38)... La clase obrera en la historia de México. "en el régimen de echeverría rebelión e independencia", Jorge Basurto, Instituto de Investigaciones Sociales UNAM, Pág. 19
- (39)... Cineinforme General 1976, Banco Nacional Cinematográfico, Pág. 39

\* \* \*

## CAPITULO III

"El cine es al fin y al cabo un diálogo entre inteligencias, una conversación entre sensibilidades, un vínculo entre artista y espectador".

Francisco Sánchez.

### ANÁLISIS DEL NUEVO CINE MEXICANO

A lo largo del Capítulo II nos adentramos en las fases que circundan la actividad cinematográfica industrial, es claro que el cine generado durante el sexenio echeverrista estuvo dotado de una significación especial.

Ahora nos ocuparemos del "nuevo cine mexicano" de otra forma, más de contenido y significados. En cuanto a la temática, parto del análisis de una película representativa por tema para ilustrar los logros más importantes dentro del contexto de

"apertura cinematográfica" impulsado por el Estado. Con ello no pretendo ignorar las demás películas hechas durante el periodo, sino que considero un análisis más constructivo el que retoma los buenos ejemplos para aspirar a un avance mayor; de malos ejemplos está plagada la historia del cine nacional (muchos de ellos lograron formar grandes tendencias) sin que alguien pudiera evitarlo del todo.

La crítica de lo que considero mejor logrado servirá para determinar la especificidad de sus creadores (los directores en este caso); el cine nacional tuvo que forjarse nuevamente bajo otra óptica, aprovechando el ingenio, talento y creatividad de todo el personal que hace de una película una obra artística o un fracaso. La generación de realizadores surgidos de las escuelas de cine demostraron que México no se había agotado (en el sentido iconográfico) ante los ojos del mundo, mientras existiera capacidad podríamos explorarnos mutuamente en un acto de reconocimiento e identificación que ya no podría ser igual al de una trayectoria marcada por décadas. Es así como llegamos al momento del renacimiento del talento no sólo en nuestro país, sino en los festivales internacionales de mayor prestigio. La atención del extranjero no pasó por alto la labor efectuada en nuestro país y vuelve sus "ojos" hacia lo que pareció ser el renacimiento del cine mexicano.



Es de lamentar que esta política no hubiera sido continuada en periodos posteriores, ya que la iniciativa privada retomó su papel protagónico para no volverlo a soltar y hundió al cine en una crisis peor a la existente antes de que Rodolfo Echeverría tomara la dirección del Banco Nacional Cinematográfico. La mecha encendida sólo pudo ser aniquilada por sus progenitores: las instituciones estatales de cine -representadas por una mujer incapaz y carente de la racionalidad mínima necesaria- durante el sexenio posterior; el cine en adelante tendrá que conformarse con lo que fue, porque su presente es demasiado triste e inaccesible (salvo algunas excepciones).

### 3.1 TEMÁTICA

El cine siempre tendrá una nueva historia que contarnos y, aunque se incurra en la misma temática, siempre será interesante apreciar modos distintos de enfoque. Sin embargo, la tendencia mostrada por los realizadores mexicanos en cuanto a la exploración de nuevos temas no ha sido una de sus calidades, se dedicaron a explotar el melodrama como forma casi única de narrativa hasta que las madres buenas, las mujeres con tormentoso pasado pero con aires de pureza, el hombre malo, el mujeriego o el inocente, el héroe inmaculado (no por ello menos ridículo), la rockanrolera cuasi rebelde o los jóvenes cantarines, llegaron a inundar la pantalla y formar a un público casi adicto a esa forma tan estereotipada del género mismo. Fueron años de "formación" contra los cuales se pretendió luchar y el resultado no pudo ser tan halagador como debiera.

Si partimos del hecho que la sociedad mexicana en sus 40 años de cine sonoro mexicano nunca había sido confrontada con un lenguaje "fuerte" (en relación con el lenguaje procaz o el hecho de llamar a las cosas por su nombre), entenderemos de qué dimensiones fue el derrumbe de sus fantasías cinematográficas al

ver en la escena inicial de El Apando (1975) a Manuel Ojeda decir: "Pinches monos hijos de su puta madre". ¿Dónde está la Ley Cinematográfica y el Reglamento? dijeron unos, mientras otros como Dolores del Río (en el Festival de Berlín) o, la entonces diputada, María Elena Marqués expresarían su vergüenza al ver las cosas que en su país se permitían filmar con el financiamiento estatal. El hecho de que la ley fuera rebasada por las mismas casas productoras del Estado significó una fuente de crítica muy importante: gran parte del público se sorprendió (como si ellos no lo conocieran o lo usaran cotidianamente), pero en realidad la crítica somera estaba desviando el análisis del argumento de la película.

No era la primera vez que se abordaba el ambiente penitenciario y las clases bajas, como producto de una sociedad en crisis, sino la diferencia estribaba que en El Apando la actitud delictiva y desviada parece tener raíces más profundas, ya no hay el interés de salir para reformarse, se aprende a vivir en medio de la escoria y pareciera ser que se disfruta ("no te hagas, bien que te gustó" le dicen a la Chata después de revisarla-masturbarla para tener acceso a la penitenciaría), sus personajes (aunque muy crudos) son más reales que de costumbre -drogadictos, asesinos, hostigadores, psicópatas y un delator que se atreve a subvertir los vínculos madre-dijo, entre otros-,

viven en medio de la podredumbre, el hacinamiento y la vileza de un mundo al cual no queríamos acercarnos desde hace bastante tiempo (?Dónde quedó Pedro Infante con su uniforme de preso bien planchadito?): era necesario dar este paso en el largo y triste camino de reconocernos como mexicanos con todo y nuestros defectos vía la pantalla cinematográfica. Aunque también esta película sirvió para dar a conocer, a nivel generalizado, el espíritu de reforma penitenciaria llevado a cabo en el sexenio, bajo el cual dejan de existir las cárceles para convertirse en centros de rehabilitación y, como momento simbólico, se dio el cierre de Lecumberri en la capital de la República Mexicana (principal set de la película).

Toda la violencia que produce la ignorancia y el fanatismo es lo que hace de Canoa (1975) una película interesante. Como no es un ataque frontal a las premisas religiosas, sino a sus representates (algunos, no todos), lo que podemos condenar es la actitud maniquea con que se concibe al ser humano entregado a un ideal, y la manipulación, de que podemos ser objeto, cuando no razonamos los intereses ocultos de todo cuanto se nos dice o pide que hagamos. "Las víctimas inocentes, los chivos expiatorios de una política de odio y represión decretada desde la soledad de su palacio por Gustavo Díaz Ordaz. los jóvenes empleados universitarios que pretendían ascender el volcán de La Malinche,

adquirieron para los lugareños de Canoa el rostro de los demonios del sistema: los estudiantes, los comunitas, "los que vienen a violar a nuestras mujeres y a robar a nuestros hijos para enviarlos a Moscú"... (1).

También resalta en ella la forma en que se narra este vergonzoso suceso ocurrido en Septiembre de 1968, es decir, no es la clásica historia con desarrollo desde sus antecedentes hasta llegar al final escalofriante, sino los hechos hechos son organizados en forma arbitraria (no incoherente) para contextualizarlos y abarcar (en la medida de sus posibilidades) todos los aspectos de este linchamiento: se intenta combinar al cine documental, directo, con una narrativa no lineal que contempla los rompimientos brechtianos (espléndidamente realizados por Salvador Sánchez). Por lo anterior, tal vez esta película no facilite la "buena digestión" del espectador, no es fácil aceptarnos culpables por mucho de lo que hacemos y creemos, "...como vivisección del Poder en un pueblito poblano, Canoa fue el primer filme estatal que aprovechó dignamente la apertura echeverrista para generar una obra instrumentable dentro del medio rural mexicano. La realidad provinciana está constituida como un sedimento, el sedimento de un atraso bestial por el colonialismo interno, el sedimento de una religión católica impuesta con sangre, el sedimento de numerosas escaladas de la

derecha a lo largo de la lucha de clases en lo que va del siglo..." (2). Y no vale únicamente porque un crítico de la talla de Jorge Ayala Blanco la considere aceptable, sino porque el mensaje transmitido a través de las imágenes, palabras y hechos en verdad llega y envuelve a su espectador para provocarle una reflexión (por mínima que esta sea).

Las Poquianchis (1976) contribuyó a desmoronar el mito de la mujer mexicana: la femineidad repulsiva e impia se muestra de una forma por demás fétida, muchos saben de ellas (hecho suscitado en el Bajío) y nadie pretendió evitar el animalesco proceder de Chuy y Delfa (para colmo la "justicia" les brindó protección). Una atmósfera cruel en donde el hambre, la violencia (física y psíquica), la esquizofrenia colectiva y la falta de dignidad hacen de la mujer más fuerte una puta consumada que acepta compartir ese modo de vida (obligada por las circunstancias), desfogando sus frustraciones al reproducir el mismo esquema con sus compañeras y cerrar el ciclo víctima-victimaria. "¿Vas a permitir que me hable así? -dice una poquianchi- y de inmediato surge una mujer que no duda en azotarle un planchazo en la cabeza a la rebelde y matarla o, como hizo otra, entrarle a la golpiza que todas le propinaban a su hermana, porque había defecado fuera del horario permitido, y asentarle el golpe de gracia en la cabeza con un palo de madera.

Sin embargo, el film asfixia por todos lados: el padre vende sus hijas a estas mujeres y espera con ilusión una justa repartición agraria, los reporteros amarillistas son recibidos en la cárcel con una descarga del contenido de las bacinicas, el jefe policiaco teme buscar más evidencias que inculpan a Las Poguianchis por no agitar más las cosas (y mezclar a políticos en ello), Chuy y Delfa asisten a la peregrinación al cerro del Cubilete para expiar sus culpas y pasar una vejez menos agitada en Estados Unidos. La gota que derramó el vaso es la forma de resolver las cosas: las poquianchis son sentenciadas junto con algunos de sus colaboradores más cercanos, las prostitutas del lugar son condenadas también ("Nos dijeron que nos iban a ayudar, pero ahora resulta que somos culpables...de cualquier manera estamos mejor aquí, allá nos iba re mal"), pero NADA respecto a los nombres de sus protectores influyentes, se alcanza a percibir cierto temor a tratar el tema más a fondo y llegar hasta sus últimas consecuencias; porque lo de menos era presentar un hecho así para atraer la atención del espectador, sino que el resultado debería ser una clara crítica al sistema (como pretendía la película).

El comportamiento sutilmente homosexual de El Suplemento del perro (1974) pone en entredicho la estructura matrimonial cotidianamente aceptada y compartida, donde el amor no confesado

entre dos hombres les da la fuerza necesaria para asumir el homicidio como medio que justifica el fin. Es interesante observar que en la película no hay el amaneramiento excesivo usual ni escenas en donde el amor sensual sea parte del atractivo sexual-visual, sino las acciones pondrán en tela de juicio la virilidad de los personajes. Considero que esta película tiene sus justificación de ser porque (pese a no ser la primera) marcaba nuevas pautas en el tratamiento de la cotidianidad, no se podía dar un salto cualitativo, demasiado duro, en un espectador que, por ejemplo, había visto a Jorge Martínez de Hoyos haciendo el papel de sacerdote en Ilayucan (1961) y en El cumpleaños del perro interpretaba a un hombre maduro con tendencias homosexuales.

Sobre el mismo tema, pero con tratamiento diferente, Matinée (1976) muestra una forma de actuar más directa, sin ser explícita del todo, en la cual dos parejas de hombres, una de adultos (abiertamente gay) y otra de niños (como prospecto a), comparten el gusto por la aventura, el engaño, la fuga, la complicidad, el disfraz y, como resultante de la combinación de todas ellas, la traición.

Ahora bien, el equilibrio entre un melodrama ecuaníme y el tratamiento femenino realista y poético a la vez, hace de La



pasión según Berenice (1973) -como escribió el crítico Francisco Sánchez- una película "inteligente y adulta". "Berenice, interpretada por Martha Navarro deslumbrante de sensibilidad y fuerza, es una mujer a la que el deseo arma y desarma, que inventa y realiza su propia rebelión, su movimiento unipersonal de liberación femenina, y en ella hay orgullo, sueños de caballos salvajes, apetencias de incendio y de esos erguidos falos que dibuja en las puertas de los baños públicos. Narración balzaciana y algo nervaliana. La pasión según Berenice es también un poema venenoso, un film de afelpada violencia, de belleza explosiva". (3)

De alguna manera, Berenice representa a la mujer provinciana con las represiones (sociales y sexuales) acostumbradas, pero que sabe sortearlas bajo la apariencia respetable de maestra de taquimecanografía, consigue lo que quiere (un coche, el hombre deseado) de un modo inteligentemente realizado para no escandalizar; al final (al verse rechazada por el hombre elegido) rompe su imagen para decir: "Eres un hijo de la chingada, un cabrón vanidoso, ojalá todo te salga mal", en un acto de liberación quema la cama donde está su madrina enferma y, entre compases de Mahler, abandona lo que por muchos años fue su prisión y redención.

La familia asfixiada por la autoridad patriarcal presentada en El castillo de la pureza (1972) desdramatiza a sus personajes y acciones a modo tal que el espectador es invitado a observar (no juzgar) y presenciar el proceder de un padre que materialmente secuestra a su familia bajo pretexto de aislarlos de la maldad del mundo exterior. Construye para ellos un mundo artificial donde las máximas de Goethe y Chesterton dan razón de ser al autoritarismo más severo, no importando que el castigo lo sufra una niña de escasos 7 años (metiéndola en una rústica cárcel localizada en el sótano de la casa) o sufran de una precaria alimentación ("La carne la comen los animales" - aunque después en la calle se coma unos taquitos-).

También se sufre de la sordidez de un ambiente en el cual la comunicación es muy limitada, hasta desencadenar en escenas agresivas y violentas como cuando descubre a sus hijos teniendo relaciones incestuosas, cuando su mujer ya no cede fácilmente a sus deseos sexuales o cuando los brotes de rebeldía juvenil amenazan el poder por muchos años detentado. ¿Dónde quedaron Joaquín Pardavé o Domingo Soler como prototipo del padre mexicano, o aquellas madres que permitían que las desbarataran a golpes antes de que se cometieran injusticias en su casa? Claro está, habían quedado atrás por el momento, pero no por mucho tiempo, ya que se conservan todavía vivos en la mente del

espectador nostálgico que ve con agrado Nosotros los pobres, Cuando los hijos se van o El dolor de los hijos, mientras se resiste a pensar en todas las injusticias que suelen cometerse en nombre del amor consanguíneo.

Aunque fue realizada como película independiente (no profesionalmente y en formato de 16 mm.), el Estado regularizó a Reed: México Insurgente (1970). En ella la Revolución Mexicana adquirió características de mayor veracidad e ilustratividad sobre muchas películas filmadas industrialmente. El protagonista estructura los hechos como testigo de ellos, pero el público tiene la oportunidad de acceder a diversidad de puntos de vista: la del personaje principal, la de los revolucionarios y la del director de la película, para enriquecer su criterio nutriéndose de todos ellos. "En suma, para demostrar que la Revolución (la de ayer, la de hoy; la interrumpida) valía algo más que una viñeta, era indispensable un sentido, si no demoledor, si por lo menos más inquietante. La mirada "de extranjero" elegida era, cierto, muy apropiada para enfocar hechos distantes que sólo el arte o la evaluación sociopolítica pueden visitar genuinamente, y la resolución visual a ese problema de distancia ha sido dada con gran nobleza..." (4).

Instalados en el tema místico y de sátira política

encontramos a Avandar Anapu (1974) y Pafnucio Santo (1976). La primera "...mezcla el documental folclórico michoacano con un coctel político-sacrilego muy chistoso. Con diálogos en castellano y tarasco, esta sensualista santería insurreccional constituye una obra maestra naive del humor voluntario/involuntario" (5). Es la historia de un fanático que creyéndose Cristo y apodándose "el que llegó del cielo" abusaba de una población michoacana entregada a sus peticiones en busca del contacto ansiado con la divinidad.

El segundo filme versaría sobre el advenimiento de la llegada del Mesías, que encarga a Pafnucio Santo la comisión divina de hallar el vientre más conveniente para engendrar a la divinidad. Es así como toda la historia de la humanidad (a pasos agigantados) y la mexicana serán revisadas con sus personajes más ilustrativos (Hernán Cortés, Romeo y Julieta, Frida Kahlo, la china poblana, una mujer con apariencia nazi, etc.) hasta llegar a la conclusión de que el útero idóneo para tal efecto era el de ¡la señora Revolución!.

El documental Etnocidio: notas sobre El Mezquital (1976) es concebido como "uno de los más substanciales documentales largos que se han filmado en nuestro país" -según palabras de Francisco Sánchez- debido a que la trama sigue la huella a los caminos del

hambre, desesperación, prostitución, emigración y finalmente la rebeldía (como combinatoria de todas ellas).

Por último, debo admitir que esta fue una exposición de los temas, a consideración personal, más importantes desde el punto de vista de su tratamiento cinematográfico, aunque no dejó de reconocerle mérito a películas como Los Albañiles (1976), Actas de Marusia (1975) o Cascabel (1976), que si bien tienen un lugar importante dentro de la cinematografía echeverrista, no forman parte dentro del bloque de películas controversiales (insisto, desde el punto de vista temático).

### 3.2 DIRECCIONES

Mucho del trabajo realizado no tendría sentido si no creyera en el cine mexicano. Después de haber visto algunas películas del periodo estudiado no puedo negar la grata impresión que me causó descubrir el trabajo de los realizadores nacionales, me atrajo a grado tal que, después de conocerlo, no puedo sustraerme de él, me interesa que el fenómeno cinematográfico mexicano no sea aislado o dependa de sexenios, sino tenga la autonomía necesaria para evolucionar al grado de ser reconocido (por propios y extraños) por méritos y características propias.

Frente a todo el trabajo creativo y administrativo destaca la labor del director como eje fundamental del proyecto, de él (o ella) depende que la concepción general del argumento sea transportada al ámbito de las imágenes con sentido, valor estético e ingenio suficiente para expresarse a sí mismo, a la par de que nos cuenta su historia. Hemos visto que durante los 70 el afluente de directores tuvo buena acogida en el medio cinematográfico, muchos de ellos continuaron con producciones que reafirmaron su estilo, mientras otros lograron realizar su primer largometraje; sin embargo, entre ellos destacan los trabajos de:

1. Felipe Cazals.
2. Arturo Ripstein.
3. Jaime Humberto Hermosillo.
4. Paul Leduc.
5. Rafael Corkidi.
6. Jorge Fons.

El estilo de Felipe Cazals en la realización de El Apando, Canoa y Las Poguianghis guarda relación con el método de ciné-  
verité en boga durante los 60 y cuya fórmula es la siguiente:  
"se filman por separado varias entrevistas y se mezclan al  
editarlas, procurando omitir las preguntas y ordenando los  
"testimonios" clasificados por temas". (6) Todo ello responde a  
su formación cinematográfica en Francia (de la cual no podía  
sustraerse), valga también decir que la forma en que se utiliza  
la información, en este método, debe ser seriamente analizada  
para evitar alteraciones de contenido y falseamientos, ya que el  
resultado será digno dependiendo de su credibilidad. No obstante,  
es válida la observación que hace Alberto Ruy Sánchez al afirmar  
en su artículo Cine Mexicano: producción social de una estética  
que "se puede provocar en el espectador una tensión tal que lo  
hace olvidarse de sí mismo, en el sentido de que cuando él salga  
del cine, toda aquella alta tensión no encontrará continuidad en

la vida real...El sistema nervioso del espectador es estimulado en su propia actividad, pero sin ser dirigido a ninguna dirección significativa. El espectador es sólomente tomado. No recibe ninguna indicación para saber cómo utilizar después esta exaltación. Este modo de tensión es clínico en cuanto hace al espectador un puro objeto..." (7)

Lo más criticable de este director es haber utilizado esta trilogía de temas "alarma" para atraer la atención, con claros indicios de crítica a los factores provocadores de caos, pero sin llegar a ser tan profunda o desgarradora que nos obligue a tomar conciencia de lo suscitable en la cotidianidad. Justo será, entonces, reconocerle la forma en que aborda el tema carcelario, estudiantil, social y regional desde una visión depurada y audaz: sus personajes son tan reales que nos es imposible evadirnos y continuar pensando que somos parte de esa tradición de mexicanos de los cuales sólo nos podemos sentir orgullosos.

Observar un personaje y dejarlo que actúe libremente es lo que Arturo Ripstein denota en su talento como director, no hace de una situación algo enteramente a su antojo, lo complejo de las personalidades (de los personajes) escogidas rebasan los dramas prefabricados y fluyen dentro de una fantástica realidad (insólita en sí misma). "Estamos muy lejos del cine de sermón o



de tesis. Ripstein es ya un cineasta que trasciende los convencionalismos y establece sin miedo su propio estilo, un estilo hermético sembrado de interrogantes personales. Escudriña los gestos de sus criaturas, los contempla en su ir y venir sin propósito. Más que la acción, le interesa la no-acción, el misterio de estar siendo en la inmovilidad. Más que los espacios abiertos, el claustro. La existencia es absurda. Ripstein se sienta, se queda inmóvil y observa. Es su propuesta de cine, lo que tal vez espera es que cada espectador, que lo imita, que haga como él, que se siente, que calle, que mire..." (8). Pero al respecto surge un cuestionamiento decisivo en la aceptación de su trabajo: ¿Estaba preparado el público mexicano para asimilar la propuesta ripsteiniana?. La respuesta parece ser no, pero no porque ésta fuera muy difícil, sino porque la educación cinematográfica del público era sencilla, sin rebuscamientos.

Jaime Humberto Hermosillo es de los pocos directores que sabe ubicarse dentro del tratamiento femenino cinematográfico, ya que asume los intereses de la mujer como algo digno de ser contado, es decir, él no inventa la historia de la problemática femenina, sino que sabe entenderlas y encuentra su "lógica" de ser. En su ya comentada (pero no por ello menos interesante) La Pasión según Berenice mostró su correcta habilidad para manejar el melodrama (ampliamente conocido por nuestro público), pero sin

caer en excesos y, gracias a su ingenio, logró crear de una historia sencilla como la de Berenice (pero con enormes matices), algo hermoso, inteligente y serio. Y en cuanto a su integridad profesional es grato observar que "...Jaime Humberto Herмосillo se ha distinguido por trabajar exclusivamente en un cine personal, buscando formas alternativas de producción. Herмосillo es de hecho, el único de su generación que no ha dirigido películas de encargo, programas de TV o comerciales para ganarse la vida". (9) Ante tal trayectoria es fácil advertir que en él hay vocación, compromiso con un medio de expresión artística (no importando los altibajos que éste sufra), y el valor de aceptar la presión de un público que todavía no se acostumbra a ver a la mujer como un sujeto sexual activo.

El crítico Jorge Ayala Blanco le reconoce al cineasta Paul Leduc el mérito de formar parte de una generación de realizadores de "...puzantes ensayos sociopolíticos que quedaron inscritos en el celuloide, translaciones del lenguaje de la investigación cinética al lenguaje filmico, testimonios de enorme impacto visual y conceptual, denuncias proyectadas en la irrefutable evidencia de las imágenes, indagaciones en acto sobre las condiciones de la pobreza y la sobreexplotación predominante en el campo mexicano durante el periodo de mayor impulso a la modernización capitalista de sus formas de producción..." (10). A

ello hay que sumarle una habilidad manifiesta en captar correctamente la estética de la Pobreza. su virtud será no sólo artística, sino en cuanto al contenido del mensaje inmerso en su película, aunque el inconveniente es delimitar quién se beneficia con tener testimonio visual de la injusticia social si su difusión es sumamente limitada.

Cuando hablamos de Rafael Corkidi no podemos ignorar que su estilo es difícil de seguir para quienes están acostumbrados a ver la telenovela de las nueve (e incluso rechazada por cinéfilos reconocidos); sus películas pueden brindar a un espectador más abierto bien regocijo o fascinación. Por lo pronto, sus películas refieren a "... unas de las obras plásticas más bellas de nuestra cinematografía, amén de que posee para quien estudie al cine como lenguaje y gramática, una valiosa carga de sugerencias en cuanto a las imágenes significantes, donde formas visuales y auditivas se mezclan e interrelacionan de modo audaz para crear nuevos signos..." (11). El cine de Corkidi exige de su público capacidad de análisis y crítica superior a la que plantean otros realizadores; su espectador requiere conocimientos generales (por lo menos los más indispensables) y cultura para disfrutar de la actividad cinematográfica y, seguramente, ésta fue la barrera más fuerte a la que se enfrentó ya, que el común de la audiencia (educada de antemano) no está acostumbrada a pensar a la par que

recibe un mensaje visual, el cine (en su concepto) se hizo para el divertimento y, con una vida tan agitada como la suya, prefieren ver fantasías gringas en lugar de entender su situación de una forma inteligente.

Para finalizar con las referencias individuales hablaremos de Jorge Fons, quien toca (y trastoca a la vez) el difícil mundo de los necesitados que piden Caridad (1973), pero le encuentran sabor a vivir como Los albañiles (1976). Es una mirada cruel y desgarrada, tensa y esperpéntica, difícil de avadír, a diario los encontramos, somos destigos de sus desfogues emocionales (que los hacen víctimas de sí mismos), los juzgamos (a veces tan a la ligera) y nos alejamos después porque nos asusta el rostro del necesitado en momentos de agobio excesivo.

Ya en el plano generacional, es necesario resaltar la labor de los cinematografistas, quienes redactaron el Manifiesto del Frente Nacional de Cinematografistas en 1975, haciendo las siguientes observaciones: consideraban que el cine mexicano había sido soporte ideológico principal de un orden social injusto y dependiente; había funcionado como agente del colonialismo cultural, explotando la ignorancia, analfabetismo y hambre del país y del continente; había impuesto a través de productos enajenantes, valores ideológicos y patrones de conducta que nada

tenían que ver con la esencia misma del hombre mexicano y latinoamericano; además de haber sido entregado (al cine) como botín a productores privados (con productos cinematográficos deleznable), distraendo al pueblo de su verdadera problemática.

Los directores reconocieron en la labor del sexenio echeverrista, una dinámica de cambio manifestada a través de la responsabilidad estatal de la producción, en la cual se otorgó al trabajador de esta industria la posibilidad de participar de las utilidades de lo producido, mediante producciones "en paquete". La apertura en relación a la temática e integración de una nueva generación de directores, caracterizó al periodo como una época de transición en miras a la creación de un auténtico arte cinematográfico.

En consecuencia, para que estos cambios hubieran sido perdurables era necesario profundizar en ellos y desarrollarlos hasta lograr independizarlos del marco sexenal. Manifestaron que no podían soslayarse del analfabetismo y mortalidad de América Latina provocados por la explotación sistemática de los pueblos. El cine no podía ni debe permanecer ajeno, su compromiso es luchar porque se transforme la sociedad, para lo cual debe tener injerencia directa en las decisiones relacionadas con el aspecto económico, temático y organizativo de los filmes. Ahora bien, el

rechazo a todo mecanismo de censura y la consignación de estrechar relaciones con las cinematografías del continente son necesarios para favorecer el ansiado cambio, entendiendo que el cine podrá cambiar en la medida que la estructura social se modifique.

Pero, ¿quién se aprovechó de quién?, ¿el Estado de ellos o ellos del él?. Si los intereses de los directores estaban en relación a fortalecer una política estatal para fincar bases futuras ¿cómo es que en el sexenio venidero todo se derrumbó?. El beneficio hasta ese momento fue mutuo, pero tal vez las aspiraciones de los directores sobrepasaron la tolerancia estatal, mientras éste último no supo responder a la problemática histórica del cine y se confió nuevamente a la administración posterior para continuar su labor, sin contar con que sería todo lo contrario.

### 3.2 PRESENCIA MEXICANA EN FESTIVALES INTERNACIONALES

El valor que un premio encierra puede ser tan subjetivo como se le quiera considerar, aunque es innegable la existencia de algunos con mayor importancia sobre otros, tal es el caso de la Palma de Oro, el Oso de Oro, el León de Oro de Sn. Marcos, el Golden Globe o el Oscar como reconocimientos de los más importantes festivales cinematográficos internacionales.

Como parte de la estrategia impulsadora del cine mexicano, encontramos la presencia que éste tuvo (con algunos reconocimientos obtenidos) dentro del proceso de someter a juicios más calificados o menos comprometidos lo que consideramos nuestras mejores propuestas; pese a ello, existen juegos de intereses que transforman a un festival en el blanco ideal para imponerse ciertos monopolios y dar cabida a decisiones arbitrarias. Este proceso es lento, ya que es necesaria la espera de los frutos de la industria, así como la selección del material. Si consideramos que en 1971 se puso en marcha el Plan de Reestructuración de la Industria Cinematográfica, no debe

extrañarnos que los mejores premios sean recibidos tres o cuatro años más tarde, los comités de selección tuvieron que identificar de nuevo a nuestro país en lugares donde su ausencia era ya demasiado larga.

Ernesto Román y Mari Carmen Figueroa Perea hicieron la investigación sobre los Premios y Distinciones Otorgados al Cine Mexicano en Festivales Internacionales desde 1938 a 1984, del cual hago la extracción de los correspondientes al periodo estudiado:

AÑO: 1970

-ASOCIACION DE CRITICOS. PARIS, FRANCIA.

Mejor filme extranjero del año (Georges Sadoul) a Reed: México Insurgente (1970) de Paul Leduc.

-CONCURSO DE CINE AMATEUR. TOKIO, JAPON.

Mención a El tercer suspiro (1970) de Alfredo Gurrola.

-CONCURSO DE CINE AMATEUR. SIDNEY, AUSTRALIA.

Mención a El tercer suspiro (1970) de Alfredo Gurrola.



ANO: 1971

-ASOCIACION DE CRITICOS. PARIS, FRANCIA.

Premio por sus cualidades pictóricas y su rigor intelectual a La mansión de la locura (1971) de Juan López Moctezuma.

-ACADEMIA DE CIENCIAS Y ARTES CINEMATOGRAFICAS DE HOLLYWOOD. ESTADOS UNIDOS.

Mejor cortometraje (Oscar) a Centinelas del silencio (1971) de Robert Amram.

Mejor documental (Oscar) a Centinelas del silencio (1971) de Robert Amram.

-SEMANA INTERNACIONAL DEL FILME TURISTICO Y DEL FOLCKLORE. BRUSELAS, BELGICA.

Mejor filma (medalla de oro) a Centinelas del silencio (1971) de Robert Amram

ANO: 1972

-FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE. KARLOVY VARY, CHECOSLOVAQUIA.

Mejor fotografia a Rafael Corkidi por Angelas y guerubines (1970) de Rafael Corkidi.

-FESTIVAL DE CINE NEORREALISTA Y DE VANGUARDIA. AVELINO, ITALIA.

Mejor dirección a Juan López Moctezuma por La mansión de la locura (1971).

Mejor fotografía (Laceno de oro) a Rafael Corkidi por Angeles y Guerubines (1971) de Rafael Corkidi.

-FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE CORTOMETRAJE. BUENOS AIRES ARGENTINA.

Mejor película educativa (Cabildo de Plata) otorgado por la Comisión Argentina para la UNESCO a Centinelas del silencio (1971) de Robert Amram.

-ASOCIACION DE CRONISTAS DE ESPECTACULOS DE NUEVA YORK. ESTADOS UNIDOS.

Mejor película a Emiliano Zapata (1970) de Felipe Cazals.

Mejor dirección a Felipe Cazals por Emiliano Zapata (1970).

Mejor actor a Antonio Aguilar por Emiliano Zapata (1970) de Felipe Cazals.

AÑO: 1973

-FESTIVAL INTERNACIONAL DEL FILME. LORCANO, SUIZA.

Mención especial a La mansión de la locura (1971) de Juan López Moctezuma.

-FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE. MOSCU, UNION DE REPUBLICAS SOVIETICAS SOCIALISTAS.

Premio de la critica a Aquellos años (1972) de Felipe Cazals.

-FESTIVAL INTERNACIONAL DEL REPORTAJE TURISTICO. PALMA DE MALLORCA, ESPANA.

Gran premio a Centinelas del silencio (1971) de Robert Amram.

-FESTIVAL CINEMATOGRAFICO INTERNACIONAL DEL MAR. PORTO SAN GIORGIO, ITALIA.

Primer premio (Hipocampo de oro) a El cambio (1971) de Alfredo Joskowicz.

-FESTIVAL BRAVE NEW WORLD. BELGRADO, YUGOSLAVIA.

Mención especial a La mansión de la locura (1971) de Juan López Moctezuma.

-FESTIVAL INTERNACIONAL DE TULON. FRANCIA.

Mejor comedia a El rincón de las vírgenes (1972) de Alberto Isaac.

AÑO: 1974

-FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE EXPERIMENTAL DE LA JUVENTUD. CANNES, FRANCIA.

Mención especial del jurado a la partitura musical de Héctor Sánchez por Auandar Anapu (1974) de Rafael Corkidi.

-FESTIVAL INTERNACIONAL DEL FILME. LORCANO, SUIZA.

Mención especial a Avandar Anapu (1974) de Rafael Corkidi.

Mención del Jurado Ecuménica XXVII a Avandar Anapu (1974) de Rafael Corkidi.

-FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE. KARLOVY VARY, CHECOSLOVAQUIA.

Mejor dirección a Emilio Fernández por La Choca (1973).

-FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE. SAN SEBASTIAN, ESPAÑA.

Mención especial del jurado a Presagio (1974) de Luis Alcoriza.

-FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE FANTASTICO Y CIENCIA FICCION. PARIS, FRANCIA.

Premio especial del jurado (Medalla de oro) a La mansión de la locura (1971) de Juan López Moctezuma.

-FESTIVAL DE CINE IBEROAMERICANO DE HUELVA, ESPAÑA.

Mención especial a Presagio (1974) de Luis Alcoriza.

-CERTAMEN INTERNACIONAL DE CINE DOCUMENTAL Y CORTOMETRAJE. BILBAO, ESPAÑA.

Primer premio a Los que viven donde sopla el viento suave (1973) de Felipe Cazals.

ANO: 1975

-FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE. SAN SEBASTIAN. ESPANA.

Premio del Instituto de Cultura Hispánica a Los cachorros (1971) de Jorge Fons.

Premio del Instituto de Cultura Hispánica a Juan Pérez Jolote (1973) de Archibaldo Burns.

-FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE. MOSCU, UNION DE REPUBLICAS SOVIETICAS SOCIALISTAS.

Mejor película a La casa del sur (1974) de Sergio Oihovich.

ANO: 1976

-FESTIVAL INTERNACIONAL DEL CINE DE BERLIN. REPUBLICA FEDERAL DE ALEMANIA.

Mejor película (Oso de plata) a Canoa (1975) de Felipe Cazals.

-FESTIVAL INTERNACIONAL DE CINE DE AUTOR. BENALMADENA, ESPANA.

Segundo premio a Actas a Marusia (1975) de Miguel Littin.

-FESTIVAL CINEMATOGRAFICO DE LOS PUEBLOS DE AFRICA, ASIA Y AMERICA LATINA. TASHKENT, UNION DE REPUBLICAS SOCIALISTAS SOVIETICAS.

Premio y Diploma de la Unión Cinematográfica de la Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas a Actas a Marusia (1975) de Miguel Littin.

-FESTIVAL DE CINE IBEROAMERICANO DE HUELVA, ESPAÑA.

Premio (Colón de oro) a Actas a Marusia (1975) de Miguel Littin.

Premio del público a Actas a Marusia (1975) de Miguel Littin.

-ACADEMIA DE CIENCIAS Y ARTES CINEMATOGRAFICAS DE HOLLYWOOD. ESTADOS UNIDOS.

Nominación al "Oscar" a la mejor película extranjera a Actas a Marusia (1975) de Miguel Littin.

AÑO: 1977

-FESTIVAL INTERNACIONAL DEL CINE DE BERLIN. REPUBLICA FEDERAL DE ALEMANIA.

Mejor película (Oso de plata) a Los Albañiles (1976) de Jorge Fons.

-FESTIVAL DE CINE IBEROAMERICANO DE HUELVA, ESPAÑA.

Premio del público a Etnocidio: notas sobre El Mezquital (1976) de Paul Leduc.

-SEMANA INTERNACIONAL DE CINE DE BARCELONA. ESPAÑA.

Mención de honor a Pafnucio Santo (1976) de Rafael Corkidi.

Las películas galardonadas en 1970 no fueron producidas estatalmente, sino independientes con técnica de 16 y 8 mm. respectivamente. El film de Paul Leduc con todo y su buena racha festivalera no fue estrenado en México hasta Diciembre de 1972, lo cual nos da una idea de la imagen que debería ser proyectada en el exterior en contraste con la realidad nacional.

Pese a que se distinguió la labor de Amram en 1971 con uno de los premios más populares de reconocimiento a la labor cinematográfica, el "Oscar" y en 1972 tan sólo refrendó su calidad y fama al recibir otro reconocimiento en América del Sur, es importante destacar la belleza de la secuencia en movimiento circunscrita a la imagen típica de México (y sus pirámides). No es de olvidarse la presencia que en la Asociación de Críticos de París se tuvo por dos años consecutivos, aunque todavía no podemos hablar del logro del cine mexicano como establecido.

La película de Juan López Moctezuma La mansión de la locura recibió en 1971 y 1972 distinciones en Europa, a la vez que se comienza a reconocer la labor de Rafael Corkidi, quien más tarde obtendrá otros premios.

Felipe Cazals con Emiliano Zapata, sin ser producida por el Estado, logró los tres reconocimientos más importantes por parte

de una asociación estadounidense (película, director y actor). Las películas que anteceden al Plan de Reconstrucción de la Industria Cinematográfica de 1971 continuaron recibiendo premios hasta 1975, en tanto que las películas producidas por el gobierno comienzan a ser reconocidas en 1974, fecha en que Alberto Isaac con El rincón de las vírgenes y Felipe Cazals con Aquellos años prueban suerte en festivales con éxito. La constante es que todas las películas fueron premiadas en el continente europeo, dentro de la ya instrumentada política de acceso a mercados no nacionales.

Aunque cuantitativamente 1974 fue el mejor año en cuanto a la redituación de premios al cine mexicano, no se encuentran las más importantes del periodo entre las premiadas. Se le otorgó uno de sus últimos reconocimientos al director Emilio Fernández en Checoslovaquia, a la par que cobraban mayor fuerza las "promesas" del sexenio como lo fueron Felipe Cazals, Rafael Corkidi, Luis Alcoriza, Jorge Fons o Sergio Olhovich.

El reconocimiento en 1975 a Archibaldo Burns como director en el festival de San Sebastián es interesante, ya que después de su participación en el Segundo Concurso de Cine Experimental no había tenido un reconocimiento del tal magnitud.



Ya para 1976 México obtuvo presencia importante en dos festivales internacionales importantes, uno por haberlo ganado (Berlín) y otro por la popularidad que otorga la nominación a recibir uno de los premios más comerciales de la industria del cine (el "Oscar"). Canga y Actas de Marusia son dos películas verdaderamente destacables que dignificaron al cine mexicano ante las críticas más exigentes del quehacer cinematográfico. La nominación al "Oscar" obedeció también a un gesto de solidaridad al pueblo chileno y como repudio al golpe militar ocurrido en ese país sudamericano.

Por segundo año consecutivo se obtuvo el premio a la mejor película en el Festival del Berlín con Los albañiles, este puede ser un indicador importante de que no eran logros aislados los del cine mexicano, sino un verdadero impulso traducido en transformación evidente en cuanto a la manera de captar nuestra realidad. Ambos años la temática de "apertura" logró atraer la atención de la crítica internacional.

Rafael Corkidi incidió en su temática satírico-religiosa, obteniendo éxito gracias a su tratamiento tan personal, sin olvidar que junto con Juan López Moctezuma se caracterizaron por ser discípulos de Alexandro Jorodowski dentro del movimiento "pánico" de vanguardia en la época echeverrista.

Finalmente, valgan algunas aclaraciones generales sobre lo anterior: la mayoría de las películas llegaron a los festivales con dos o tres años de retraso (lo que delata una falta de promoción del cine), con excepción de los dos últimos años donde se regularizó la situación; la gran mayoría de los premios fueron recibidos en festivales "menores" en donde los niveles de competitividad no son tan altos, pero sí refrendan la imagen y mantienen el mercado potencial del país al cual asisten (latinoamérica principalmente); no hay una relación entre las películas premiadas y las exhibidas en nuestro país, es decir, el público mexicano no vio Actas a Marusia, La mansión de la locura o el cortometraje Centinelas del silencio, pero sí pudo haberse enterado que la primera estuvo nominada al "Oscar", la segunda tuvo importantes reconocimientos en Francia y Suiza y la tercera ganó el "Oscar".

Si podemos hablar de una aceptación de nuestro cine por parte de otros países, una comprensión de la propuesta se asimiló no sólo en la participación de festivales cinematográficos, sino también cuando recibió (en algunos casos) las mejores distinciones dentro de sus festivales de cine.

#### 3.4 RECUPERACION DE LA MIRADA CINEMATOGRAFICA DEL MUNDO HACIA MEXICO

Lograr atraer nuevamente la atención del público internacional para nuestro cine requirió del proyecto gubernamental de apoyo (traducido en términos de política y financiamiento favorables a la industria cinematográfica), de las películas como representantes de la nueva forma introspectiva de análisis de la cultura mexicana, de la labor conjunta de los directores con su equipo de producción para lograr avances no sólo en el aspecto individual, sino en favor de toda una corriente expresiva vía imágenes y, finalmente, de la aceptación del público clase media del fenómeno patrocinado por el Estado.

"El cine mexicano vivió su mejor época, su momento culminante, en la década pasada -el artículo fue escrito en 1984-. Digase lo que se diga, la gestión de Rodolfo Echeverría al frente del Banco Nacional Cinematográfico, de 1971 a 1976, con su virtual -y forzada, en buena medida- estatización del cine, se tradujo en el mayor grado de libertad y de respeto a la

iniciativa creadora de que hayan disfrutado en este país los cineastas, aunque una derecha e izquierda hipotéticas, hayan coincidido en denigrarla...No ha habido en toda la historia del cine mexicano, una generación más brillante que la representada por Ripstein, Cazals, Leduc, Hermosillo y Fons...No sólo se demostraron esos directores más aptos en lo formal que a sus autodidactos predecesores, sino que se opusieron de frente a la mayor tarea del cine mexicano tradicional, o sea, su vena melodramática, su espíritu conservador, moralista e hipócrita. Su capacidad de reflejar la ambigüedad de lo real les permitió lograr imágenes contrarias a las de la madre inmarcesible, el padre inobjetable, la juventud regañable, el sacerdote anonizable, la pecadora tan sublimable como sermoneable. Hicieron asomar a la pantalla el rostro de una verdadera realidad mexicana"...(12).

Nuestra verdadera realidad tuvo que ser factor fundamental para que el espectador o crítico extranjero se sintiera atraído por nuestras imágenes, porque se encontraba muy desgastada la iconografía folklórica mexicana; el lenguaje, la temática, los personajes contextualizados en situaciones reales o ficticias tuvieron peso fundamental, no aparentaron recrear una clase superior, sino que aceptaron y encararon los frutos de nuestro subdesarrollo.

Era claro que la nueva propuesta resultó interesante, pese a la discusión de qué tan veraz u objetiva fue en su tratamiento cinematográfico. Al público ajeno a nosotros le pareció agradable descubrir la otra cara de la mexicanidad. Los premios obtenidos en festivales internacionales son reflejo no de la consolidación de nuestro cine, sino del reconocimiento que merece por atravesarse a dar el cambio con un producto filmico digno.

Como ya ha sido mencionado con anterioridad, "...en cuanto al cine, la instrumentación de la nueva política reformista obtuvo resultados importantes para el grupo en el poder. Superando las metas contempladas en su Plan de Reestructuración de la Industria Cinematográfica de 1971, la administración de Rodolfo Echeverría logró darle a la "estática" industria un funcionamiento más ágil y moderno, poniendo al día los mecanismos de acumulación de capital en beneficio del monopolio estatal y de sus colegas nacionales y extranjeros. Pero aún más, la promoción de un cine más ambicioso tanto en lo económico como en lo artístico, se creó una nueva imagen del cine nacional que ganando amplios sectores de la pequeña burguesía sirvió también como embajador cultural en el extranjero para mostrar las bondades de la política echeverrista, o sea, un cine renovador, más actual, pero igualmente sujeto a los límites que le imponía la política estatal". (13)

Es preciso resaltar el punto de que el Estado imponía las libertades y los límites, el cine no pudo liberarse de estas premisas, por lo tanto su desarrollo no pudo ser consolidado, debido a que en el sexenio venidero fue ésta el mismo que le impidió la acción "libre" a la cual estaba apenas acostumbrándose. Ni los directores unidos, ni los buenos guiones o el impulso artístico renovador sirvieron de mucho cuando el cine tuvo que enfrentar nuevos funcionarios gubernamentales, quienes dieron prioridad a otros proyectos (entre los cuales no se encontraba esta industria), y echaron por la borda el prestigio apenas logrado.

Los comentarios halagadores que tuvo el cine después de su participación en festivales internacionales, así como la Alta Distinción de las Artes y las Letras concedida a Rodolfo Echeverría por el gobierno francés, tuvieron que ser guardados como los mejores recuerdos de una época de bonanza, desaprovechada lamentablemente, que el paternalismo estatal logró transportarlo de factor decisivo de desarrollo a un largo y pesado lastre del cual no se ha podido librar por completo.

### 3.5 EVALUACION DEL CINE DE LA INICIATIVA PRIVADA

Justo es que resalte ciertos aspectos de los competidores más importantes del cine estatal: el de la iniciativa privada y el independiente. La competencia no fue, es, ni será justa en cuanto a las posibilidades de éxito por parte de estas dos tendencias, debido a que la privada goza siempre de un apoyo económico otorgado por productores interesados en la recuperación económica rápida del producto financiado, a ellos no les interesa (o por lo menos no han dado muestras firmes de lo contrario) la forma en que se circunscriben dentro del ámbito de la cultura, procuran continuar esquemas hollywoodenses de reproducción (pero a nivel sumamente inferior).

Por otro lado, el cine independiente se caracteriza por su desligamiento de las formas comerciales de reproducción debido a que procuran la más libre expresión de lo que en su concepto sí es arte, a ello se suma la búsqueda de formas alternativas de expresión que los llevan a experimentar constantemente (algunas veces con éxito, otras no tanto) y perder el atractivo de ser un negocio "seguro".

El cine de la iniciativa privada tiene una virtud: cuenta con un público bastante amplio y constante que les asegura la recuperación copiosa por producto filmico exhibido, aunque a cambio le ofrezcan películas de bajo nivel de calidad, con actores mediocres (la gran mayoría de ellos), sin temáticas interesantes (la mayoría de las veces repetitiva) basadas en el uso excesivo de la picardía, albur y sexo como gancho de atracción -que alimentan el complejo de inferioridad del mexicano y le excitan la libido sin justificación alguna-.

Dentro del sexenio echeverrista destacan, en las producciones privadas, "...los dos René Cardona, el padre y el hijo, que siguieron el modelo norteamericano de la superproducción espectacular (con películas como La isla de los hombres solos, Supervivientes de los Andes, El valle de los miserables, Tintorería, Triángulo diabólico de las Bermudas y Guayana: el crimen del siglo), pero difícilmente se les puede identificar a ellos con los elementos echeverristas, ya que formal y conceptualmente ocupaban barricadas antagónicas. A los Cardona los impulsaba el objetivo comercial, y acertaron en más de una ocasión!. Algunas de sus cintas fueron de las más taquilleras del sexenio" (14).

También podemos localizar en este periodo el nacimiento del



género de ficheras, inaugurado por Miguel M. Delgado con Las Ficheras (1975), como semilla de una larga cadena de éxitos comerciales que hicieron famosos a Jorge Rivero, Sasha Montenegro y Carmen Salinas (aspirantes a "estrellas" de las mayorías).

Debido a que los directores independientes más destacados fueron atraídos hacia la producción estatal (Cazals, Ripstein, Hermosillo, etc.) durante ese periodo la realización continuada de largometrajes independiente de argumento fue dejada en manos de la Universidad Nacional Autónoma de México, como casi única responsable con trabajos como: Crates (1971), El cambio (1971) y Meridiano 100 (1974) de Alfredo Joskowicz; Quizás siempre si me muera (1970) y Caminado pasos...caminando (1976) de Federico Weingartshofer; De todos modos Juan te llamas (1975) de Marcela Fernández Violante; Tómalo como quieras (1971) y Derrota (1973) de Carlos González Morantes; Los meses y los días (1970) de Alberto Bojórquez y, el ya comentado, Beedi México Insurgente (1970) de Paul Leduc, entre otros.

"La presión ideológica también actuó en mayor o menor medida en quienes aseguraron durante los 70 la continuidad en la producción de largometrajes universitarios: Alfredo Joskowicz, Federico Weingarshofer, Marcela Fernández Violante, Carlos González Morante y algunos otros, que iniciaron sus carreras bajo

los auspicios del CUEC o el Departamento de Actividades Cinematográficas de la UNAM. Fue el suyo en definitiva una suerte de cine estatal paralelo, puesto que la UNAM trabajó con presupuesto del Estado; sin embargo, no tuvo siempre, ni mucho menos, estreno comercial, y la propia UNAM no logró afirmar por ese tiempo un aparato propio de distribución y exhibición. (Es paradójico: ahora la UNAM cuenta con salas propias bastante eficientes; en cambio, su producción ha llegado a ser prácticamente nula)...” (15).

De alguna manera, la absorción por la industria estatal cinematográfica de quienes se habían distinguido, en años anteriores, como cineastas independientes se identificó como una tendencia más o menos generalizada. “Lo hicieron todos los mencionados, con la excepción de Leduc. Incluso Jomi García Ascot, ya lejano el recuerdo de En el balcón vacío, filmó en 1976 para CONACITE UNO El Viaje, y también Marcela Fernández Violante debutó en el mismo año en el cine del Estado (CONACINE) con Cananea, para no mencionar sino dos casos...” (16).

La mejor época de ambas tendencias no sería el sexenio acheverrista porque el apoyo ofrecido al cine hecho por el Estado representó la diferencia de ver con mejores ojos lo hecho en casa.

## CITAS BIBLIOGRAFICAS Y HEMEROGRAFICAS

- (1)... Crónica Antisolemne del Cine Mexicano, Francisco Sánchez, Editorial UV. Pág. 118
- (2)... La Condición del Cine Mexicano, Jorge Ayala Blanco, Editorial Posada. Pág. 302-303
- (3)... "La pasión del cine según Jaime Humberto", José de la Colina, revista Textual. Pág. 9
- (4)... La Búsqueda del Cine Mexicano, Jorge Ayala Blanco, Editorial Posada. Pág. 96-97
- (5)... Ob. cit. Pág. 60
- (6)... La Condición del Cine Mexicano, Jorge Ayala Blanco, Editorial Posada. Pág. 296
- (7)... Hojas de Cine, varios autores, SEP-AUM-Fundación Mexicana de Cineastas. Pág. 151
- (8)... Crónica Antisolemne del Cine Mexicano, Francisco Sánchez, Editorial UV. Pág. 108
- (9)... "Tres generaciones para un repunte", Leonardo García Tsao, revista Textual. Pág. 3
- (10)... La Condición del Cine Mexicano, Jorge Ayala Blanco, Editorial Posada. Pág. 550

- (11)... Crónica Antisolemne del Cine Mexicano, Francisco Sánchez, Editorial UV. Pág. 113.
- (12)... , Emilio García Riera, La Jornada. Pág.
- (13)... Hojas de Cine, varios autores, SEP-UAM-Fundación Mexicana de Cineastas. Pág. 118
- (14)... Crónica Antisolemne del Cine Mexicano, Francisco Sánchez, Editorial UV. Pág.
- (15)... Hojas de Cine, varios autores, SEP-UAM-Fundación Mexicana de Cineastas. Pág. 204-205
- (16)... Ob. cit. Pág. 206

\* \* \*

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

1. El Estado al intervenir en el cine estaba reafirmando cierta práctica pedagógica que se relaciona con los esquemas de organización social tradicionales. La coyuntura de los 70 involucró a la cinematografía, como instrumento, dentro del proyecto de integración de ciertos sectores sociales a las políticas estatales.

2. El proceso de cambio no fue democrático, surgió de las propias instancias gubernamentales y no como el resultado de la atención a las demandas históricas, de esta manera se ubica dentro del proceso de instrumentación de una política presidencialista, que contempla la total desarticulación de la política cultural, aprovechando el control ideológico detentado por años.

3. Costó una importante suma de dinero sanear las empresas y sus filiales adquiridas por el Estado en los 60, todo ello con miras a solucionar las necesidades concretas (históricas) de la industria cinematográfica. Esto hace más evidente el proyecto ideológico-cultural, ya que el Estado teniendo las posibilidades

de crear un órgano para resolver esta situación nunca lo hizo, a eso se suma la crítica situación económica del país, impulsada mediante el modelo de desarrollo estabilizador.

4. El cine independiente se vio mermado en sus capacidades después de la absorción de varios directores hacia la producción estatal, así se anulaba, de algún modo, el posible rechazo que tendría el impulso a la apertura democrática y se aprovechaba la desarticulación de esta generación en torno a un proyecto de desarrollo elaborado por los propios cineastas.

5. El Estado retomó su papel de director de la educación (en este caso artística) al financiar, promover y premiar gran parte de los films realizados a través de sus instituciones, sin intentar transformar a la industria en su aspecto normativo: no se modificó la Ley de Cinematografía, vigente desde 1949, ni se transformó la estructura industrial bajo la cual funcionaba.

6. De acuerdo con las películas más representativas del sexenio, se puede hablar de un avance en el tratamiento temático de las obras cinematográficas, así como la consolidación de tres aspectos: el surgimiento del desnudo en forma permitida, el uso de palabras altisonantes y una franca apertura en temas

relacionados con la sexualidad. Esto se vuelve, inclusive, una característica del periodo ya que todas las películas del periodo se diferencian profundamente de sus predecesoras.

7. La calidad en los filmes y prestigio de los directores, obtenidos en el periodo echeverrista, fortaleció la imagen de estos últimos para continuar sus labores (en la medida de lo posible), cuando ya había terminado la etapa benefactora. Este sexenio benefició a los realizadores independientes al demostrar su capacidad más abiertamente dadas las mejores condiciones de trabajo.

8. Después de la época de oro, hasta el periodo estudiado, no podíamos hablar de un resurgimiento del cine en el plano generacional, tuvo que conformarse con logros aislados sin haber podido enraizarse como un movimiento estético para ser continuado en años posteriores. El logro del Estado consistió en contar para su producción con directores que hasta entonces se habían catalogado como disidentes. De esta manera se cumplió el doble objetivo de recuperación del público perdido (por negligencia) y la imagen benéfica que reeditaron los films a las acciones estatales.

9. Al terminar la época de bonanza, las instituciones

pasaron de ser elemento promotor a lastres difíciles de superarse, debido a que la tradición burocrática y política no respetó los logros obtenidos hasta entonces y se convirtieron en un lastre que hundió al cine nuevamente, la iniciativa privada aprovechó algunas situaciones que el cine estatal propició (lenguaje, desnudos, etc.), para beneficiarse con ellas y obtener excelentes remuneraciones económicas con base en películas de pobre contenido y dirigidas a un público de bajo nivel sociocultural.

10. Las productoras estatales creadas durante el periodo echeverrista ya no existen, las casas destinadas a la distribución y promoción viven un complejo proceso de liquidación legal y económica. Los derechos de las películas estatales producidas en el periodo (theatrical, video, televisión) fueron vendidos al mejor postor en precios irrisorios.

11. El cine es un arte que no debe depender de legislaciones, intereses políticos o gremiales, su impulso depende de la capacidad de comprensión para considerarlo un excelente medio de expresión artística, sin olvidar su potencial ideológico, pero con la explotación racional que éste requiere para ser productivo y rentable.



12. Con la perspectiva de la firma del Tratado de Libre Comercio (TLC), una de las quejas de la parte norteamericana consiste en la crítica a la intervención estatal en la producción de películas mexicanas (se entiende que al IMCINE). Si el TLC obliga al Estado a retirar de la producción queda una pregunta: ¿No es la cultura una cuestión de soberanía, de identidad, de cristalización de un lenguaje? -como defienden los negociadores canadienses-, ¿o es sólo un asunto de mercado?

## A N E X O S

### PRIMERO:

FILMOGRAFIA DE PRODUCCION ESTATAL A PARTIR DE LA  
CREACION DE LAS CORPORACIONES NACIONALES CINEMATOGRAFICAS.

ANO

PELICULA

- |      |   |
|------|---|
| 1974 | <ol style="list-style-type: none"> <li>1. <u>Ayandar Anapy</u><br/>Producción: CONACINE, S. A. de C. V.<br/>Dirección: Rafael Corkidi.<br/>Con: Ernesto Gómez Cruz, Aurora Clavel, Jorge Humberto Robles.<br/>Semanas en cartelera: 22 SEMANAS.</li> <li>2. <u>La venida del rey Olmos</u><br/>Producción: CONACINE, S. A. de C. V.<br/>Dirección: Julián Pastor.<br/>Con: Jorge Martínez de Hoyos, Ana Luisa Peluffo, Maritza Olivares.<br/>Semanas en cartelera: 5 SEMANAS.</li> <li>3. <u>El llanto de la tortuga</u><br/>Producción: CONACINE, S. A. de C. V.<br/>Dirección: Francisco del Villar.<br/>Con: Isela Vega, Jorge Rivero, Hugo Stiglitz<br/>Semanas en cartelera: 12 SEMANAS.</li> <li>4. <u>La bestia acorralada</u><br/>Producción: CONACINE, S. A. de C. V.<br/>Dirección: Alberto Mariscal.<br/>Con: Claudio Brook, Patricia Aspillaga, Nubia Martí.<br/>Semanas en cartelera: 2 SEMANAS.</li> <li>5. <u>Yo amo...tu amas...nosotros</u><br/>Producción: CONACINE, S. A. de C. V.<br/>Dirección: Rafael Baledón.<br/>Con: Angélica María, Lilia Michel, Rafael Baledón.<br/>Semanas en cartelera: 6 SEMANAS.</li> </ol> |
|------|---|

6. La otra virginidad  
 Producción: CONACINE, S. A. de C. V.  
 Dirección: Juan Manuel Torres.  
 Con: Valentín Trujillo, Meche Carreno, Leticia Perdigón.  
 Semanas en cartelera: 9 SEMANAS.
7. Tivoli  
 Producción: CONACINE, S. A. de C. V.  
 Dirección: Alberto Isaac.  
 Con: Alfonso Arau, Pancho Córdova, Lyn May.  
 Semanas en cartelera: 12 SEMANAS
8. El cumpleaños del perro  
 Producción: CONACINE, S. A. de C. V.  
 Dirección: Jaime Humberto Hermosillo.  
 Con: Héctor Bonilla, Jorge Martínez de Hoyos, Diana Bracho.  
 Semanas en cartelera: 4 SEMANAS.
9. Más negro que la noche  
 Producción: CONACINE, S. A. de C. V.  
 Dirección: Carlos Enrique Taboada.  
 Con: Claudia Islas, Susana Dosamantes, Lucía Méndez, Lupita Ferrer.  
 Semanas en cartelera: 9 SEMANAS.
10. Y la mujer hizo al hombre  
 Producción: CONACINE, S. A. de C. V.  
 Dirección: Alejandro Galindo.  
 Con: Erick del Castillo, Patricia Aspillaga, Gonzalo Vega.  
 Semanas en cartelera: 2 SEMANAS.
11. La casa del sur  
 Producción: CONACINE, S. A. de C. V.  
 Dirección: Sergio Olhovich.  
 Con: David Reynoso, Helena Rojo, Salvador Sánchez.  
 Semanas en cartelera: 2 SEMANAS.
12. Viaje fantástico en globo  
 Producción: CONACINE, S. A. de C. V.  
 Dirección: René Cardona (padre).  
 Con: Hugo Stiglitz, Jeff Cooper, Carmen Vicarte.  
 Semanas en cartelera: 10 SEMANAS.

13. La india  
 Producción: CONACINE, S. A. de C. V.  
 Dirección: Rogelio A. González.  
 Con: Isela Vega, Jorge Martínez de Hoyos,  
 Mario Almada.  
 Semanas en cartelera: 3 SEMANAS.
14. El simio blanco  
 Producción: CONACINE, S. A. de C. V.  
 Dirección: René Cardona (hijo).  
 Con: Hugo Stiglitz, Peggy Bass.  
 Semanas en cartelera: 1 SEMANA.
15. Los tres reyes magos  
 Producción: CONACINE, S. A. de C. V.  
 Dirección: Adolfo Torres Portillo y Fernando Cruz.  
 Dibujos Animados.  
 Semanas en cartelera: 9 SEMANAS.
- 1975
16. El hombre del puente  
 Producción: CONACINE, S. A. de C. V.  
 Dirección: Rafael Baledón.  
 Con: Gregorio Casal, Diana Bracho, Rogelio Guerra.  
 Semanas en cartelera: 2 SEMANAS.
17. Las fuerzas vivas  
 Producción: CONACINE, S. A. de C. V.  
 Dirección: Luis Alcoriza.  
 Con: David Reynoso, Armando Silvestre, Héctor Lechuga.  
 Semanas en cartelera: 9 SEMANAS.
18. Actas de Marusia  
 Producción: CONACINE, S. A. de C. V.  
 Dirección: Miguel Littin.  
 Con: Gian Maria Volontè, Diana Bracho, Claudio Obregón.  
 Semanas en cartelera: 8 SEMANAS.
19. Espejismo de la ciudad  
 Producción: CONACINE, S. A. de C. V.  
 Dirección: Julio Bracho.  
 Con: Carlos Bracho, Rita Macedo, Sergio Bustamante.  
 Semanas en cartelera: 2 SEMANAS.

20. Canoa  
 Producción: CONACINE, S. A. de C. V.  
 Dirección: Felipe Cazals.  
 Con: Enrique Lucero, Salvador Sánchez, Ernesto  
 Gómez Cruz.  
 Semanas en cartelera: 12 SEMANAS.
21. Supervivientes de los Andes  
 Producción: CONACINE, S. A. de C. V.  
 Dirección: René Cardona (padre).  
 Con: Hugo Stiglitz, Norma Lazareno, Luz María  
 Aguilar.  
 Semanas en cartelera: 9 SEMANAS.
22. Coronación  
 Producción: CONACINE, S. A. de C. V.  
 Dirección: Sergio Olhovich.  
 Con: Carmen Montejo, Ernesto Alonso, Sergio  
 Jiménez.  
 Semanas en cartelera: 6 SEMANAS.
23. Fox - Trot  
 Producción: CONACINE, S. A. de C. V.  
 Dirección: Arturo Ripstein.  
 Con: Peter O'Toole, Charlotte Rampling, Max  
 von Sydow.  
 Semanas en cartelera: 9 SEMANAS.
24. Tiempo y destiempo  
 Producción: CONACINE, S. A. de C. V.  
 Dirección: Rafael Baledón.  
 Con: Marco Antonio Muñoz, Lucha Villa, Regina  
 Torné.  
 Semanas en cartelera: 2 SEMANAS.
25. Zona roja  
 Producción: CONACINE, S. A. de C. V.  
 Dirección: Emilio Fernández.  
 Con: Fanny Cano, Armando Silvestre, Tito Junco.  
 Semanas en cartelera: 4 SEMANAS.
26. El hombre de los hongos  
 Producción: CONACINE, S. A. de C. V.  
 Dirección: Roberto Gavaldón.  
 Con: Ofelia Medina, Isela Vega, Adolfo  
 Marsillach.  
 Semanas en cartelera: 3 SEMANAS.

27. Longitud de guerra  
Producción: CONACINE, S. A. de C.V.  
Dirección: Gonzalo Martínez Ortega.  
Con: Narciso Busquets, Pedro Armendáriz (hijo),  
Aarón Hernán.  
Semanas en cartelera: 2 SEMANAS.
28. Maten al león  
Producción: CONACINE, S. A. de C. V.  
Dirección: José Estrada.  
Con: David Reynoso, Jorge Rivero, Lucy Gallardo.  
Semanas en cartelera: 3 SEMANAS.
29. El apando  
Producción: CONACITE UNO S. A. de C. V.  
Dirección: Felipe Cazals.  
Con: Salvador Sánchez, José Carlos Ruiz, Manuel  
Ojeda.  
Semanas en cartelera: 18 SEMANAS.
30. Chin chin el teporocho  
Producción: CONACINE, S. A. de C. V.  
Dirección: Gabriel Retes.  
Con: Carlos Chávez, Jorge Santoyo, Jorge  
Balzaratti.  
Semanas en cartelera: 11 SEMANAS.
31. Chicano  
Producción: CONACITE DOS, S. A. de C. V.  
Dirección: Jaime Casillas.  
Con: Jaime Fernández, Gregorio Casal, Rosalia  
Valdés.  
Semanas en cartelera: 2 SEMANAS.
32. Renuncia por motivos de salud  
Producción: CONACINE, S. A. de C. V.  
Dirección: Rafael Baledón.  
Con: Ignacio López Tarso, Carmen Montejo, Silvia  
Mariscal.  
Semanas en cartelera: 7 SEMANAS.
33. La vida cambia  
Producción: CONACINE, S. A. de C. V.  
Dirección: Juan Manuel Torres.  
Con: Mercedes Carrero, Arturo Beristáin, Maritza  
Olivares.  
Semanas en cartelera: 4 SEMANAS.

34. Hermanos del viento  
 Producción: CONACITE UNO, S. A. de C. V.  
 Dirección: Alberto Bojórquez.  
 Con: Jorge Martínez de Hoyos, Patricia Luke,  
 Rocío Brambila.  
 Semanas en cartelera: 3 SEMANAS.
35. El reventón  
 Producción: CONACITE DOS, S. A. de C. V.  
 Dirección: Archibaldo Burns.  
 Con: Juan David, Ana Luisa Peluffo, Fernando  
 Balzaretta.  
 Semanas en cartelera: 8 SEMANAS.
36. El esperado amor desesperado  
 Producción: CONACITE UNO, S. A. de C. V.  
 Dirección: Julián Pastor.  
 Con: Sonia Furió, Ofelia Guilmáin, Víctor Junco.  
 Semanas en cartelera: 2 SEMANAS.
37. La pasión según Berenice  
 Producción: CONACINE, S. A. de C. V.  
 Dirección: Jaime Humberto Hermosillo.  
 Con: Martha Navarro, Pedro Armendáriz (hijo),  
 Emma Roldán.  
 Semanas en cartelera: 4 SEMANAS.
38. El elegido  
 Producción: CONACITE DOS, S. A. de C. V.  
 Dirección: Servando González.  
 Con: Katy Jurado, Héctor Suárez, Patricia Reyes  
 Spindola.  
 Semanas en cartelera: 4 SEMANAS.
- 1976 39. El viaje  
 Producción: CONACITE UNO, S. A. de C. V.  
 Dirección: Jomí García Ascot.  
 Con: Enrique Lucero, Yolanda Ciani, Patricia  
 Aspillaga.  
 Semanas en cartelera: 3 SEMANAS.
40. Cuartelazo  
 Producción: CONACINE, S. A. de C. V.  
 Dirección: Alberto Isaac.  
 Con: Héctor Ortega, Bruno Rey, Arturo Beristain.  
 Semanas en cartelera: 3 SEMANAS.

50. La puerta falsa  
 Producción: CONACITE DOS, S. A. de C. V.  
 Dirección: Toni Sbert.  
 Con: Jorge Luke, Roberto Guzmán, Rodrigo Puebla.  
 Semanas en cartelera: 14 SEMANAS.
51. Vibora caliente  
 Producción: CONACITE DOS, S. A. de C. V.  
 Dirección: Fernando Durán.  
 Con: Erick del Castillo, Christa Linder, Carlos East.  
 Semanas en cartelera: 3 SEMANAS.
52. Los albañiles  
 Producción: CONACINE, S. A. de C. V.  
 Dirección: Jorge Fons.  
 Con: Ignacio López Tarso, Jaime Fernández, José Alonso.  
 Semanas en cartelera: 5 SEMANAS.
53. Balún Canán  
 Producción: CONACITE UNO, S. A. de C. V.  
 Dirección: Benito Alazraki.  
 Con: Saby Kamalich, Tito Junco, Pilar Pellicer.  
 Semanas en cartelera: 3 SEMANAS.
54. Las cenizas del diputado  
 Producción: CONACITE UNO, S. A. de C. V.  
 Dirección: Roberto Gavaldón.  
 Con: Eulalio González, Lucha Villa, Carmen Salinas.  
 Semanas en cartelera: 4 SEMANAS.
55. El mar  
 Producción: CONACINE, S. A. de C. V.  
 Dirección: Juan Manuel Torres.  
 Con: Mercedes Carraño, Yolanda Ciani, Arturo Beristáin.  
 Semanas en cartelera: 6 SEMANAS.
56. Cascabel  
 Producción: CONACINE, S. A. de C. V.  
 Dirección: Raúl Araiza.  
 Con: Sergio Jiménez, Ernesto Gómez Cruz, Raúl Ramírez.  
 Semanas en cartelera: 6 SEMANAS.



57. La casta divina  
 Producción: CONACINE, S. A. de C. V.  
 Dirección: Julián Pastor.  
 Con: Ignacio López Tarso, Ana Luisa Paluffo,  
 Pedro Armendáriz (hijo).  
 Semanas en cartelera: 4 SEMANAS.
58. Minai viento de libertad  
 Producción: CONACITE UNO, S. A. de C. V.  
 Dirección: Antonio Eceiza.  
 Con: José Alonso, Pedro Armendáriz (hijo),  
 Héctor Bonilla.  
 Semanas en cartelera: 4 SEMANAS.
59. Mil caminos tiene la muerte  
 Producción: CONACITE DOS, S. A. de C. V.  
 Dirección: Rafael Villaseñor Kuri.  
 Con: Ana Martín, Emmanuel Ojeda, Arsenio Campos.  
 Semanas en cartelera: 6 SEMANAS.
60. Nuevo Mundo  
 Producción: CONACINE, S. A. de C. V.  
 Dirección: Gabriel Retes.  
 Con: Aarón Hernán, Tito Junco, Bruno Rey.  
 Semanas en cartelera: 5 SEMANAS.
61. La palomilla  
 Producción: CONACITE UNO, S. A. de C. V.  
 Dirección: Héctor Ortega.  
 Con: Ignacio Rubín, Juan Cristián Ortega, José  
 Suárez.  
 Semanas en cartelera: 12 SEMANAS.
62. Pasajeros en tránsito  
 Producción: CONACINE, S. A. de C. V.  
 Dirección: Jaime Casillas.  
 Con: Gregorio Casal, Rafael Baledón, Ernesto  
 Gómez Cruz.  
 Semanas en cartelera: 4 SEMANAS.
63. Fantoches  
 Producción: CONACITE DOS, S. A. de C. V.  
 Dirección: Jorge de la Rosa.  
 Con: Joaquín Cordero, Lilia Michel, Oscar  
 Elizondo.  
 Semanas en cartelera: 4 SEMANAS.

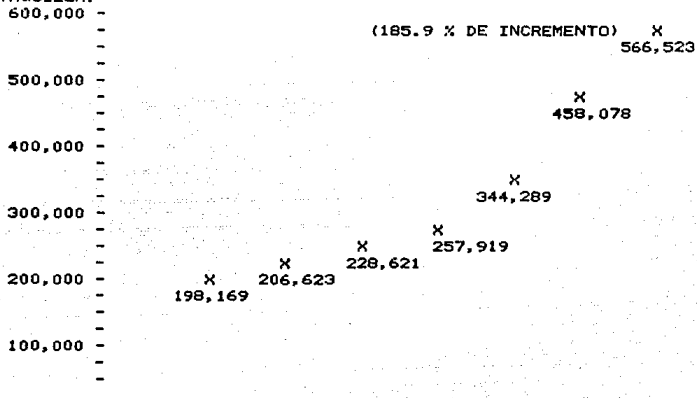
64. Tinterera  
 Producción: CONACINE, S. A. de C. V.  
 Dirección: René Cardona (hijo).  
 Con: Hugo Stiglitz, Andrés García, Susan George.  
 Semanas en cartelera: 8 SEMANAS.
65. Xoxontla, tierra que arde  
 Producción: CONACITE UNO, S. A. de C. V.  
 Dirección: Alberto Mariscal.  
 Con: Carlos Castañón, Narciso Busquets, Alfredo Gutiérrez.  
 Semanas en cartelera: 4 SEMANAS.
66. Prisión de mujeres  
 Producción: CONACITE DOS, S. A. de C. V.  
 Dirección: René Cardona (padre).  
 Con: Hilda Aguirre, Carmen Montejo, Zully Keith.  
 Semanas en cartelera: 6 SEMANAS.
67. El mexicano  
 Producción: CONACITE DOS, S. A. de C. V.  
 Dirección: Mario Hernández.  
 Con: Jorge Luke, Pilar Pellicer, Jaime Fernández.  
 Semanas en cartelera: 6 SEMANAS.
68. La plaza de Puerto Santo  
 Producción: CONACITE UNO, S. A. de C. V.  
 Dirección: Toni Sbert.  
 Con: Héctor Suárez, Pedro Armendáriz (hijo), Raquel Olmedo.  
 Semanas en cartelera: 3 SEMANAS.
69. Matinée  
 Producción: CONACITE UNO, S. A. de C. V.  
 Dirección: Jaime Humberto Hermosillo.  
 Con: Héctor Bonilla, Manuel Ojeda, Armando Martín Martínez.  
 Semanas en cartelera: 3 SEMANAS.
70. Fanucio santo  
 Producción: CONACINE, S. A. de C. V.  
 Dirección: Rafael Corkidi.  
 Con: Pablo Corkidi, María de la Luz Zendejas, Jorge Humberto Robles.  
 Semanas en cartelera: 3 SEMANAS.

71. **Las Esquiachis**  
Producción: CONACINE, S. A. de C. V.  
Dirección: Felipe Cazals.  
Con: Diana Bracho, Jorge Martínez de Hoyos,  
Salvador Sánchez.  
Semanas en cartelera: 7 SEMANAS.

SEGUNDO:

CUADRO DE INCREMENTO EN LOS PRECIOS DE TAQUILLA  
Y LAS RECAUDACIONES POR EXHIBICION

MILES DE  
PESOS  
RECAUDADOS  
EN  
TAQUILLA:



ANO:	1970	1971	1972	1973	1974	1975	1976
BOLETO: 1A.	8	8	12	15	15	15	17
2A.	6	6	8	12	12	12	15
3A.	4	4	6	10	10	10	12
SALAS DE ARTE Y CINES NUEVOS	20	20	25	25	25	25	25

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

1. AMADOR, María Luisa y AYALA Blanco, Jorge.  
Cartelera Cinematográfico 1970-1979.  
Textos de Humanidades UNAM.  
México, 1988.  
831 pp.
2. ANDUIZA Valdemar, Virgilio.  
Legislación Cinematográfica Mexicana.  
Colección Filmoteca UNAM.  
México, 1983  
358 pp.
3. AYALA Blanco, Jorge.  
La aventura del cine mexicano.  
Editorial ERA.  
México, 1968.  
pp.
4. AYALA Blanco, Jorge.  
La búsqueda del cine mexicano.  
Editorial Posada.  
México, 1986.  
559 pp.
5. AYALA Blanco, Jorge.  
La condición del cine mexicano.  
Editorial Posada.  
México, 1986.  
663 pp.

6. Banco Nacional Cinematográfico.  
Cineinforme General 1976.  
México, 1976.  
508 pp.
7. BASURTO, Jorge.  
En el régimen de echeverría: rebelión e independencia.  
Colección La clase obrera en la historia de México.  
Instituto de Investigaciones Sociales, UNAM-Siglo XXI.  
México, 1983.  
325 pp.
8. COHEN Seat, G. y FOUGEYROLLAS, P.  
La influencia del cine y la televisión.  
Editorial Fondo de Cultura Económica.  
México, 1980.  
169 pp.
9. FIGUEROA Perea, Mari Carmen y ROMAN, Ernesto.  
Premios y Distinciones otorgados al Cine Mexicano en  
Festivales Internacionales 1938-1984.  
Cineteca Nacional. Documentos de Investigación No. 3  
Noviembre, 1986.  
México.  
95 pp.
10. GARCIA Riera, Emilio.  
Historia del Cine Mexicano.  
SEP. Foro 2000  
México, 1968.  
pp.
11. HEUER, Federico.  
La Industria Cinematográfica Mexicana.  
Policromía Ediciones.  
México, 1964.  
435 pp.

12. SADOUL, Georges.  
Historia del Cine Mundial.  
Siglo Veintiuno Editores.  
México, 1989.  
828 pp.
13. SANCHEZ, Francisco.  
Crónica Antisolemne del Cine Mexicano.  
Editorial de la Universidad Veracruzana.  
México, 1989.  
223 pp.
14. SEMO, Enrique.  
México un pueblo en la historia.  
Colección Fin de siglo, Vol. 7.  
Alianza Editorial.  
México, 1990.  
188 pp.
15. Varios autores.  
Hojas de Cine.  
SEP-AUM-Fundación Mexicana de Cineastas.  
México, 1988.  
291 pp.

#### BIBLIOGRAFIA HEMEROGRAFICA

1. DE LA COLINA, José.  
"La pasión del cine según Jaime Humberto"  
Revista Textual.  
Año 2, Vol. III, No. 27  
México, Julio de 1991.  
Pág. 6-12
2. GARCIA TSAO, Leonardo.  
"Tres generaciones para un repunte"  
Revista Textual.  
Año 2, Vol. III, No. 27  
México, Julio de 1991.  
Pág. 3-5

3. MONSIVAIS, Carlos.  
"La dependencia y la cultura mexicana de los sesenta"  
Revista Cambio.  
Núm. 4  
México, 1976.  
Pág. 47
  
4. TREJO DELARBRE, Raúl.  
"GENEROS, CORRIENTES, PERSONALIDADES...El sexenio  
Echeverría y el cine".  
Revista Pantalla.  
Número 3.  
México, Nov-Dic-Ene de 1985.  
Pág. 10-14