

16
2ej

Universidad Nacional Autónoma de México
Escuela Nacional de Estudios Profesionales
Acatlán



U. N. A. M.

Una Perspectiva Ideológica del Cine Echeverrista
Caso de Estudio: Producción Cinematográfica de 1975 y 1976
(Canoa, Longitud de Guerra y Cascabel)

Tesis para obtener el Título
en la Licenciatura en Periodismo y
Comunicación Colectiva.

Presenta

Beatriz Medina Torres

1993

TESIS CON
FALLA DE OR.GEN



UNAM – Dirección General de Bibliotecas Tesis Digitales Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS © PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

I N D I C E

pp.

PROLOGO	3
INTRODUCCION	5
1. CONTEXTO EN EL QUE SE UBICAN LOS FILMES ESTUDIADOS	
1.1 <u>Económico</u>	9
1.1.1 Desarrollo estabilizador	9
1.1.2 Desarrollo compartido	16
1.2 <u>Político</u>	24
1.2.1 Antecedentes	25
1.2.2 ¿Y después de 1968 qué?	31
1.2.3 La lucha ideológica por la hegemonía del poder político	37
1.2.3.1 La apertura democrática	40
1.2.3.2 Lucha verbal de la iniciativa privada	48
1.2.3.3 Nacionalismo y Tercermundismo	54
1.3 <u>Cultural</u>	59
1.3.1 Panorama general de los medios de comunicación masiva	59
1.3.2 Reorganización y estatización del cine mexicano	67
2. CANOA, LONGITUD DE GUERRA Y CASCABEL, PRODUCTOS DE LA INDUSTRIA CULTURAL	
2.1 <u>El cine en el ámbito de la "cultura de masas"</u>	81
2.1.1 El cine como industria cultural	82
2.1.2 El emisor y sus voceros	89
2.1.3 El filme como producto de la industria de la cultura	96
2.2 <u>Análisis del emisor-vocero</u>	108
2.2.1 Canoa	108
2.2.2 Longitud de guerra	117

	PP.
2.2.3 Cascabel	123
3. ANALISIS DE LAS ANTONOMIAS BURGUESAS CONSTANTES DENTRO DE CANOA, LONGITUD DE GUERRA Y CASCABEL	
3.1 <u>Tradición-razón</u>	134
3.2 <u>Subdesarrollo-desarrollo</u>	145
3.3 <u>Censura-libertad de expresión</u>	155
3.4 <u>Dictadura-régimen democrático</u>	162
3.5 <u>Nacionalismo-tercermundismo--Imperialismo-comunismo</u>	173
CONCLUSIONES	184
ANEXOS	192
BIBLIOGRAFIA GENERAL	195
HEMEROGRAFIA GENERAL	198
FILMOGRAFIA	199

P R O L O G O

"No puedes criticar al cine mexicano sino lo conoces", me dijo contundente el fallecido cineasta José Estrada en una entrevista que realicé aún en mis días estudiantiles. Posiblemente, ese fue el motivo principal que me llevó a realizar una investigación sobre el tema, ya que después de reflexionar varias veces sobre ello, me di cuenta del verdadero sentido en que se me había hecho tal observación: es fácil sentirse crítico, pero es más difícil serlo en la realidad.

Sin duda alguna, uno de los momentos más interesantes de nuestra cinematografía se gestó en el sexenio de Luis Echeverría debido a las condiciones coyunturales tanto económicas, políticas y culturales que se vivían en ese entonces; por esta razón, decidí buscar un tema interesante dentro de dicho periodo. Como la producción cinematográfica estatal fue la que más trascendió no sólo a nivel nacional sino también internacional, principalmente con los filmes de 1975 y 1976, traté de escoger entre éstos, aquéllos que se basaron en hechos reales.

De ese conjunto, seleccioné el material fílmico que tuviera elementos rescatables para ser cuestionados dentro de ese momento histórico determinado, a pesar de que dichas películas abordaran en su temática épocas diferentes y no pertenecieran al mismo géne

ro cinematográfico. Así quedaron Canoa, Longitud de guerra, Casca
bel y Actas de Marusia. Debido a los problemas que se me presenta
ron para conseguir este último film, decidí dejar en este estudio
sólo los tres últimos.

Ahora que se está hablando de otro "resurgimiento" del cine_
mexicano dentro de la era salinista, considero que mi tesis ad--
quiere una mayor relevancia.

I N T R O D U C C I O N

En el sexenio de Luis Echeverría se dieron muchos factores - que llevaron a una progresiva estatización del cine mexicano, ya que las cifras y estadísticas avalan los intentos del Estado por "reorganizar" esta industria, tratando de resolver la crisis económica en que se encontraba inmersa desde hace veinte años. Podríamos mencionar que en 1971 de 87 películas filmadas, 77 correspondían a productoras privadas, 5 al Estado y otras tantas al sector independiente; en 1975, las cifras cambiaron a 33, 24 y 2 respectivamente; pero para 1976, la producción privada fue de 15 y ésta se veía superada por la estatal con 35, mientras que la independiente se hacía presente sólo con 6.

Aunque las cifras son importantes, al hablar del cine echeverrista es necesario traer a nuestra mente un gran número de películas que fueron consideradas por Emilio García Riera como contrarias en espíritu al simplismo y maniqueísmo del conservador, moralista e hipócrita cine mexicano convencional. Entre estos filmes podemos citar los siguientes: *Las poquiachis*, *El castillo de la pureza*, *Canoa*, *La pasión según Berenice*, *Los albañiles*, *El apando*, *Longitud de guerra*, *Cascabel*, *El principio*, *Cuartelazo*, *Actas de Marusia*, *Chín chin el teporocho*, *Las fuerzas vivas*, *La Choca*, entre otras.

Por ello, no es extraño que algunos críticos de cine y directores declararan abiertamente que en esta etapa, el Estado había favorecido una apertura con respecto a la temática, manifestando una voluntad de cambio con el ingreso de una nueva generación de cineastas, cuyos trabajos fueron considerados muestras o bien, serios intentos de un cine de autor. A este "fenómeno" se le conoció como el "nuevo cine mexicano".

A través de este panorama tan superficial parece que dichas películas -especialmente las de sello estatal- eran producto de la alabada política gubernamental conocida como la "apertura democrática", ya que estos filmes abordaron temas "nunca antes tratados" y eran dirigidos por nuevos cineastas considerados por Rodolfo Echeverría, director en ese entonces del Banco Nacional Cinematográfico, como las potencias creadoras surgidas de la Revolución Mexicana.

Aceptar la postura anterior, es quedarse en la apariencia -- del fenómeno, en un mero reflejo de la realidad social. Por ello, esta tesis tiene como objetivo principal, analizar la ideología -subyacente en tres películas muestra: *Canoa*, *Longitud de guerra* y *Cascabel*, gracias a la identificación de antinomias burguesas en dichos discursos cinematográficos, sin perder de vista el contexto económico, político y cultural en que fueron realizados, a fin de demostrar que el tratamiento de los temas abordados por el emisor-vocero, correspondía a una necesidad económica de la actividad cinematográfica nacional, así como una necesidad ideológica - que legitimara al sistema político.

En el primer capítulo de este trabajo de investigación, se ofrece una visión generalizada del marco económico, político y -- cultural -tanto interno como externo- en que se sitúa la produc-- ción cinematográfica de 1970-1976, a fin de no perder de vista -- las circunstancias coyunturales que llevaron a una progresiva estatización del cine mexicano y el papel de éste dentro de la polí-- tica gubernamental echeverrista hacia los medios masivos de comunicación. Asimismo, también se podrá comprender el porqué surgieron películas como *Canoa*, *Longitud de guerra* y *Cascabel* y su rela-- ción con la apertura democrática, el nacionalismo y el tercermundismo.

Ya en el segundo capítulo, se estudia a los filmes escogidos como productos de la industria de la cultura, pues la actividad - cinematográfica no sólo es una industria que produce mercancías - (películas) para ser exhibidas y distribuidas, sino también sus - emisores, a través de sus voceros, al estructurar los códigos de_ narrativa e imagen crean un material ideológico. Por esta razón, se da una explicación teórica de la industria de la cultura en el marco de la cultura de masas para proceder al análisis del emi-- sor-vocero (Estado-guionista y director) en *Canoa*, *Longitud de -- guerra* y *Cascabel*, respectivamente.

Por último, se analizan las abstracciones (categorías de aná-- lisis) que nos sirven como hilo conductor para descubrir la ideología subyacente manejada tanto por el emisor como por sus voce-- ros. Tales categorías se les llamará antinomias burguesas, pues - son contradicciones u oposiciones que sustenta la ideología domi--

nante, constituyendo la trama fundamental de los mensajes de la cultura capitalista.

Teniendo el análisis de dichas antinomias en cada película estudiada, se podrá relacionar dialécticamente con la totalidad concreta en que se generaron estos discursos fílmicos, es decir, la realidad económica, política y cultural del sexenio de Echeverría.

Como se podrá observar, se ha utilizado la metodología marxista -principalmente las ideas de Antonio Gramsci, Karel Kosík, Horkheimer y Adorno, y el propio Carlos Marx, entre otros- con el fin de rescatar aspectos del bloque histórico que enriquezcan el análisis de estas películas y contribuir, en un momento dado, a otras posibles investigaciones.

C A P I T U L O 1

CONTEXTO EN EL QUE SE UBICAN LOS FILMES ESTUDIADOS

1.1 Económico

1.1.1. Desarrollo estabilizador

Determinar las características económicas del régimen presidencial de Luis Echeverría Alvarez, nos remite forzosamente al estudio del proceso histórico de acumulación del capital en México, específicamente a la etapa conocida como el desarrollo estabilizador. Dicha etapa, nos sirve de antecedente histórico para explicarnos el porqué de la situación coyuntural, tanto económica como política y social, en la que se encontraba nuestro país a principios de la década de los setentas; sin perder de vista, claro está, su relación con la evolución del sistema capitalista internacional.

En el lapso comprendido entre la devaluación del peso en -- 1954 y los primeros años de la década de los sesentas, se gestaron las condiciones de la segunda fase de la industrialización -- sustitutiva de importaciones en México.⁽¹⁾ El grupo en el poder denominaría a esta política económica como la estrategia del desarrollo estabilizador.

Muchos consideraron a los resultados del desarrollo estabili

zador como "el milagro mexicano". El acelerado crecimiento del -- producto industrial, la estabilidad cambiaria, el lento crecimiento de precios y salarios, la consolidación del sistema financiero y de los grandes monopolios instaurados en el país en prácticamente todos los sectores de la actividad económica otorgó a México, en los círculos de la economía internacional, un perfil de modernización. Es decir, México contaba con una imagen de solidez y -- confianza en su desarrollo.

Sin embargo, detrás de esa modernización y crecimientos globales se escondían profundas contradicciones tanto políticas como sociales; las cuales a la larga se convirtieron en obstáculos que autolimitaban el esquema del desarrollo estabilizador.

El Estado dentro de esta política económica jugaba un papel bien delimitado y prefabricado: "...tenía la responsabilidad, con forme a las leyes básicas de la nación, de promover y encauzar el desarrollo económico... éste consistía en el aumento sostenido -- del volumen de producción por hombre ocupado; presuponia básicamente un incremento en la dotación de capital que hiciera viable mejorar la productividad... y mantener tasas adecuadas de utilidad."(2) De hecho, la política económica estatal no respondía a -- las necesidades sociales sino que, a costa de ellas, buscaba los elementos necesarios para asegurar las altas tasas de ganancia(3) al grupo económico hegemónico.

La protección estatal, a través de las políticas arancelarias y fiscales(4) altamente redituables, atrajo a la inversión -- extranjera. Así mediante la compra, la fusión de empresas preexis

tentes o los establecimientos filiales, la mayoría de las grandes corporaciones se establecieron en México.⁽⁵⁾ Cualquier política - promotora del crecimiento económico tiene que partir de una realidad: al favorecer a las empresas más dinámicas y con mayor capacidad de exportación, tienen que beneficiar a las filiales de grandes consorcios mucho más aptas para responder a estas demandas -- que las pequeñas y medianas empresas mexicanas, más atrasadas, de menor capital y con un desarrollo dentro de una economía dependiente.

Si analizamos la inversión extranjera directa en México --- (IED), nos daremos cuenta del papel preponderante de la inversión norteamericana. Si bien en 1960 la IED era de 1081 millones de dólares; 10 años después esta cifra ascendía a los 2822 millones de dólares, de los cuales el 80% correspondían a corporaciones o ciudadanos norteamericanos y el 20% estaba distribuido uniformemente entre otros países como Inglaterra, Alemania Occidental y Suiza - con el 3% cada uno.⁽⁶⁾

En 1969, el 87% de la inversión extranjera se concentraba en el sector manufacturero y el comercio, representando aproximadamente sólo el 5% de la formación del capital con el 12.6% de la producción y sólo el 3% del empleo. Mientras que la inversión pública representó el 41% de la formación del capital fijo. Más del 50% de dicha inversión se destinó a infraestructura, el 36% a energéticos y el 6% a beneficio social.⁽⁷⁾

Las utilidades obtenidas por la inversión extranjera eran repatriadas masivamente, dejando un mínimo constante como capital;

a su vez dicha inversión dominaba un sector estratégico necesario para la independencia del desarrollo económico del país. Esto se agrava más, si consideramos que de esa IED en manufactura y comercio, el 75% era capital norteamericano.⁽⁸⁾ Por último hay que subrayar que el gasto público estaba orientado hacia el sostenimiento y crecimiento de la acumulación del capital, a costa de las obras de beneficio social.

En cuanto a la producción nacional, se inicia la producción de bienes de consumo durable, cuya oferta habría de basarse en la demanda de las clases beneficiadas por la concentración del ingreso. Para ello, la iniciativa privada se vió obligada a importar maquinaria, equipo, repuestos y bienes intermedios requeridos por la industria nacional para "continuar" su desarrollo.⁽⁹⁾

A principios de los años sesentas se vislumbraron los primeros síntomas de debilitamiento del proceso de sustitución de importaciones: el virtual estancamiento de la inversión privada que tuvo una tasa de crecimiento en el periodo de sólo 3.2%, no se podía comparar con el 11.5% en 1940-1954.⁽¹⁰⁾

Dos factores parecen haber jugado un papel determinante en el comportamiento de la inversión privada. Primero, la saturación del mercado interno en su capacidad de consumo de bienes duraderos debido a la concentración del ingreso. Es decir, de las contradicciones del propio desarrollo surgió la autolimitación; de ahí que muchas pequeñas y medianas empresas tradicionales quebraran y fueran absorbidas por el sector público para no agravar más el problema del desempleo. A este proceso se le denominó como la

expansión no planeada del sector público. (11)

En segundo lugar, se presentan serias dificultades para renovar la planta productiva ya que anteriormente, la creciente demanda de productos importados fue cubierta con las divisas producidas por la exportación de productos agrícolas y por el turismo. Pero desde 1964, dichos ingresos netos no eran capaces de financiar por sí solos el déficit comercial. Por lo tanto, el Estado recurrió al crédito externo e interno y a fondos de capital extranjero, especialmente norteamericano. (12)

Resumiendo, es indudable que los ejes del desarrollo acelerado en los años sesentas fueron al principio, la producción orientada preferentemente a la demanda de los estratos de altos ingresos y después, a la diversificación industrial basada crecientemente en la acción del capital externo.

En cuanto al sector primario, la desaceleración de la producción agrícola del 7.8% (1947-1956) al 4.8% (1957-1966) y de ahí al 1.3% (1967-1971), tiene que ver con el abandono a mediados de los cincuentas de la política de proporcionar infraestructura hidráulica y transportes a la agricultura y el escamoteo de la Reforma Agraria. Paralelamente, se va concentrando tanto la propiedad de la tierra como los implementos y maquinaria agrícola en beneficio de las grandes unidades (tanto ejidales como privadas) orientadas a la exportación y en detrimento de las medianas y pequeñas unidades dedicadas al mercado nacional y local respectivamente. (13)

La situación de las unidades más pobres y pequeñas trajo un

movimiento migratorio de trabajadores rurales hacia la ciudad. Así, el sector agrícola respondió a la exigencia del capitalismo industrial no sólo con divisas, sino también con una mano de obra barata. Sin embargo, la desmedida migración trajo un incremento de marginados en las ciudades; lo cual afectaría al ya grave problema del desempleo.

La provisión de alimentos y mano de obra por parte del campo al combinarse con un estricto control sobre los obreros, por medio de la corporativización de sindicatos, hizo posible una regulación favorable al capital. En otras palabras, se mantuvo un régimen de salarios bajos con un incremento real siempre inferior al de la productividad de la industria.

A su vez, el dinamismo relativo de la oferta de alimentos agrícolas y el control sindical constituyeron una base sólida de la estabilidad interna de los precios.⁽¹⁴⁾

La combinación estabilidad cambiaria-bajos salarios-control de precios-política proteccionista estatal, se tradujo en la obtención de "super ganancias" para la gran empresa. La consecuente concentración de dichas ganancias sentó, a su vez, las bases para una expansión de la gran empresa y la centralización de la propiedad de los medios de producción, tanto industriales como agrícolas.

Es importante, no perder de vista el ámbito de la recesión internacional que tuvo efectos perniciosos sobre la economía mexicana, especialmente en el sector agropecuario. Dicha recesión tiene como causa principal la crisis inflacionaria de los Estados U-

nidos, la disminución de su tasa de ganancia a pesar del estímulo armamentista de la intervención militar a Indochina, el incremento de sus importaciones provenientes de Japón y Alemania Federal; al tiempo que la moneda norteamericana declinaba como reserva -- principal. Esto originó una escasez de créditos y un dominio del Fondo Monetario Internacional (FMI) con su política de libre convertibilidad y la paridad fija de la moneda a los países miembros, incluyendo México. (15)

Con lo anterior, se puede ver que el "éxito" del crecimiento de México, más bien se basó en el aprovechamiento de momentos coyunturales que a una política económica gubernamental planeada y programada. Por otra parte, las restricciones impuestas por el -- FMI a México, aunadas a la falta de flexibilidad fiscal en cuanto a mayor ingreso del gasto público, apuntaron claramente a la falta de autonomía de la política monetaria y presupuestal en el régimen de Echeverría, lo cual explica una buena parte de la crisis de 1970-1976.

En suma, según Carlos Tello, (16) el México de finales de los sesentas era muy diferente al que se imaginaban los círculos del poder económico: junto a la solidez monetaria, el crecimiento económico y la aparente estabilidad política, estaban la creciente -- concentración de la riqueza, los rezagos en la atención de los servicios sociales, la concentración de la propiedad de los medios de producción, la inminente penetración del capital extranjero, la insuficiencia agropecuaria creciente, el desempleo, la represión y el debilitamiento del sector público.

1.1.2. Desarrollo compartido

Tratar de explicar la nueva política propuesta por Luis Echeverría en términos meramente económicos, representaría empobrecer y atomizar el contexto real del proceso histórico-político de la acumulación del capital en México. Sin embargo, a manera de análisis considero válido desentrañar toda una política económica de la infraestructura económica, para después relacionarla con la su preestructura ideológica dentro del contexto político.

El crecimiento de la estructura económica en el periodo del desarrollo estabilizador estuvo a favor de la indiscriminada acumulación del capital en base al retraso del bienestar social. Es decir, el incremento de ganancias de las grandes empresas se dió gracias al atraso de servicios educativos, médicos, sanitarios, de vivienda y especialmente al detrimento de los ingresos reales de la clase trabajadora; lo cual se traducía en la pérdida de dinamismo del mercado interno.

De esta manera, las erupciones políticas y sociales de 1968 vinieron a tomar y reconsiderar una vía "opcional" del descontento social y político de la sociedad civil a través de la protesta y movilización pública. Esta fue aplastada por la sociedad política con una serie de acciones represivas violentas ya que, el Estado fue incapaz de hacerle frente a dicho movimiento por los conductos legales y corporativos.

En suma, después del deterioro de la legitimidad política --explícita a raíz de la brutal represión de 1968-- se le presentaba al nuevo régimen de Echeverría una coyuntura "favorable" para

refundamentar su legitimidad ante las masas, quienes sufrían de manera apremiante los efectos de la recesión económica y habían visto "canceladas" todas las instancias de participación política.

Ya desde su campaña como candidato presidencial, Echeverría había reconocido la existencia de un alto grado de marginación económica y social de amplias capas de la población nacional. Prometía que a lo largo de su sexenio, se impulsaría la creación de nuevas fuentes de trabajo, la descentralización industrial, apoyo a las regiones más atrasadas, así como una más justa distribución de la riqueza. Todos estos propósitos fueron recobrados en el discurso de toma de posesión del primero de diciembre de 1970. En este mensaje enfatizaba la necesidad de introducir modificaciones al proyecto de desarrollo, a fin de permitir la participación de todos los sectores sociales. (17)

Después de señalar los efectos socialmente nocivos del desarrollo estabilizador, Echeverría cuestionó también el papel que había jugado la iniciativa privada; así como la responsabilidad de ésta, en la implantación de una estrategia de desarrollo que sacrificó la justicia social en pos de las ganancias. (18)

A pesar de los cuestionamientos, Echeverría no alcanzaba a negar la importancia de los empresarios en el ámbito económico, pero sí daba pauta a la redefinición del papel que le correspondía al Estado en la conducción del proceso económico, retomando como argumentación ideológica los postulados de la Revolución Mexicana. Además, justificó la necesidad de realizar el paso a una

nueva estrategia económica, que permitiera continuar con el ritmo de desarrollo observado en la década anterior sin agravar, sino _ por el contrario corregir sus efectos desequilibrantes.

Se propone así, una política económica de crecimiento del ingreso "compartiendo los beneficios", en otras palabras, lo que -- llamaron un desarrollo compartido. Este proyecto se formuló originalmente, más como una crítica al desarrollo estabilizador que como una alternativa bien elaborada y acabada. Tal proyecto podía _ entrar en contradicción, en algún momento, con la planificación - impulsada por el gran capital; convirtiéndose este último en un - obstáculo para alcanzar tales propósitos.

Gerardo Bueno logra sintetizar claramente las diferencias básicas entre el modelo económico anterior y el propuesto por Echeverría: "...mientras que en el desarrollo estabilizador el principal objetivo fue el crecimiento del Producto Nacional Bruto ---- (PNB), el desarrollo compartido se enfoca claramente a la redis--tribución del ingreso."⁽¹⁹⁾ En otras palabras, lo que pretendía _ el Estado Mexicano era recuperar la dirección del proyecto de laburguesía, tanto político como económico, en su conjunto; es de--cir, no buscar sólo los intereses de una fracción específica de - ésta.

Las posibilidades de poner en práctica muchas de las acciones anunciadas por Echeverría, fueron canceladas desde el primeraño de gobierno a causa de las severas restricciones impuestas, _ interna y externamente, a la economía mexicana. Dentro de los factores internos encontramos el enfrentamiento a nivel ideológico y

político entre la estrategia estatal y los intereses de la burguesía del gran capital nacional y extranjero.

No hay que perder de vista, que muchas de las reformas echeverristas realmente no llegan ni siquiera a propiciar cambios radicales dentro de la estructura de la acumulación del capital. Pero en sí, por lo que peleaban los monopolios era debido a la intromisión del Estado en la economía y "no ser consultados" sobre las iniciativas de nuevos proyectos económicos como una continuación y preservación del sistema paternalista gubernamental. Esto se entrelazó irremediabilmente con la restricción exterior de la estabilidad monetaria. Lo anterior se refleja principalmente en: las reformas fiscales fallidas y por otro lado, la especulación y disminución tanto de la inversión privada como la fuga de capitales.

Desde los primeros días del régimen, se empieza a manejar la necesidad de una reforma fiscal. En otras palabras, "la facultad y posibilidad del Estado para incidir en la distribución del ingreso vía la política fiscal, afectando con ésta a los sectores que absorben mayores proporciones del mismo." (20)

La política económica gubernamental observaba a la reforma fiscal como un medio para suplir de fondos al gasto público, puesto que la mayor parte de estos recursos provenían del exterior. Este sostén fundamental nunca se llevó a cabo, al menos en la medida en que las circunstancias lo requerían. En tres ocasiones consecutivas, 1970, 1972 y 1974, el gobierno intentó reformas fiscales que terminaron siendo "ajustes" después de haber nego-

ciado con la iniciativa privada. Bajo tal estrategia, el gran capital nacional y extranjero impidió que se legislara a fin de establecer un control de las acciones al portador.

En lo esencial, se mantuvo el criterio de que la captación de ingresos no debería afectar la decisión de invertir del sector privado. Bajo tal lógica, las reformas continuaron gravando especialmente los ingresos de las personas físicas de bajos y medianos ingresos, sin gravar las utilidades de las empresas por temor a afectar sus actividades productivas. (21)

Según Carlos Tello, (22) las adecuaciones fiscales, la política obrera, el papel del Estado en la economía, la "apertura democrática" y la política exterior del régimen dieron motivo de preocupación a la iniciativa privada; por lo cual, ésta tomó una actitud "cautelosa" hacia la inversión. Es decir, disminuyó considerablemente la inversión de la iniciativa privada.

Sin embargo, la hostilidad de la retórica gubernamental frente a la empresa privada del gran capital, no fue un obstáculo para que esta última buscara la conservación de sus elevadas tasas de ganancias por vías distintas a la expansión: la especulación, y la inflación y la fuga de capitales. Además, no hay que olvidar que los créditos para los particulares se habían encarecido y restringido, debido a la creciente disponibilidad gubernamental de los recursos captados por el sistema bancario.

"...para sostener el ritmo de crecimiento y la tasa de inversión frente a la pérdida de dinamismo de la inversión privada durante esta década, fue preciso elevar sustancialmente el gasto pú

blico que, sostenido en un régimen fiscal endeble, precipitó la captación creciente e inevitable de recursos externos y finalmente la devaluación del peso en agosto de 1976..."(23)

Debe quedar claro, que los problemas económicos no surgen espontáneamente en un sexenio, sino que éstos son manifestaciones de un proceso histórico. Es por ello que el déficit del gasto público, la rigidez cambiaria, la falta de inversión privada en la industria y la agricultura, las presiones de los trabajadores de aumentos salariales, la devaluación del peso..., no deben estudiarse aisladamente, sino más bien deben interrelacionarse entre sí y después reubicarlos dentro de su contexto histórico.

Un ejemplo muy esquemático de la interrelación entre factores internos y externos lo podemos observar en la crisis del sector agrícola, manifestada explícitamente en el año de 1973, cuando se empezaron a importar productos en los que México tradicionalmente había sido autosuficiente. Como sabemos, las causas de dicho problema se remontan a años atrás, agudizándose en el sexenio por la insuficiente inversión pública y la disminución significativa de la inversión privada, la cual contaba con las mejores tierras de riego.

Hay que tomar en cuenta que la mencionada crisis se contextualiza en una escasez mundial de granos y energéticos. Así a la importación de los insumos y tecnología necesaria para la industria se sumaron los productos agrícolas, lo cual lógicamente agravó el déficit de la balanza de pagos al reducirse las exportaciones agrícolas. (24)

No es de extrañarse que se elevaran los precios de consumo; sin embargo el proceso inflacionario tomó una espiral sin precedentes por la restricción y acaparamiento de alimentos, bienes básicos y acero por parte de los acaparadores, característico de una economía de estructura oligopólica. (25)

Indudablemente, esto afectó directamente al poder adquisitivo de los trabajadores, quienes después de hacer dos llamados a huelga nacional encabezados por el Congreso del Trabajo, lograron dos aumentos salariales (1973 y 1974) muy por abajo de las espirales inflacionarias. (26)

Dichos aumentos obedecieron más a razones políticas que a la justicia social en la distribución del ingreso prometida por Echeverría, en un momento coyuntural de enfrentamiento abierto a nivel ideológico entre la burguesía y el Estado. Sin perder de vista, claro está, que mientras más aumentaba el conflicto verbal entre ambos, más incrementaba el capital privado sus ganancias. El aumento de utilidades promedio en el sexenio fue del 54.6%. (27)

A pesar del déficit creciente de la balanza de pagos, la fuga de capitales provocada por las altas tasas de interés en el extranjero a comparación de las tasas nacionales, la especulación contra el peso ocasionando la dolarización de la economía y la falta del ahorro privado; se continuó con la rigidez cambiaria impuesta por el FMI. Los problemas revelados por la economía en 1973 hubieran bastado para devaluar al peso frente al dólar; (28) sin embargo, el gobierno contuvo tal devaluación hasta finales de 1976.

La decisión política de mantener la estabilidad cambiaria o-
decidió a dos factores; por un lado, el costo social de la impopula-
ridad y por el otro, el afectar la concentración de ganancias del
sector privado.

En este sentido, la política de "freno y acelere" del gasto_
público en el gobierno de Echeverría cayó en el completo pragma--
tismo, respondiendo a momentos coyunturales que planteaban la cri-
sis de la estructura económica y el nuevo patrón de acumulación -
dirigido por el capitalismo monopolístico. Pero ésto, no implicó que
la fracción dirigente del Estado desistiera a nivel ideológico en
el proyecto del desarrollo compartido, porque de ello dependía su
legitimación ante las masas y su liderazgo político en el bloque_
hegemónico de la sociedad civil.

Para financiar la estabilidad del peso se hicieron amplias -
concesiones a la inversión extranjera, constituyéndose ésta y el_
gasto público en los principales motores del crecimiento del PNB;
aunque nunca se recuperaron las tasas históricas de crecimien---
to. (29)

La rigidez cambiaria cobró un precio muy alto tanto a nivel_
interno como externo. En primer lugar, hubo un detrimento signifi-
cativo en los niveles de vida de los trabajadores y campesinos, _
lo cual cuestionaba en un momento dado la legitimidad del siste--
ma. Por otra parte, se acrecentó la dependencia económica de nues-
tro país debido a los "constantes" préstamos e inversiones del ca-
pital extranjero, especialmente el norteamericano, a expensas de_
la soberanía del país.

A principios del sexenio se buscó una "cierta independencia" de los recursos financieros y de capital norteamericanos (creación de instituciones de comercio exterior y viajes del presidente Echeverría a varios países con el fin de buscar nuevos mercados internacionales, la nueva ley sobre la regulación de la inversión extranjera con la cual se consideraba al capital extranjero sólo como un complemento de la inversión nacional,...); ya que a esas alturas, la recesión económica mundial había puesto fin a la relación especial de apoyo monetario directo de Estados Unidos a Latinoamérica, establecida a través de la Alianza para el Progreso en los años sesentas.

Tales esfuerzos fueron infructuosos. Existen varios ejemplos de que sucedió lo contrario: el desequilibrio que causó a la balanza de pagos la sobretasa del 10% a las importaciones impuesta por Estados Unidos en 1971, el bloqueo norteamericano a la posible entrada de México a la Organización de Países Exportadores de Petróleo (OPEP) a finales de 1974, la respuesta de la embajada estadounidense ante la nueva ley sobre la regulación de la inversión extranjera, el apoyo del capital extranjero en la lucha verbal de la iniciativa privada (encabezada por el Grupo Monterrey) contra la política económica y social propuesta por Echeverría y por último, el convenio con el FMI después de la devaluación de 1976, demostrando que nuestro vecino del norte era el más interesado en que la crisis económica no estuviera fuera de control.

1.2 Político

1.2.1. Antecedentes

La génesis y estructuración del Estado Mexicano está determinada por las características impuestas por la Revolución Mexicana de 1910. Reconociendo a la Constitución de 1917 como el mayor soporte ideológico (sobre todo los artículos 3o., 27o., y 123o.) -- del grupo político hegemónico emanado de dicha revolución para -- justificar, legitimar y preservar el sistema; ya que el contenido popular y nacionalista de los programas del gobierno, confirieron al Estado una enorme base de apoyo social y un grado considerable de autonomía frente a otras fracciones del bloque dominante.

En la alianza entre el Estado y la clase trabajadora, ésta _ cedió autonomía política e ideológica a cambio de concesiones económicas inmediatas. La creación de un engranaje de instituciones _ políticas (el partido oficial, las confederaciones, los sindicatos,...) aseguró la cooptación y regulación de las actividades y demandas de los trabajadores y campesinos. La movilización de las clases subalternas, a través de la opinión pública, solamente se _ utilizó para lograr acciones que fortalecieran la integración de _ un Estado fuerte.

A partir de 1940, el proyecto nacional desembocó en un desarrollo excluyente y la alianza del Estado y los trabajadores en - un sistema corporativo vertical; mientras que la base económica - del país se ampliaba bajo la hegemonía del imperialismo norteamericano en escala mundial y una incipiente burguesía mexicana "pro _ tegida" por la política económica paternalista del gobierno. (30)

Ante una creciente concentración de la riqueza, el gobierno_

se vió obligado a dar concesiones económicas a las clases subalternas, las cuales por su superficialidad no afectaron el esquema de desarrollo económico. Así se trató de conservar el perfil populista del régimen.

Además, la burocracia política ha empleado otras formas ideológicas para preservar la hegemonía política y el control de la sociedad civil. Entre ellas encontramos:

a) La ideología orgánica del bloque hegemónico difundida a través de las estructuras ideológicas (escuela, medios de comunicación, iglesia, ...) en todas las áreas de la vida cotidiana.

b) El fortalecimiento de instituciones corporativas (el partido oficial [PRI], sindicatos, confederaciones, ...), lo cual mitifica la participación política de las clases populares ayudando a su desmovilización y despolitización. Es decir, las clases subalternas pierden su visión de clase. Un ejemplo de ello, son las palabras de Porfirio Muñoz Ledo al referirse al PRI como: "...el pacto de las fuerzas surgidas de la revolución en torno a un partido nacional que concilia los intereses y propone un frente común ante el electorado."⁽³¹⁾

c) La concepción del Estado "árbitro" que se encuentra por arriba de los intereses de clase y salvaguarda los intereses de la "nación".

d) Las políticas reformistas que en ningún momento atacan o pretenden atacar la estructura del desarrollo económico.

A pesar del "rígido" control de la sociedad civil en la etapa del desarrollo estabilizador, se fueron observando fisuras en

la eficacia del sistema político corporativo; lo cual implicó que el Estado recurriera más frecuentemente a medidas coercitivas y represivas.

Es oportuno señalar que para Gramsci, ⁽³²⁾ la distinción entre sociedad civil y sociedad política dentro de la superestructura, en realidad no es orgánicamente completa; ya que la clase dominante, en el ejercicio de su hegemonía, utiliza y combina el -- consenso y la fuerza. Puesto que, no existe sistema social ni Estado donde el consenso sirva de única base de la hegemonía, ni Estado donde un mismo grupo social pueda mantener duraderamente su dominación sobre la base de la pura coerción. Por lo tanto, sociedad civil y sociedad política están en constante relación.

"Los intelectuales son los gestores del grupo dominante para el ejercicio de las funciones subalternas de la hegemonía social y el gobierno político, o sea: 1) del consentimiento "espontáneo" dado por las grandes masas de la población a la orientación impresa a la vida social por el grupo dominante fundamental, consentimiento que nace históricamente del prestigio (y por lo tanto de la confianza) que el grupo dominante obtiene de su posición y de su función en el mundo de la producción; 2) del aparato de coerción estatal, que asegura "legalmente" la disciplina de los grupos que no dan su consentimiento ni activa ni pasivamente; pero -- el aparato se construye teniendo en cuenta toda la sociedad, en previsión de los momentos de crisis de mando y de crisis de la dirección, en los cuales se disipa el consentimiento espontáneo."⁽³³⁾

Antes del movimiento estudiantil de 1968 hubo coyunturas con

flictivas muy próximas a una crisis política. Como ejemplo más -- destacado, podemos citar la lucha de los trabajadores ferrocarrileros entre 1958 y 1959, encabezada por Demetrio Vallejo. Dicho -- movimiento tuvo como chispa de inicio una demanda salarial, ya -- que la devaluación del peso en 1954 había mermado considerablemen -- te el nivel de vida de los trabajadores.⁽³⁴⁾

En 1959 la situación había cambiado, para el Estado el pro-- blema ya no consistía en cómo enfrentar tales o cuales reivindicac -- iones económicas, sino como contener el proceso de independiza-- ción y democratización de los sindicatos que, a partir del proble -- ma ferrocarrilero, amenazaba extenderse a toda la clase obrera.⁽³⁵⁾

Según Armando Bartra,⁽³⁶⁾ en el periodo de consolidación del movimiento se cometieron varios errores: la espontaneidad de la -- dirección, el oportunismo de derecha, el aislamiento de otros sin -- dicatos y la ignorancia o confusión de los miembros del sindicato sobre el carácter político del conflicto. Esto contribuyó a que -- la lucha de los ferrocarrileros fuera un punto aislado y débil pa -- ra la represión de que fue objeto.

Si bien el movimiento ferrocarrilero fue la experiencia más -- importante de este periodo, ocurrieron simultáneamente otros suce -- sos similares como la lucha de los telegrafistas y la de los maes -- tros de la sección IX en el Distrito Federal. En los sesentas en -- contramos otros hechos importantes: el Movimiento Intelectual de -- Liberación Nacional (1961), la formación de la Confederación -- Campesina Independiente (1963), las manifestaciones de los médi-- cos (1964-1965) y finalmente, el movimiento estudiantil de 1968.⁽³⁷⁾

En 1968 se exteriorizó la crisis de legitimidad del sistema_ debido a una coyuntura política y económica. Si recordamos, el de sarrollo estabilizador trajo su propia autolimitación gracias a u na creciente concentración del ingreso. "Desde esa perspectiva po lítica la marginalidad socioeconómica de la amplia base de la pi- rámide social y la creciente irresponsabilidad en su cúspide ha-- bían socavado el legado integrador de la Revolución: la mexicanid- dad como progreso para todos."⁽³⁸⁾

El sistema político mexicano se debilitó en la medida que o- currieron movimientos políticos independientes o relativamente in- dependientes; puesto que, la estructura política corporativa está diseñada para controlar las demandas dentro de sus propios lími-- tes, pero carece de algún tipo de estructura que pueda absorber - la movilización política autónoma.⁽³⁹⁾

Como los caminos políticos se habían estrechado por la maqui- naria estatal, las erupciones políticas y sociales de 1968 vinie- ron a tomar y reconsiderar una vía "opcional" del descontento so- cial y político de la sociedad civil por medio de la movilización pública. Este movimiento fue aplastado por medio de acciones re-- presivas violentas, ya que el Estado se vió rebasado para hacerle frente por la vía legal o en el ámbito exclusivo de la Opinión Pú- blica. "El Estado cuenta con el monopolio de la fuerza que, por - lo demás, es legítimo."⁽⁴⁰⁾

Además, en mi opinión, el movimiento de 1968 en México reci- bió una influencia directa, sin desmerecer las causas internas, - de las manifestaciones estudiantiles en las calles de Estados Uni

dos, París y Alemania Occidental en pro de la libertad de expresión y en contra de la intervención norteamericana en Vietnam,⁽⁴¹⁾ sin olvidar el impacto ideológico de la Revolución Cubana en nuestro país. Es decir, el movimiento de 1968 en México no fue importado o imitado, pero si se generó en un momento de coyuntura mundial en lo que respecta a la movilización estudiantil.

De acuerdo con González Casanoya,⁽⁴²⁾ las principales manifestaciones políticas de un incremento de autoritarismo del sistema político son las siguientes:

a) No reconocer los conflictos de clase y atribuir los problemas a responsables ficticios o ambiguos.

En la conferencia de prensa que Gustavo Díaz Ordaz otorgó -- después de ser nombrado embajador de México en España por el gobierno de José López Portillo, el ex-presidente comentó lo siguiente al ser cuestionado por el número de muertos en el movimiento de 1968: "Menciona centenares de muertos (refiriéndose al autor de "Terra Nostra"). Desgraciadamente hubo algunos, no centenares. Tengo entendido que pasaron de 30 y no llegaron a 40, entre soldados, alborotadores y curiosos (las palabras estudiante y maestro no se escucharon de su boca)."⁽⁴³⁾

b) Tendencia creciente al predominio de la política de represión frente a la política de negociación o de conciliación.

"El régimen de Díaz Ordaz al aceptar negociar sobre el pliego petitorio del Consejo Nacional de Huelga (CNH), tenía que reconocer la existencia del movimiento, era aceptar la crisis que se empezaba a manifestar en los métodos del gobierno. Por otro lado,

aceptar el diálogo solicitado por el CNH sería admitir... la actuación política fuera de los marcos de legitimación del Estado...»⁽⁴⁴⁾

c) Degradación de las instancias jurídicas y del lenguaje político como solución a los problemas sociales.

d) Exclusión de las mayorías en la participación autónoma y efectiva de la vida social y política.

e) Estrechez de las organizaciones corporativas.

f) Relaciones de alianza y apoyo mutuo con la potencia hegemónica y las corporaciones multinacionales.

Sin duda alguna, todas estas manifestaciones estuvieron presentes dentro del proceso en que se gestó el movimiento estudiantil de 1968. Según Félix Goded,⁽⁴⁵⁾ este movimiento tuvo además antecedentes relacionados directamente con la organización estudiantil democrática y antimperialista.

Ejemplos de ello serían las acciones estudiantiles en la Universidad Autónoma de Puebla (UAP) ante el clima represivo y de corrupción de las autoridades universitarias, la fundación de la Central Nacional de Estudiantes Democráticos (1966), la formación de la Universidad Autónoma de Guerrero y el apoyo estudiantil a los conflictos obreros de 1960 y 1961.

1.2.2 ¿Y después de 1968 qué?

Es importante señalar algunos elementos, sucedidos entre 1968 y la toma de posesión del presidente Luis Echeverría, que

fueron retomados y manipulados en el nuevo sexenio.

El costo político inmediato del movimiento de 1968 fue que -- las universidades, centros principales de la agitación política, se convirtieron en el campo de enfrentamientos violentos entre -- grupos políticos y los sectores del propio gobierno infiltrados -- en las escuelas de educación superior, que trajeron como conse--- cuencia la paralización de las actividades académicas.⁽⁴⁶⁾

En el IV Informe de Gobierno de Díaz Ordaz, la burocracia po-- lítica reconocía su situación: "...habíamos estado provincialmen-- te orgullosos y candorosamente satisfechos... mis previas adver-- tencias y expresiones de preocupación habían caído al vacío."⁽⁴⁷⁾ Las acciones estudiantiles les mostraban la inconformidad, cada -- vez mayor y más decidida, de numerosos sectores que tradicional-- mente --ante la inexistencia de libertades democráticas y uso des-- medido de las fuerzas represivas-- se mantenían indiferentes o a -- lo sumo protestaban débilmente. Se rompía así, el "equilibrio" en-- tre consenso y fuerza.

En los doce meses que siguieron a Tlatelolco sucedieron he-- chos particularmente relevantes en el panorama político de Méxi-- co. La atención fue enfocada a la cuestión de la candidatura pre-- sidencial. De acuerdo con Basáñez,⁽⁴⁸⁾ el principal legado del mo-- vimiento estudiantil fueron las acciones guerrilleras y el gran -- número de presos políticos del movimiento de 1968.

En octubre de 1969 el líder de la Central Nacional Campesi-- na, Augusto Gómez Villanueva, destapó al candidato a la presiden-- cia para el periodo de 1970 a 1976. El 15 de noviembre de ese ---

año, la IV Convención Nacional Ordinaria del PRI formalizó la candidatura del entonces secretario de Gobernación, Luis Echeverría Alvarez, como futuro sucesor de Díaz Ordaz.

La condición política y económica a finales de los sesentas_ estaba bien delimitada. A los intentos de diferentes sectores de rescatar a la sociedad civil del mecanismo corporativo, se añadían los efectos de la crisis mundial y la imposibilidad de mantener por más tiempo el mito del "milagro mexicano" en medio del desempleo, marginalidad y concentración de la tenencia de la tierra y de los medios de producción, así como la dependencia creciente de nuestra economía al capital extranjero.

La crisis de legitimidad y pérdida del consenso en la sociedad civil indicaban la necesidad de un nuevo planteamiento ideológico de la burocracia política para conservar y preservar la hegemonía política del bloque dominante; mientras que en el terreno económico, se propondrían reformas a la estructura del modelo de desarrollo sin afectarla en sus verdaderos cimientos. Es decir, - el poder económico de la fracción burguesa como tal no se cuestionaría, sino que sólo se trataría de satisfacer las mínimas demandas populares a través de una redistribución del ingreso, lo cual era necesario para un Estado que se había gestado y consolidado - gracias al apoyo de las masas.

En esos momentos, se agudizaba la contradicción antagónica - entre el Estado promotor de la acumulación del capital y el Estado representante de los intereses populares que consagra la Constitución de 1917. Por lo tanto, el objetivo del sexenio de Echeve

ría era recuperar el consenso político y social. Para lograrlo, se echó mano de toda una ofensiva ideológica en los discursos, lemas e imagen del candidato presidencial desde el inicio de su campaña. A continuación se analizarán algunos ejemplos:

a) Sus lemas "ni izquierdas ni derechas" o bien, "arriba y adelante" trataron de distanciarse de las etiquetas políticas izquierdistas o derechistas. Además, se buscó la imagen de un Estado "árbitro" que se situara por arriba de la lucha de clases.

b) "Lo que mi gobierno propiciará es la modificación de actitudes egoístas y estructuras mentales que hagan posible sustituir, con el esfuerzo de todos, una sociedad de privilegios para pocos." (49)

En este punto se notan cuatro elementos, interrelacionados entre sí, con una carga ideológica importante:

- Se parte del reconocimiento y aceptación de la marginalidad social, pero al calificar con juicios "moralistas" dicha situación se mitifican las verdaderas relaciones sociales y económicas que la originaron.

- La desigualdad y concentración de la riqueza, generada y promovida por la política económica estatal, se argumenta en las categorizaciones ambiguas "esfuerzo de todos" y "privilegios de pocos", perdiendo de vista la lucha de clases.

- Las contradicciones económicas que implica todo un esquema de desarrollo establecido desde los años cuarentas, se puede "solucionar" a través de la "buena voluntad" de todos y esos "pocos privilegiados". De esta manera, el "cambio" se puede dar pacífica

mente por medio de "reformas justas", sin cuestionar en algún momento al sistema capitalista.

- La ilusión de que en México la política se hace por ciclos sexenales y que los errores del equipo que termina serán corregidos por el que le sucede, planteando nuevos objetivos, la rectificación y los cambios. Se pierde la concepción del proceso histórico y se fortalece la imagen de la "historia a saltos".

c) "...nuestra Revolución está a medias todavía... debemos - tener una sincera, una auténtica actitud de autocrítica... no se debe asumir una cosa y hacer otra... No se deben divorciar la ideología y la acción..."(50)

Aquí se manifiestan dos aspectos:

- La Revolución Mexicana no está acabada, su vigencia se justifica por el hecho de no haberse cumplido todos los fines y objetivos propuestos. En este sentido, son los hombres los que fallan no el sistema ni sus principios.

- En base a la ideología revolucionaria de 1917, se enarbolan fervientemente las banderas del nacionalismo, antimperialismo, libertad de expresión e igualdad de oportunidades en educación y trabajo. Asimismo, se exaltará la alianza de todos los "sectores" de la población y el papel del Estado como representante de la sociedad, con lo cual se buscará en el sexenio de Echeverría abrir un espacio político para una mayor intervención estatal en la economía.

d) La imagen "estereotipada" de Luis Echeverría que se trató de manejar:

- Hombre sencillo -vestía con guayaberas- que habla claro y franco de los problemas de México.

- "...se acabó por crear en el público la impresión de que los seis presidentes de 1940 a 1970 procedían de moldes conocidos, tradicionales y que, por lo tanto, desde Cárdenas no había habido uno que causara tanta expectación como Echeverría. Es más, se trató de robustecer esa idea con las similitudes bien visibles de una movilidad incesante e insólitas jornadas de trabajo."⁽⁵¹⁾

A pesar de la activa campaña de Echeverría, la falta de credibilidad en la legitimidad del sistema, en este caso del proceso electoral, se manifestó claramente en las elecciones del 5 de julio de 1970.

"Más de 7 millones, de un total de 21.7 millones inscritos en el padrón electoral, no acudieron a las urnas para elegir entre Efraín González Morfín, candidato del Partido Acción Nacional (PAN) y Luis Echeverría aspirante del PRI a la presidencia de la República. Si a esa suma se le agregan las personas con derecho a voto que no se empadronaron, el índice de abstencionismo superaba el 40% sobre el total de electores... Ello no obstante que para estas elecciones por vez primera votaban los jóvenes de 18 años."⁽⁵²⁾

Según Ojeda,⁽⁵³⁾ el abstencionismo -particularmente en las ciudades- significó en buena medida un voto de protesta en contra del sistema; en cuanto que el descontento social, principalmente el de la clase media, ya no podía guiarse o incorporarse por conductos legales y corporativos. Por lo cual, se entiende la postura mostrada por Echeverría al declarar: "Preferimos un voto en --

contra a una abstención".

Asimismo, muchos grupos disidentes (el Partido Comunista y varias agrupaciones estudiantiles) llamaron a la abstención activa, como protesta ante el fraude electoral, la inoperancia del sistema de partidos y la ausencia de garantías políticas para la oposición real no registrada. (54)

1.2.3. La lucha ideológica por la hegemonía del poder político

Antes de pasar al análisis de la praxis política echeverrista, es necesario dejar aclarados ciertos fundamentos teóricos esenciales para la mejor comprensión del tema.

Retomando la teoría gramsciana, sabemos que la burguesía —a medida que se desarrollaron sus funciones económicas y sociales— se vió obligada a confiar la gestión de organización de la superestructura ideológica, jurídica y política a grupos especializados, estrechamente solidarios, a menudo burgueses o al menos aliados de clases aliadas a la burguesía. (55)

De esta manera, podemos decir que un bloque histórico se ha configurado cuando se construye un sistema hegemónico bajo la dirección de una clase fundamental que deja su gestión a los intelectuales.

Ahora bien, en base a lo anterior se pueden distinguir ciertas características fundamentales durante la gestión y desarrollo del poder político mexicano:

- a) El logro de la unidad y la hegemonía histórica de la bur-

guesía ha sido en buena medida facilitada por la mediación del Estado y de su burocracia política; ya que gracias a la ideología y los valores elaborados por ese núcleo se ha difundido ampliamente la estadalatría. Esto implica, primeramente, que el Estado es uno de los escenarios de la lucha de clases y en segundo lugar, se manifiesta que la sociedad se reproduce de acuerdo al interés de la clase dominante económicamente, mitificado en interés común.

b) La burocracia política no puede considerarse como una clase social por sí misma, sino como un grupo de la clase dominante encargada de la dirección política e ideológica y la administración directa del Estado y su gobierno, cuyo poder garantiza y promueve el poder de la burguesía.

c) La autonomía política e ideológica del Estado Mexicano, para erigirse como el representante de los intereses globales dominantes y gobernar a nombre del interés general frente al resto de la sociedad, puede preservarse mientras el Estado no entre en alianza con una determinada fracción de la clase que integra el bloque dominante.⁽⁵⁶⁾ Es decir, la burocracia política articula los intereses de conjunto del bloque dominante, aunque no privilegie los intereses inmediatos de una fracción específica dentro de él.

Así como el aumento de poder económico de los grupos empresariales, nacionales y extranjeros, puede coartar excesivamente la independencia de la burocracia política; a su vez, la pobreza y la desocupación crecientes pueden poner en peligro su control sobre las clases subalternas.

De acuerdo con Gramsci, ⁽⁵⁷⁾ la autonomía del intelectual es consecuencia, en primer lugar, del origen social de los intelectuales. Los grandes intelectuales creadores de la filosofía provienen regularmente de la clase que representan; mientras que la gran mayoría surgen de las clases auxiliares aliadas a la clase dirigente. En segundo lugar, dicha autonomía del intelectual es indispensable para el ejercicio total de la dirección cultural y política; pues debe representar en un momento dado, la autoconciencia cultural, la autocrítica de la clase dominante.

El contexto socio-político de México a finales de los años sesentas planteaba un serio obstáculo para la hegemonía política del grupo dirigente, porque mermaba considerablemente su legitimidad y consenso ante las clases dominadas. Dicha legitimidad y consenso están basados en toda una ideología orgánica de la clase dominante estructurada en mensajes ideológicos por sus voceros (los intelectuales orgánicos) y difundidos a través de las estructuras ideológicas (escuela, iglesia, medios de comunicación masiva,...) a todas las actividades de la vida cotidiana.

El creciente poder económico del capital extranjero y de la burguesía nacional del gran capital (capital monopólico), dejaban ver una lucha de correlación de fuerzas dentro del bloque dominante. Esta aunada a la crisis de legitimidad, manifestada explícitamente con el movimiento estudiantil de 1968, cuestionaban el consenso del Estado tanto en forma vertical sobre las clases dominadas como en forma horizontal sobre las fracciones del bloque dominante.

1.2.3.1. La apertura democrática:

El gobierno del presidente Luis Echeverría se definió desde el principio por una búsqueda de soluciones "democráticas" y por la convicción de que era necesario emprender una política "correctiva" al modelo de desarrollo promovido durante las tres décadas anteriores.

Esta decisión condujo, primeramente, a una denuncia manifiesta de los desequilibrios y deformaciones estructurales generados por la política desarrollista y posteriormente, al planteamiento de una nueva estrategia nacional que tuvo como objeto la participación de todos los sectores en las tareas y los beneficios del desarrollo. Dicha estrategia se le denominó, en el terreno de la política económica, el desarrollo compartido; el cual tuvo como estandarte político a la apertura democrática.

En su toma de posesión, Echeverría enfatizó lo siguiente: -- "Si consideramos sólo cifras globales, podríamos pensar que hemos vencido el subdesarrollo. Pero si contemplamos la realidad circundante tendremos motivos para muy hondas preocupaciones. Un elevado porcentaje de la población carece de viviendas, agua potable, alimentación, vestido y servicios médicos suficientes...

"México está atento a todas las corrientes intelectuales, -- científicas y económicas que hacen evolucionar al hombre... La -- conciencia histórica se fortalece por la conciencia crítica. Nos encontramos muy lejos de haber llegado a una etapa definitiva de nuestra evolución y estamos dispuestos a renovar, en profundidad,

cuanto detenga el advenimiento de una sociedad más democrática... Repudiar el conformismo y acelerar la evolución general es, en -- cambio, mantener la energía de la Revolución."⁽⁵⁸⁾

Como vemos, en los párrafos anteriores se observa claramente el replanteamiento económico, político e ideológico del nuevo sexenio ante los resultados del desarrollo estabilizador. Sin embargo, lo más importante es subrayar la "apertura", a la que hizo referencia Echeverría, de las nuevas corrientes intelectuales, científicas y económicas con el fin de tener una conciencia crítica - que ayudara a la renovación, alcanzando una sociedad más democrática. Indudablemente, dentro de este discurso se encuentran, implícita o explícitamente, polarizaciones ideológicas que trataban de abrir una brecha y romper con la imagen del sexenio de Díaz Ordaz.⁽⁵⁹⁾

En un análisis realizado por Porfirio Muñoz Ledo, dirigente del PRI en los últimos meses del gobierno de Echeverría, planteó que la apertura democrática -vista como un diálogo, una autocrítica, una libertad de expresión y el replanteamiento de los fundamentos ideológicos de la Revolución Mexicana- constituía la respuesta del régimen a la falta de flexibilidad política que había existido en los años anteriores, evitando que los conflictos sociales no resueltos derivaran en estallidos de violencia.

El diálogo, según Muñoz Ledo, significó la participación de los distintos sectores de la comunidad nacional en el planteamiento de problemas y soluciones. Además el diálogo logró sacudir, mediante el enfrentamiento de los sectores de opinión que represen-

taban a los grupos sociales y económicos interesados, el burocratismo del aparato administrativo. (60)

Ante tales afirmaciones se podría pensar que la apertura democrática, tal como se planteó a nivel teórico, tuvo resultados positivos en la praxis política. Asimismo, dicha postura no se enmarcó solamente dentro de las instituciones políticas y jurídicas, sino que se plasmó ideológicamente en todas las actividades sociales a través de las estructuras ideológicas de la sociedad civil. Por último, no hay que olvidar que la apertura democrática se erige en base a la "revisión" de los preceptos revolucionarios de 1917, respondiendo a una crisis política y económica del sistema.

A continuación se realizará un breve análisis de las acciones de la burocracia política que contradijeron y debilitaron la realización de la llamada apertura democrática.

El régimen echeverrista que en un principio había, de alguna manera, fomentado el sindicalismo independiente y de corte reformista, se vió obligado posteriormente a cambiar su apoyo a los líderes tradicionales, frenando por medios legales y violentos el avance del primero. Las luchas más representativas son las de la Tendencia Democrática de los Electricistas, la de los Sindicatos de Mineros y Metalúrgicos de la República Mexicana, los sindicatos universitarios y los sindicatos de empresas automotrices. (61)

Aunque si bien Echeverría buscaba en esos momentos estrechar los lazos con los intelectuales liberales y progresistas para lograr un mayor consenso en la sociedad civil, el contexto político

y económico exigía la convergencia muy importante del movimiento obrero organizado, de tal forma que posibilitara al Estado de una posición con cierto grado de independencia en la negociación con los grupos de la iniciativa privada.⁽⁶²⁾ Para ello, se requería - mantener un alto grado de control sobre los sindicatos, lo cual - sólo las direcciones oficialistas tradicionales lo podían garantizar; ya que las nuevas corrientes independientes no aseguraban el control y estabilidad política de las masas trabajadoras.

De esta manera, el régimen cumpliría con su función de legitimación ideológica y de control básico sobre el movimiento obrero, puesto que el Estado reforzó su carácter de "mediador" de los principales conflictos obrero-patronales, atenuando el enfrentamiento entre el capital y el trabajo. Solamente así, se logró que esta lucha no superase el marco jurídico, político e ideológico - del sistema de dominación.

Tanto la creación de la Comisión Nacional Tripartita como órgano "conciliatorio" entre el sector gubernamental, patronal y la boral como el liderazgo de la burocracia sindical, a través de la Confederación de Trabajadores de México (CTM), en las demandas de aumentos salariales de emergencia y de su apoyo a la legislación habitacional (Instituto de Fomento Nacional para la Vivienda de los Trabajadores [INFONAVIT]), tenían como fin enfrentar y canalizar las protestas obreras por cauces institucionales; buscando una convergencia e identificación con el proyecto de la clase dominante.

En cuanto a la política agraria, Echeverría planteó como e--

jes de acción: concluir la fase del reparto agrario y atacar simultáneamente los objetivos de modernización, productividad y empleo en el campo; tratando de alterar el monopolio de la acumulación de la riqueza en el campo en manos de transnacionales aliadas frecuentemente con estructuras caciquiles.

Las herramientas políticas del Estado en el sector agrario fueron la nueva Ley Federal de Reforma Agraria (1971) y el Pacto de Ocampo (1974), el cual representó una respuesta oficial a las presiones y el auge de la organización independiente del movimiento campesino con la creación de la Central Independiente de Obreros Agrícolas y Campesinos (CIOAC). A su vez, los terratenientes y parvifundistas del noroeste fundaron la Unión Agrícola Nacional (UNAN) en 1975, para cuestionar la legalidad vigente del reparto agrario. (63)

La búsqueda constante para lograr el equilibrio entre el movimiento popular independiente y la ala conservadora de la burguesía rural obligó a Echeverría a acentuar el discurso populista y, al mismo tiempo, a tomar decisiones bastantes débiles y contradictorias.

Un ejemplo de lo anterior es las expropiaciones y la repartición de tierras en Sonora y Sinaloa que trajeron enfrentamientos entre los campesinos que exigían el cumplimiento de la nueva Reforma Agraria y los latifundistas afectados, apoyados por las organizaciones empresariales más importantes (incluyendo el recién creado Consejo Coordinador Empresarial {CCE}).

A partir de 1975, los campesinos descontentos por la espera

inútil comenzaron a invadir predios agrícolas en el Valle del Yaqui. Muchas de las invasiones se realizaron en terrenos donde los ejidatarios ya tenían una resolución presidencial favorable. Sin embargo, el gobierno reprimió sangrientamente, asesinó y encarceló a los campesinos de varias localidades: Chinitos, Alhuey, Campo Teresita... (64)

Los problemas agrícolas arrastrados desde el desarrollo estabilizador no fueron resueltos con todas las instituciones y leyes implementadas por Echeverría; una vez más, las leyes de la Reforma Agraria sirvieron como instrumentos de control y cooptación -- del movimiento campesino y como factor de legitimación del Estado que a los intereses de los mismos campesinos.

La calidad de las tierras repartidas dejaba mucho que desear pues en su mayoría eran tierras de temporal y agostaderos. La excepción fue las tierras de riego en el Valle del Yaqui, (65) cuya expropiación a últimas horas del régimen representó la respuesta gubernamental a la agresión verbal de los terratenientes, quienes mantenían lazos políticos y económicos con el Grupo Monterrey (elemento clave en el enfrentamiento de fuerzas en el bloque dominante). Para ésto, se manipuló políticamente el descontento de -- los campesinos encauzándolo por vías "legales" evitando el fortalecimiento del movimiento popular independiente.

El fomento de la crítica y autocrítica llegó al sistema educativo y a los sectores académicos. A partir de 1970, el régimen de Echeverría intentó revitalizar a la ideología educativa, ante su incongruencia con su contexto socio-político y económico mani-

festado claramente en el movimiento de 1968, apoyado en el eje de la Reforma Educativa. Pero ello, no implicó una ruptura con las - concepciones educativas anteriores, sino sólo se trató de renovar promesas, cambiar tímidamente el contenido de programas, crear -- nuevas instituciones y ampliar subsidios a las universidades. (66)

Según un análisis de Olac Fuentes, (67) existieron cinco rasgos distintivos del discurso educativo: Una insistencia constante en los efectos democratizantes de la apertura, la modernización - científica y racional para lograr una cultura "social" más efi--- caz, la educación como capacitación para el trabajo y el pluralis-- mo doctrinario, la autonomía académica expresada en un continuo - diálogo con las escuelas superiores y la solidaridad internacio-- nal (tercermundismo).

Sin embargo, el diálogo quedó en el aire. "Se podía decir pe-- ro no actuar". Cuando fallaban estos mecanismos de control y pene-- tración se recurrió a la represión, sólo basta recordar los si--- guientes hechos: La matanza del Jueves de Corpus en 1971, la in-- filtración de los "Halcones" (grupos que tienen una relación es-- trecha con la policía capitalina) en las escuelas superiores, las muertes de muchos estudiantes y profesores universitarios que se-- atrevieron a denunciar la miseria y la explotación en el estado - de Puebla bajo la gubernatura de Bautista O'Farril desde 1972. (68)

Por otra parte, el proyecto de revisión y adecuación general del sistema electoral mexicano llevó a cabo dos reformas y adicio-- nes a diversos artículos constitucionales en 1971 y 1973. El sur-- gimiento de esta "nueva" Ley Federal Electoral tuvo un carácter -

conservador y mediatizado, pues trató de reforzar más que transformar la estructura vigente de los partidos políticos tradicionales. (69)

En este caso, las distintas fracciones del bloque dominante terminaron por unirse en lo fundamental al proyecto político, imponiéndole al Estado una dirección política que no alterase de manera significativa la nueva correlación de fuerzas que se estaba conformando: el poder del gran capital monopólico.

Los resultados electorales de 1973 (las elecciones federales para diputados) y de 1976 (las elecciones presidenciales) mostraron que el abstencionismo estuvo presente, lo que significó que la Reforma Electoral no le dió mayor grado de autonomía y legitimidad al Estado. En cambio dejaría una huella para la Reforma Electoral de 1979. (70)

Por último, es necesario mencionar a los movimientos guerrilleros, tanto en el estado de Guerrero como en la ciudad, que tuvieron acción en el sexenio de Echeverría. Huacuja y Woldenberg⁽⁷¹⁾ nos señalan que si bien el movimiento guerrillero guerrerense fue producto de un amplio movimiento reprimido y bloqueado desde 1959, la guerrilla urbana surgió como consecuencia límite de las sensaciones radicales e impotencia política del 68, motivada posiblemente por la visión mítica de la Revolución Cubana. El primero contó con el apoyo de los campesinos de la región, mientras que el segundo se transformó en un vasto instrumento de provocación, confusión y caos programado.

De igual manera, Carlos Monsiváis y Luis Villoro coinciden -

en la existencia de guerrillas de provocación auspiciadas por las agencias imperialistas infiltradas en el país: "...este movimiento terrorista suministra a los grupos privilegiados la razón que necesitan sus presiones políticas sobre el Estado para conservar el 'orden'..."⁽⁷²⁾

Tal vez lo anterior se comprobó con los asesinatos de Rubén Enciso, Gabino Gómez Roch, Luis Fernando Aranguren y en especial el asesinato de Eugenio Garza Sada que dió la pauta a toda una lucha y agresión verbal hacia la política de Echeverría (papel del Estado en la economía y la apertura democrática en especial).

Finalmente podemos afirmar que, las guerrillas populares y urbanas estuvieron aisladas -sin vinculación orgánica- de la clase trabajadora, la cual demostró una incipiente concepción teórica ligada dialécticamente a una praxis revolucionaria. De esta manera, la debilidad de estos movimientos no representaron mayores dificultades al aparato represivo del Estado.

A través del estudio de estos aspectos en la política de Echeverría podemos llegar a la siguiente conclusión: No existió una apertura democrática. Posiblemente sólo se pueda hablar de una simple apertura, ante la estrechez de los canales políticos participativos. El diálogo se convirtió en un monólogo...

1.2.3.2. Lucha verbal de la iniciativa privada

Para comenzar este tema es importante recordar algunos aspectos tratados en apartados anteriores:

Las reformas económicas de Echeverría, en base a una redistribución del ingreso, se plantearon como una solución básica al deterioro del nivel de vida de las clases trabajadoras; buscando la ampliación de los ya desquebrajados márgenes de legitimidad y consenso del Estado. Sin embargo, en ningún momento se cuestionó directa o radicalmente los intereses de la clase burguesa en sí.

Más bien, podemos hablar de un enfrentamiento entre la burocracia política y la fracción burguesa del gran capital. Es decir, el proyecto político-económico del gobierno respondía a los intereses de la clase burguesa en su conjunto y no sólo a una fracción de ésta; pues ello comprometería o mejor dicho, restaría autonomía al Estado Mexicano ya que pondría en peligro la base de su hegemonía política: el apoyo de las clases subalternas.

A diferencia de lo que había sucedido en sexenios anteriores, donde la burguesía no había tenido necesidad de una cohesión organizativa que le diera capacidad de iniciativa y veto, no sólo en materia económica sino también en el terreno político e ideológico; en el régimen de Echeverría, la burguesía en su conjunto -- terminó formando un frente común bajo la dirección del gran capital financiero y monopolístico. Así es como surge el Consejo Coordinador Empresarial (CCE) en 1975. (73)

Esta lucha estrechó el espacio político de actuación del régimen; por un lado su crisis de legitimidad "hacia abajo" y por el otro, la férrea ofensiva ideológica encabezada por la fracción económica hegemónica. A continuación se mencionarán los estereotipos más relevantes que manejó la iniciativa privada para desacre-

ditar el sexenio en estudio:

a) El intervencionismo estatal: Se enfatiza y desacredita al desarrollo compartido puntualizando fervientemente que el Estado tiene como función principal organizar la administración pública y el gobierno. Es decir, se insiste en la división del trabajo: _

"...los empresarios nos dedicamos a los negocios, no a la política... hay un temor de que el propósito de Echeverría es acabar con la iniciativa privada."⁽⁷⁴⁾

Por su parte, el dirigente panista Manuel González Hinojosa afirmó: "El Estado Mexicano ha venido rebasando en muchas áreas - la legítima intervención del sector público en la economía del país y ha venido conformando un capitalismo de Estado..."⁽⁷⁵⁾

b) Desacreditación de la política económica: Esta se basa en mitificar los problemas económicos -principalmente el proceso inflacionario- para perder de vista el origen y la producción real de dichos conflictos.

El 26 de agosto de 1973, la iniciativa privada hizo una declaración conjunta sobre los 16 puntos propuestos por el gobierno para combatir la inflación y buscar la estabilización de la economía: "...las causas principales de la inflación son el gasto público excesivo y las condiciones generales del país que no han sido propicias para incrementar la oferta, por lo cual el aumento general de salarios y un control de precios agravarían el proceso inflacionario y desalentarían gravemente la inversión y la actividad productiva."⁽⁷⁶⁾

c) El fantasma del comunismo como una amenaza latente: Uno -

de los primeros ataques fue la declaración del embajador norteamericano, Robert H. McBride, sobre el proyecto de ley para el control de la transferencia de tecnología y el uso de patentes y marcas (1972). Pero en el año siguiente, al publicarse la ley de Promoción de la Inversión Mexicana y Regulación de la Inversión Extranjera, el presidente de la transnacional Dupont declaró firmemente que en este sexenio se estaban enfrentando dos ideologías: el sistema norteamericano de libre empresa y el comunismo marxista-leninista.⁽⁷⁷⁾

Asimismo, las asociaciones empresariales condenaron ante la opinión pública, las relaciones gubernamentales con países del bloque socialista o de tendencia democrática: "Los empresarios no buscan el poder pero sí desean que el próximo presidente sea de ideología nacionalista y no propia de países como Chile, Cuba, Rusia o China..."⁽⁷⁸⁾

Dichos ataques se agudizaron en septiembre de 1973 con el asesinato del industrial Eugenio Garza Sada,⁽⁷⁹⁾ la muerte de Salvador Allende después del golpe de Estado en Chile, la decisión gubernamental de otorgar asilo político a los chilenos de "izquierda" y la crisis económica nacional.

Según Carlos Monsiváis,⁽⁸⁰⁾ después del asesinato de Garza Sada vino toda una onda anticomunista atacando a través de la prensa de derecha, alarmas sobre la infiltración comunista en los centros de enseñanza, anticampañas contra figuras democráticas como el obispo de Cuernavaca Sergio Méndez Arceo y el líder de la Tendencia Democrática Rafael Galván.

Posteriormente, según él, viene una primera etapa de despres-
tigio programático del presidente por las cúpulas de la oligar-
quía. Los ataques recayeron en la afición y gustos "folclóricos"
del presidente y su esposa y por otra parte, sobre la capacidad -
mental de Echeverría (recordar los chistes sarcásticos sobre el -
tema). La segunda etapa de esta campaña se inicia en 1976 y su in-
tensidad coincide con la devaluación del peso y la expropiación -
de tierras en el Valle del Yaqui, Sonora.

Dentro de la ofensiva de derecha expuesta por Monsiváis, se-
nos explica que tal concepto no es monolítico, sino que existe un
mosaico de grupos que caen en dicha definición: grupos oligárqui-
cos de la banca e industria, prensa amarillista del anticomunis-
mo, terratenientes, ... Sin embargo, los elementos comunes entre -
tales grupos es la negativa de la intervención del Estado, la uti-
lización del standard moral católico, el enfrentamiento a las doc-
trinas socialistas y las visiones apocalípticas. (81)

El rumor fue un canal perfecto para fomentar las visiones ca-
tastróficas del sistema. Es por medio de éste que se crea la ima-
gen del individuo informado sin información o bien, de su partici-
pación pasiva en la vida del país. El hecho de desbordar el tama-
ño de las acciones minimiza la capacidad del público receptor de-
reflexionar y actuar.

Las características del rumor son las siguientes: provoca se-
guridad en el individuo porque llena un "hueco" producido por la
falta de información real sobre un hecho concreto, ya sea que vi-
va en una sociedad pobremente informada o bien, que la informa---

ción esté manejada tendenciosamente; el tema del rumor es de interés general, produce un efecto emocional (deseo o temor) en los individuos y cualquier persona puede convertirse en agitador si existen las condiciones "ad hoc" para su desarrollo y expansión. - También hay técnicos especializados en provocarlos y en manipular a la opinión pública con fines precisos. (82)

Algunos de los rumores más importantes manejados por grupos de derecha en el sexenio fueron los siguientes:

El estrangulador de mujeres (1972), la escasez de víveres y gasolina (1973), las vacunas esterilizadoras aplicadas por médicos extranjeros (1974), el libro de texto pro-marxista (1975), nacionalización de empresas transnacionales y congelación de cuentas bancarias (1976), el despojo de casas y terrenos para distribuirlos entre los pobres (este rumor surgió con motivo de la discusión del proyecto de ley de Asentamientos Humanos) y el anuncio de un golpe de Estado al finalizar el sexenio. (83)

Si bien la expansión del rumor se adecúa a la comunicación oral interpersonal, los medios masivos de comunicación jugaron un papel importante en la ofensiva ideológica de los sectores oligárquicos con la manipulación de la información, calificándola, atomizándola y descontextualizándola de su realidad.

En conclusión, podemos afirmar que la lucha verbal de la iniciativa privada tuvo como marco a la opinión pública, ya que en ella se desarrolla la batalla por controlar las estructuras ideológicas (medios masivos de comunicación, iglesia, escuela, partidos políticos,...), de tal manera que una sola fuerza modele una opi-

nión "uniforme y consensual" en la sociedad, donde el sujeto genérico es el que opina.

1.2.3.3. Nacionalismo y Tercermundismo

"Los regímenes de la Revolución Mexicana pusieron, lenta pero seguramente, las bases económicas y culturales que permitieron la integración de todos los habitantes del territorio del país en una nación. La integración nacional ha sido, tal vez el principal logro..."(84)

El fundamento ideológico de la integración nacional es sin duda alguna el histórico. De acuerdo con la larga Historia de México, la tradición ha instaurado como formas simbólicas el conjunto de objetos, personas, frases y palabras que aportan al pueblo la imagen de Patria o Nación.

El respeto a los símbolos patrios (bandera e himno nacional entre otros) se inculca desde los primeros años de socialización en la familia y en la escuela; posteriormente, éste será reforzado con otras estructuras ideológicas. El compartir nuestras ideas nacionalistas nos identifica con los otros miembros de nuestra sociedad; es decir, al compartir el mito nacionalista nos reconocemos como parte de la "nación".

En una ponencia presentada en el Instituto de la Universidad de Austin en 1971, Porfirio Muñoz Ledo señaló lo siguiente sobre los objetivos de la apertura democrática: "...se ha iniciado una etapa revisionista... se busca acelerar el desarrollo político re

planteando los términos del nacionalismo, que constituye el vínculo del consenso. En vez de glorificar un sistema identificándolo mecánicamente con el progreso del país, se ha querido alertar la conciencia ciudadana respecto del enorme esfuerzo que es preciso realizar en el futuro si se quiere, al propio tiempo, conservar la estabilidad e incrementar el desarrollo." (85)

Ante tal declaración, podemos afirmar que la retórica "nacionalista" oficial se había empobrecido a lo largo de tres décadas. Esta había sido rebasada por el desarrollo social de las fuerzas productivas dentro del proceso de acumulación del capital patrocinado por un Estado Mexicano paternalista, lo cual implicaba pérdida del consenso en las clases subalternas. ¿Cómo se podía hablar de un desarrollo de la justicia social a finales de los sesentas, si la riqueza del país se concentraba en una minoría?

La solución de la burocracia política a tal encrucijada es el revisionismo y actualización de los preceptos de la Revolución Mexicana, tratando de manejar la imagen del régimen como la panacea de la crisis del sistema. De esta manera, se exaltaría al nacionalismo no sólo a través de festividades, héroes, objetos y frases, sino también con nuevos simbolismos que no se identificaban con las dos polarizaciones ideológicas mundiales: el fascismo-imperialismo y el comunismo.

Ahora bien, es importante señalar que la política exterior del gobierno de Echeverría no se puede separar de la política interna. Existe una estrecha relación entre ambas, ya que estaban guiadas por la necesidad de la burocracia política de recuperar -

su legitimidad dentro del bloque dominante y en la sociedad en su conjunto.

Se advirtió que la política exterior podía apoyar y animar - la imagen del sistema "democrático" ante los sectores disidentes. Ojeda se refiere a tal situación como una "ecuación": "Si el nacionalismo es vínculo esencial del consenso y éste es a su vez elemento fundamental para la estabilidad, lo cual es marco indispensable para el desarrollo, una política exterior que alimente - el nacionalismo fomentará, en consecuencia, el consenso, la estabilidad y el desarrollo."⁽⁸⁶⁾ Es así como la política exterior tuvo como fundamento al nacionalismo y el pluralismo ideológico.

Ejemplo de ello son sus visitas a Cuba, el apoyo incondicional al gobierno de Salvador Allende ante el bloqueo económico de Estados Unidos, la recriminación al golpe de Estado en Chile --- (1973), el asilo político otorgado a los chilenos de izquierda, - la visita al Vaticano (1974) y a Canadá e Inglaterra (1973) entre otras.⁽⁸⁷⁾

Teóricamente, el proyecto burgués-reformista de este sexenio "...sugería que con la alianza de un sector nacionalista de la -- burguesía se podía impulsar el proyecto de desarrollo, mismo que se centraba en el incremento del capital mexicano, en la reduc--- ción de la dependencia financiera del exterior, en el freno de -- las transnacionales y en el logro de una mejor distribución del - ingreso."⁽⁸⁸⁾

En este sentido, la política exterior se conformó en la bandera ideológica del régimen ante el imperialismo norteamericano;_

el cual había dado por terminada su relación especial de asistencia económica directa a Latinoamérica -establecida con la Alianza para el Progreso como una forma de controlar la subversión popular en la región- debido a la devaluación del dólar, al relajamiento de la guerra fría y la menor beligerancia cubana. (89)

Por lo tanto, Estados Unidos retomó la tesis de que la mejor forma de ayuda o transferencia de capital, es aquella que se lleva a cabo por medio de la inversión extranjera. Esto explica el porqué el régimen tuvo necesidad de buscar otros elementos de negociación con nuestro vecino del norte.

La política basada en los acuerdos bilaterales con el gobierno norteamericano trató de ser sustituida a través del incremento de exportaciones, la expansión de mercados externos, el control de la inversión extranjera y la retórica oficialista en foros internacionales para exigir relaciones mundiales más justas.

Sin embargo, el pensar en un desarrollo independiente del capitalismo mexicano descontextualiza a éste de su proceso histórico de acumulación. Los límites de la política exterior "independiente" llegaron hasta donde la economía dependiente lo permitió. Por mencionar algunos ejemplos podemos citar los siguientes: la agudización de la deuda externa, el papel del FMI en nuestra economía después de la devaluación de 1976, el boicot turístico del sector judío-norteamericano en 1975 y el boicot norteamericano ante la posible entrada de México a la OPEP. (90)

Ahora bien, ¿de dónde surge el término tercermundista?. Su génesis está orgánicamente ligada al nacionalismo. Ante un mundo

polarizado por la política de la guerra fría, el nacionalismo pro puesto por Echeverría no podía identificarse ideológicamente con ninguno de los dos polos hegemónicos: imperialismo y/o comunismo. De esta manera, el tercermundismo queda como un punto intermedio.

Las palabras expresadas por Echeverría confirman lo anterior: "Nuestra Revolución no es importada y tampoco hemos tratado de exportarla... México continuará rechazando, firmemente, toda intrusión en sus asuntos internos, cualesquiera (sic) que sea su signo ideológico que la disfrace (imperialismo o comunismo).⁽⁹¹⁾

Es difícil precisar un concepto del Tercer Mundo o señalar cuando un estado pertenece o no a éste, ya que no existe una clasificación, ni requisitos para entrar o separarse. Si se quisiera definir los posibles miembros del Tercer Mundo, podría señalarse que son todos aquellos países -cualquiera que sea su ideología o sus recursos- que no pueden financiar por sí mismos su propio desarrollo.⁽⁹²⁾ Sin embargo, se mantiene como una expectativa creciente su evolución al llamárseles también países en vías de desarrollo.

La ambigüedad y amplitud del término Tercer Mundo encajaron perfectamente dentro de la retórica oficialista: El buscar igualdad y justicia entre los países pobres y los ricos, podía ser tra ducido al ámbito nacional como el enfrentamiento entre la clase trabajadora y el gran capital.

Indudablemente, el tercermundismo se legitimó con la aceptación de su soporte ideológico: La Carta de los Derechos y Deberes Económicos de los Estados, propuesta por Echeverría a la Organiza

ción de las Naciones Unidas (ONU) en 1974.

Finalmente, podemos concluir que las posturas ideológicas -- del nacionalismo y tercermundismo en el régimen de Echeverría sirvieron como elementos de control, legitimación y manipulación ante las clases subalternas y fracciones disidentes, más nunca como factor de negociación frente al capital monopolista ligado al imperialismo.

1.3 Cultural

1.3.1. Panorama general de los medios de comunicación masiva

Al hablar sobre los medios de comunicación masiva en el régimen de Luis Echeverría, lo primero que se viene a nuestra mente es el golpe gubernamental dado a la cooperativa de Excélsior en 1976. Sin embargo, alrededor de este hecho hay otros elementos de importancia considerable que nos ayudarán a comprender mejor el papel del Estado y la iniciativa privada y a su vez, su relación de éstos con los medios. Esta visión general se ubica en el ámbito político y cultural de la llamada apertura democrática.

Dentro del sistema político mexicano, la prensa --y específicamente el periódico-- ha constituido un importante elemento legitimador ya que, en primer lugar, el Estado se ha convertido en emisor. El sexenio de Echeverría no fue la excepción, al contrario, el Estado participó más activamente como emisor al comprar la Organización Periodística García Valseca en 1972.

Dicha organización estaba compuesta por tres diarios en la ciudad de México y 37 más en el interior de la República. Esta compra se debió al cobro de una deuda que el Coronel García Valseca había contraído, a través de gobiernos anteriores, por concepto de papel y préstamos de instituciones crediticias oficiales.⁽⁹³⁾

Por otra parte, El Diario de México, prohibido por el gobierno de Díaz Ordaz, volvió a publicarse gracias a los nexos familiares del director del periódico con el entonces secretario de Obras Públicas.⁽⁹⁴⁾

En segundo lugar, la creación y el manejo de la Productora e Importadora de Papel, S. A. (PIPSA) desde 1935 ha otorgado al Estado otro mecanismo de control sobre los medios impresos.

Un ejemplo del poder formal del Estado para reprimir la libertad de prensa, se manifestó en el surgimiento de la revista - Proceso en 1976, ya que a pesar de que ésta hizo su solicitud a tiempo para que PIPSA le suministrara el papel periódico, la primera publicación tuvo que aparecer con materia prima no surtida - por la mencionada productora.⁽⁹⁵⁾

Mientras que el "autocontrol" o censura ambiental de los periódicos sabiendo hasta dónde quieren o pueden llegar, mencionado por Granados Chapa,⁽⁹⁶⁾ podría relacionarse con el "subsidio" que PIPSA ha otorgado a las empresas periodísticas, especialmente a partir de 1973. Sólo basta recordar que en este año, la crisis petrolera mundial provocó la escasez del papel periódico al bajar su producción y por lo consiguiente, la elevación de su precio. Sin embargo, a través de PIPSA se pudo proveer eficazmente a los

periódicos de esta materia prima sin afectar su valor de compra.⁽⁹⁷⁾

Por otra parte, es indudable que en este periodo se mostró, abiertamente, la relación estrecha de las principales empresas periodísticas con el gran capital. Dicha relación de dependencia no se limitaba a la composición del capital de la empresa, sino también a la publicidad como elemento de supervivencia de la publicación, a los servicios de las agencias informativas y a la publicación de tiras cómicas elaboradas por consorcios norteamericanos.

En tanto que los periódicos oficiales llenaban sus páginas con visiones pesimistas y catastróficas del futuro nacional o --- bien, con los logros del régimen en base a comparaciones numéricas de diversos aspectos de la realidad entre 1970 y 1976; El Herald de México, Novedades y El Universal entre otros, se dieron a la tarea de defender y responder a los intereses de los grupos económicos que representaban.⁽⁹⁸⁾

Una muestra de ello fue que después de los reiterados ataques a la televisión comercial, por parte de la burocracia política, a partir de 1974 se divulgaron en las páginas de los periódicos mencionados, artículos en defensa de la publicidad, el comercio y la libre empresa.⁽⁹⁹⁾

A pesar de que la difusión gubernamental se propuso insistir en la apertura del sistema político a la disidencia y a la crítica; la ofensiva verbal y la presión directa se practicó contra -- quien intentaba ejercer la libertad de expresión en los medios impresos.

La revista ¿Por qué? desapareció en noviembre de 1974, cuan-

do la policía entró a sus talleres, los destruyó, detuvo a sus editores y luego los puso en libertad sin cargo alguno. Aunque se intentó involucrar a los editores, colaboradores y hasta antiguos trabajadores de esa publicación con movimientos guerrilleros.⁽¹⁰⁰⁾

En cuanto a la revista Eros dejó de publicarse porque nunca se le otorgó la licitud requerida. Las "razones" dadas por la Comisión Calificadora de Publicaciones y Revistas Ilustradas⁽¹⁰¹⁾ para darle muerte a la revista fueron que algunos de sus escritores, tales como José Revueltas, Carlos Monsiváis y Renato Leduc, utilizaban un lenguaje que "ofendía al pudor" y que además se publicaban fotos y dibujos de hombres y mujeres desnudos que incitaban a las bajas pasiones.⁽¹⁰²⁾

Por el otro lado, los escritores de Eros argumentaban: "Pretextar razones morales, como se nos pretende hacer creer en el caso de Eros, para que la Secretaría de Educación Pública liquide a un órgano de prensa, nos lleva a afirmar públicamente que una torpe y ciega censura oficial trata de acabar con la libertad de prensa..."⁽¹⁰³⁾

Por lo tanto, no es de extrañar que se dieran hechos contradictorios en este sexenio; por un lado, la Asociación de Editores de Periódicos Diarios de la República Mexicana, dirigidos por la prensa mercantil capitalina, consagró el Día de la Libertad de Prensa y por el otro, aparecieran organizaciones en lucha por la libertad de expresión como la Unión de Periodistas Democráticos - en 1975.

El último caso a tratar -y sin duda el más importante del pe

riodismo escrito- es el del periódico Excélsior porque se relaciona inminentemente con el conflicto de los medios electrónicos.

Desde que asumió Julio Scherer García el cargo de director general de esta cooperativa en 1968, se fomentó en sus páginas la opinión crítica y analítica de la vida nacional e internacional, buscando los informes propios de la investigación que impidieran el manejo de la información por fuentes gubernamentales o privadas. (104)

Esta nueva postura del periódico se da en una coyuntura política importante: A principios de 1970, el gobierno de Echeverría necesitaba de tribunas que propagaran y apoyaran las nuevas medidas económicas y políticas, con el fin de reivindicar al desgastado sistema político. Es por esta razón que al iniciar el sexenio, Excélsior coincidió con las reformas anunciadas por el régimen -- respaldándolas, "de aquí que el mismo presidente de la República le otorgó con frecuencia información exclusiva, actuando... sin proponérselo, como 'vocero de la apertura'." (105)

En mi opinión, Echeverría utilizó perfectamente la posición crítica de este diario para comenzar, desde los primeros días -- del sexenio, a cuestionar el papel de los medios electrónicos comerciales; específicamente, a la publicidad televisiva como conformadora de la cultura y educación nacional. El crear una imagen negativa de la programación comercial, recaía en el ámbito de la opinión pública como una forma propagandística de poder y fuerza sobre los empresarios.

En este ámbito se plantea una lucha por la hegemonía de la -

"industria de la cultura", la cual se había venido consolidando - en manos de la iniciativa privada desde el gobierno de Miguel Alemán, mientras que el Estado sólo había actuado pasivamente como - administrador jurídico de las concesiones a pesar de los inten--- tos, en 1960 y 1969, por recuperar el terreno perdido en el con--- trol político de los medios electrónicos. (106)

Dicho control era necesario ya que estas empresas de radio y televisión no estaban aisladas, sino que por su génesis y desarrollo estaban estrechamente ligadas al capitalismo de fuertes empresas extranjeras y nacionales: la National Broadcasting Corpora--- tion (NBC) perteneciente a la Radio Corporation of America (RCA), la Columbia Broadcasting System (CBS) y el Grupo Monterrey. (107) Por lo cual, no era una sorpresa que los propietarios de la industria televisiva y radiofónica aparecen como dueños de otras empresas en diferentes ramas de la producción nacional, especialmente en el área automotriz y turística.

La ofensiva ideológica gubernamental contra la televisión y la radio tuvo como principales portavoces al propio presidente de la República y a los funcionarios que por ley estaban relacionados con los medios de comunicación masiva. Tales críticas llegaban a plantear la nacionalización de esta industria o bien, la -- creación de una nueva ley que alteraría sustancialmente el régimenmen de concesiones existente.

Tal vez, la acción más destacada del gobierno fue la compra del canal 13 de la televisión capitalina, a través de la Sociedad Mexicana de Crédito Industrial (SOMEX), en 1972. (108) Muy aparte

de los propósitos que pudo haber tenido el Estado para comprar el canal 13, este hecho significó el rompimiento del monopolio televisivo.

Ante la posibilidad de que los proyectos gubernamentales comenzaran a instrumentarse las dos empresas privadas concesionarias de los canales comerciales, Telesistema Mexicano y Televisión Independiente (perteneciente al poderoso Grupo Monterrey), se fusionaron en una sociedad anónima en 1972: Televisa. (109)

Para lograr que los privilegios de la industria de la radio y la televisión no fueran afectados legalmente por el Estado, los concesionarios actuaron como un grupo de presión. Es decir, ante las declaraciones oficiales surgieron, inmediatamente, respuestas por parte de los líderes de la Cámara Nacional de la Industria de Radio y Televisión; a su vez, se difundieron en radio y televisión spots propagandísticos donde se manejó una imagen positiva de los medios electrónicos. (110) Sin embargo, lo fundamental de esta presión fue que los industriales contaban con el respaldo de una buena fracción del capital monopólico.

El éxito de la acción empresarial fue muy claro, en lugar de una ley se promulgó un Reglamento a la Ley Federal de Radio y Televisión en 1973 donde se consagraba, una vez más, el abuso del tiempo publicitario respecto al destinado a la programación y además, se trasladaban a la televisión los mecanismos de la censura cinematográfica bajo el nombre de supervisión. (111)

Así, de esta manera, las reformas y acciones gubernamentales en materia de comunicación masiva (112) se quedaron en aspectos ad

ministrativos, sin cuestionar levemente los intereses de los industriales de radio y televisión. Ejemplo de ello, fue la cancelación de 37 programas considerados como perjudiciales por su alto contenido de violencia; siendo necesario señalar que más de la mitad de estas series ya no estaban transmitiéndose. (113)

Como se dijo anteriormente, Excélsior cuestionó abiertamente, al igual que cierto sector de la burocracia política, el funcionamiento de la industria radiofónica y televisiva. Las críticas del diario fueron acusaciones concretas a concesionarios, productores y anunciantes identificados. (114)

La primera contestación de la iniciativa privada tuvo lugar en diciembre de 1972. Con el apoyo de organismos patronales y de la Cámara Americana de Comercio en México, la alianza Alemán-Azcárraga con los empresarios del Grupo Monterrey lograron retirar -- los anuncios publicitarios del sector privado de las páginas de Excélsior. Este logró superar la crisis económica gracias a la publicidad de empresas estatales. Posteriormente, los grandes almacenes y algunas organizaciones de servicios presionaron a los organismos patronales para levantar el boicot. (115)

Al finalizar el sexenio, las tesis echeverristas se encontraban ya rebasadas por la realidad del país. La falta de confianza en el régimen, las reformas truncadas y la situación económica nacional hacen que Excélsior disminuyera el apoyo al gobierno, hasta llegar a contradecir y criticar sus posturas.

Por estas razones, las presiones y agresiones sobre la cooperativa no sólo provenían de la iniciativa privada, encabezada por

Televisa, sino también se suman la de los diarios capitalinos ligados al gobierno. ⁽¹¹⁶⁾ El hostigamiento no sólo fue externo, se buscó el recrudecimiento de la rebelión interna en la cooperativa encabezada por el Subgerente de Administración, Juventino Olivera López, quien cometió una serie de arbitrariedades y actos violentos de intimidación que desembocaron, el 8 de julio de 1976, en la salida de los periodistas honestos de la organización periodística. ⁽¹¹⁷⁾

Sólo la revista Siempre y algunos diarios de provincia y del extranjero denunciaron el golpe a Excélsior por parte de la "apertura democrática" de Echeverría, quien negó cualquier ingerencia del gobierno en tal hecho. Poco después se formaría la cooperativa que edita la revista Proceso, enfrentando desde su primera publicación -como se mencionó anteriormente- serios obstáculos.

Resumiendo, el gobierno de Luis Echeverría nunca contó con la fuerza de una política comunicacional bien elaborada, para fortalecer su autonomía relativa del capital monopólico que controla la industria de radio y televisión; lo cual, favoreció a que éste se consolidara y expandiera.

1.3.2. Reorganización y estatización del cine mexicano

La reorganización del cine mexicano comenzó como un intento de resolver la crisis económica en la que se encontraba, desde hace más de veinte años, esa industria.

Durante la Segunda Guerra Mundial, los productores mexicanos

vieron una buena oportunidad de recuperar el mercado cinematográfico nacional, ya que la producción hollywoodense había descendido considerablemente: "Para aumentar su producción obtuvieron del gobierno no solamente la supresión de impuestos, sino además la creación del Banco Nacional Cinematográfico (BANCINEMA) en 1942 - destinado a otorgarles crédito. Desde entonces, en esa industria la intervención económica del Estado fue aumentando paulativamente para ayudar a los productores privados..." (118)

Sin embargo, la fracción burguesa que en el cine estaba financiada por el Estado, no se consolida como otros sectores de la producción nacional. Es decir, esta fracción burguesa la constituyó un incipiente y hermético grupo de productores privados que habían recibido enormes créditos, pero no reinvertían sus ganancias en la industria.

En la década de los sesentas en particular, se registró una baja en la producción de películas por la elevación más o menos significativa de los costos de producción, la expansión cinematográfica norteamericana de la posguerra que había invadido nuestras salas de exhibición y el auge de la televisión en México.

Poco antes de asumir Luis Echeverría la presidencia de México, su hermano Rodolfo Echeverría fue nombrado director del BANCINEMA en septiembre de 1970. Dicho banco fue beneficiado por la Secretaría de Hacienda y Crédito Público con una inversión de mil millones de pesos con la finalidad de reestructurar el aparato técnico y administrativo del cine nacional. (119)

El 21 de enero de 1971, Rodolfo Echeverría dió a conocer su

"Plan de Reestructuración de la Industria Cinematográfica", el -- cual tuvo como principal estrategia, el apoyo a nuevas compañías_ productoras privadas que coincidían con los objetivos de "trans-- formación" de la nueva administración cinematográfica.

De esta manera, surgieron firmas de productoras privadas al_ estilo de Marte, Marco Polo, Alpha Centauri y Producciones Escor_ pión. Posteriormente, en 1972, los Estudios Churubusco pasaron a_ ser una productora estatal con el fin de asegurar el trabajo de - los sindicatos, ya que las nuevas firmas no bastaron para reempla_ zar a las antiguas, que tendían a retraerse de la producción.⁽¹²⁰⁾

Emilio García Riera señaló atinadamente: "...el precario y - subdesarrollado 'star system' que los capitalistas privados han - manejado, siguiendo pautas hollywoodenses como su carta fuerte, - entra en franca decadencia y se revela incapaz de atraer al públi_ co de clase media."⁽¹²¹⁾

Ante la incapacidad de esta fracción burguesa de llevar a ca_ bo la acumulación del capital, el Estado reconoció que necesitaba en muchos sectores enfrentarse y a veces combatir los procedimien_ tos tradicionales del poder dentro del proceso cinematográfico. -- En otras palabras, se requería modernizar la industria para incre_ mentar la acumulación del capital. Es así como la estatización -- del cine y sus consecuencias se enclavaron en esta estrategia de_ reformulación del cine mexicano.

De acuerdo a las circunstancias, al principio, se pensó en - la participación de los trabajadores en la producción. Se inició_ así, un sistema cooperativista entre los trabajadores y el Estado

que recibió el nombre de "paquetes". Los trabajadores aportaban sus salarios hasta que la película se exhibía y generaba ganancias.

Esta medida se consolidó en 1975 con la creación de las compañías Conacine (Corporación Nacional Cinematográfica, S. A. de C. V.), que se encargaría de las producciones más ambiciosas y las Corporaciones Nacionales Cinematográficas de los Trabajadores del Estado, S. A. de C. V.: Conacite I para trabajar con el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC) y Conacite II, para hacerlo con el Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC) en los estudios América, comprados por BANCINEMA en ese mismo año. (122)

Paralelamente a la reformulación de sus alianzas con los sindicatos de la industria, el Estado decidió favorecer la integración a éstos de nuevos recursos humanos, particularmente en el área de la dirección.

El enfrentamiento "interburgués" en el cine se dió entre el grupo reformista encargado de BANCINEMA y los elementos que obstaculizaban la actualización capitalista de ese aparato productivo; sobre todo los antiguos productores privados que no reinvertían en la industria, algunos sectores sindicales que impedían la incorporación de los nuevos cineastas y los grupos burocráticos que estaban ligados a elementos políticos antagonistas a los del BANCINEMA. (123)

"Los representantes de la vieja guardia, hasta entonces casi coto cerrado familiar, se vió invadido de jóvenes cineastas surgi

dos de todas partes que filmarían numerosas películas de signo adverso no sólo a su moral y a su ideología, sino incluso a sus propios esquemas de producción." (124)

Es así como en 1974, también se creó otra compañía productora para trabajar exclusivamente con el Estado. Tal fue Directores Asociados, S. A. (DASA) que estaba formada por Raúl Araiza, José Estrada, Jaime Humberto Hermosillo, Alberto Isaac, Gonzalo Martínez, Sergio Olhovich y Julián Pastor.

El conflicto con los productores se resuelve en abril de -- 1975, con la aparente estatización de la producción que excluyó - temporalmente a los viejos productores. No es de extrañar que en el acto de entrega de los Arieles en ese año, el presidente Echeverría dió en su discurso las gracias "a los señores industriales del cine para que se dedicaran a otra actividad." (125)

Ante una serie de reproches que el Presidente formuló a los productores privados, éstos no recibieron más créditos oficiales. Los particulares se refugiaron en los estudios fílmicos norteamericanos de la frontera con México.

Para 1975, los organismos públicos manejan, si no totalmen-- te, sí de manera relevante el financiamiento, la producción, la - distribución y la exhibición cinematográfica..

Sin embargo, "la gestión de Rodolfo Echeverría... no afectó los intereses privados de la distribución y exhibición; antes al contrario, los fortaleció. Al ser descongelados los precios de en trada a los cines, y al desaparecer entre éstos la segunda y tercera corrida, para ser convertidos todos en salas de estreno, au-

mentaron en mucho los ingresos de los productores privados, accionistas mayoritarios de Películas Nacionales, sin arriesgar nada... "(126)

Por otra parte, la "reestructuración" abarcó aún más, se crearon algunas instituciones que fortalecieron toda la retórica oficial de renovación e interés en la cultura cinematográfica: se inauguró la Cineteca Nacional (1974) que por ley debería de existir desde 1949, se reestableció a la academia que otorga los Arielles (1972), empezaron las labores del Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC) en 1975 y comenzó a funcionar el Centro de Producción de Cortometrajes (CPC), que realizó durante el sexenio películas de apoyo a la política presidencial.

Todo lo anterior nos demuestra que, aunque la exclusión de ciertos productores se quiso presentar como un enfrentamiento total del Estado con la burguesía, no se trataba en forma alguna de esto. El grupo suprimido había sido apoyado por más de 30 años y había permanecido conforme con los viejos sistemas productivos.

"En el plano económico, el grupo gobernante ha intentado implantar una serie de reformas que tratan de mantener el modelo de desarrollo asociado, pero fortaleciendo el papel del Estado y modernizando el aparato productivo." (127)

Existió un enfrentamiento interburgués que muchas veces fue presentado demagógicamente como lucha de un Estado progresista. Así los intereses de esa fracción burguesa, eran acompañados de toda una elaboración ideológica que los hacía pasar como interés de toda la nación. De esta forma, los mitos desmovilizadores de la

idad nacional reaparecieron revestidos de la retórica tercermundista.

El cine fue el único entre todos los medios de comunicación casi completamente controlado por el Estado. No es extraño entonces, que haya sido ahí donde se reelaboraran arduamente las fórmulas retóricas de la apertura echeverrista.

La apertura en el cine se manifiesta desde el principio, como un llamado a los intelectuales que necesita la industria para producir nuevas "mercancías". Dicho llamado se presenta como un interés del Estado por el cine artístico. Poco a poco va tomando un carácter expresamente político, que coincide con el aumento de las declaraciones tercermundistas en el sexenio.

"Luis Echeverría soltó una frase casi célebre en Santiago de Chile: 'Un cine que miente, es un cine que embrutece'. Bonita frase... el entonces presidente no deseaba un cine mentiroso, sino - un cine veraz y honesto... pero censurado." (128)

De esto se desprende que, si bien se dió un proceso de apertura, no fue menos cierto que los cineastas mexicanos experimentaron cierta autocensura, que en un momento dado, vino a sustituir al repliegue de la censura oficial. (129)

Un hecho importante, que no puede ser perdido de vista, fue que los miembros de DASA, junto con otros cineastas, formaron el Frente Nacional de Cinematografistas en marzo de 1974.

Este sirvió como mediatizador al evitar el enfrentamiento directo entre la burocracia política y el sindicato de directores - para que dicho sindicato aceptara a los cineastas promovidos por

la política cinematográfica estatal, enfrentándolos con los líderes mismos. A su vez, sirvió de asimilador porque a través de él se adhirieron actores y técnicos, además de varios cineastas independientes que hasta ese momento dudaban de las promesas de la apertura cinematográfica. El Frente, en resumen, aseguraba vínculos institucionalizados con posibles disidentes.

Al mismo tiempo, servía de elemento promocional en el extranjero con su posición tercermundista: asistiendo a varios festivales alrededor del mundo y lanzando su manifiesto en 1975, en donde se expresaba el deseo de realizar un cine comprometido con la problemática de Latinoamérica. Tal posición era un elemento esencial en el "nuevo" cine mexicano, que ratificaba la imagen de la situación política de apertura democrática que difundió, tanto interna como externamente, el régimen de Echeverría.

En mi opinión, algunos de los filmes más destacados en este sexenio son: **El castillo de la pureza, Canoa, El Principio, Actas de Marusia y La pasión según Berenice.**

Para concluir, podemos afirmar que la reformulación y estatización del cine mexicano se guía bajo dos ejes: el primero, la modernización de la industria para elevar la acumulación del capital y el segundo, participar en la elaboración del material ideológico (películas) que refuerce la imagen de la apertura democrática propuesta por el mandato de Luis Echeverría.

NOTAS

1. Fitzgerald, E. Valpy. The public sector in Latin..., p. 3.
2. Saldívar, A. Ideología y política del..., pp. 90-91.
3. Esto se puede observar claramente en los cuadros estadísticos de la "Inversión y rendimiento anuales por actividades (1957-1970)" donde se perciben las altas utilidades de la industria expresadas en miles de dólares: 1967 - 133 027; 1968 - 163 209; 1969 - 190 356 y 1970 - 202 151.
4. Por ejemplo, la carga fiscal del 14 al 15% en febrero de 1970, es una de las más bajas del mundo y sobre todo insuficiente para atender a las crecientes necesidades de inversión en infraestructura que requeriría la continuación del desarrollo.
5. Villoro, Luis. "La ilusión del neocardenismo". Signos..., pp. 57-61.
6. Sepúlveda, Bernardo y Chumacero, Antonio. La inversión extranjera..., p. 58.
7. Saldívar, A. Op. cit., p. 90.
8. Basáñez, Miguel. La lucha por la hegemonía en..., p. 96.
9. Ojeda, Mario. Alcances y límites de la..., p. 136.
10. Ayala, José. Et. al., "La economía internacional", México hoy, p. 40.
11. Ibidem., p. 39.
12. Ojeda, M. Op. cit., p. 137.
13. Basáñez, M. Op. cit., p. 144.
14. Ayala, J., et. al., op. cit., p. 44.
15. Basáñez, M. Op. cit., pp. 154-155.
16. Tello, Carlos. La política económica de México:..., p. 40.
17. Saldívar, A. Op. cit., p. 92.
18. Ibidem., pp. 92-93.
19. Bueno, Gerardo. Et. al., Opciones de política económica..., p. 30.
20. Saldívar, A., op. cit., p. 96.
21. Cfr. El análisis de José A. Zarzosa sobre la estructura tributaria de este sexenio citado en Saldívar, A., op. cit., p. 97.
22. Tello, C. Op. cit., p. 59.
23. Labra, Armando. "Para un desarrollo democrático popular..." (Parte I). -- Proceso, No. 8, 26 de diciembre de 1976, p. 32.
24. Ojeda, M. Op. cit., p. 140.

25. Ayala, J., et. al., op. cit., p. 53.
26. Saldívar, A., op. cit., p. 100.
27. Ayala, J., et. al., op. cit., p. 55.
28. Cfr. (s/a) "Así se devaluó el peso:...", Proceso, No. 2, 13 de noviembre de 1976, p. 24.
29. Saldívar, A. "Los monopolios y la economía". Fin de siglo, p. 24.
30. Pereyra, Carlos. "Quién mató al comendador?...", Nexos, enero de 1979, - pp. 3-4.
31. Muñoz Ledo, Porfirio. "Sistema político para el...", Nueva política. V. 1 No. 2, abril - junio de 1976, p. 274.
32. Portelli, Huges. Gramsci y el bloque histórico..., p. 30.
33. Gramsci, Antonio. Antología, p. 394.
34. Bartra, Armando. "El movimiento ferrocarrilero...", Historia de México en el contexto..., pp. 179-180.
35. Ibidem., pp. 181-182.
36. Ibidem., pp. 182-184.
37. Basáñez, M., op. cit., p. 183.
38. Mols, Manfred. "Posibilidades de México...", Nueva política. V. 1, No. 2, abril - junio, p. 118.
39. Reyna, José Luis. "Estado y autoritarismo", Nueva política, loc. cit., -- pp. 90-91.
40. Ibidem., p. 91.
41. Cfr. Ehrenreich, Barbara. Et. al., "El año del estudiantado". De Esparta-co al Ché y de Nerón a Nixon, pp. 450-454.
42. González Casanova, Pablo. "El futuro inmediato de la sociedad y el Estado". Nueva política, loc. cit., pp. 33-34.
43. (S/a) "Creo que (López Portillo) cometió un grave...", Proceso, No. 24, _ 16 de abril de 1977, p. 8.
44. Coded, Félix. "México 1968:...", Historia de México en el contexto..., -- p. 201.
45. Ibidem., pp. 198-200.
46. Ojeda, M., op. cit., p. 164.
47. "Cuarto Informe Presidencial", El gobierno de México, sept. 1968, p. 10.
48. Basáñez, M., op. cit., p. 186.

49. "Quinto Informe Presidencial", El gobierno de México, sept. 1975, p. 12.
50. Echeverría, Luis. Praxis política. No. 1, citado por Saldívar, A. Ideología y política..., p. 65.
51. Cosío Villegas, Daniel. El sistema político mexicano:..., p. 94.
52. Saldívar, A. "La crisis política". Fin de..., p. 34.
53. Ojeda, M., op. cit., p. 164.
54. Saldívar, A. "La crisis política", loc. cit., p. 35.
55. Portelli, Huges. Gramsci y el bloque..., p. 10.
56. Saldívar, A. Ideología y política..., p. 28.
57. Portelli, Huges. Op. cit., p. 99.
58. "Mensaje a la Nación pronunciado por el presidente Luis Echeverría". El - gobierno de México, 10./30 de diciembre de 1970, p. 9.
59. En muchas declaraciones de la burocracia política se habla de los enemigos de la apertura democrática y el desarrollo como los "emisarios del pasado".
60. Muñoz Ledo, P., op.cit., pp. 277-278.
61. Saldívar, A. "El movimiento obrero sindical". Fin de..., pp. 81-82.
62. Saldívar, A. Ideología y política..., p. 117.
63. Saldívar, A. "Los campesinos y la política agraria". Fin de..., pp. 84-86
64. Reveles, José. "Sonora-Sinaloa, las tierras de la ira", Proceso, No. 2, - 13 de noviembre de 1976, p. 13.
65. Ibidem., p. 9.
66. Fuentes Molinar, Olac. "Educación pública y sociedad". México hoy, p. 230
67. Ibidem., pp. 236-237.
68. Villoro, Luis. " Ensayo del terror blanco?. Signos políticos, pp. 101-104
69. Fernández, Nuria. "La reforma política: orígenes y limitaciones". Historia de México en el contexto..., p. 259.
70. Saldívar, A. Ideología y..., p. 159.
71. Huacuja, Mario y Woldenberg, José. Estado y lucha polif..., pp. 135-149.
72. Villoro, Luis. "El terrorismo aliado...", Signos..., p. 116.
73. Basáñez, M., op. cit., pp. 98-99.
74. Entrevista a un líder empresarial citada por Saldívar, A. Ideología y..., pp. 74-75.
75. González Hinojosa, M. "El sistema mexicano", Nueva política, loc. cit., - p.257

76. Citado en Arriola, C. "Los grupos empresariales al Estado (1973-1975)", Foro internacional, V. XVI, No. 4, abril - junio de 1976, p. 460.
77. Basáñez, M., op. cit., p. 97.
78. "Reunión de representantes de las Cámaras de Comercio en Tijuana", Excelsior, 28 de mayo de 1975, p. 1.
79. Cfr. las declaraciones de Ricardo Márgain, presidente del Consejo Consultivo del Grupo Monterrey en el entierro de Garza Sada, citada por Tello, Carlos, op. cit., p. 60
80. Monsiváis, C. "La ofensiva ideológica de la derecha", México hoy, pp. -- 313-314.
81. Ibidem., p. 315.
82. Moirón, Sara. "A falta de información, el rumor". Proceso, No. 4, 27 de noviembre de 1976, pp. 16-18.
83. Ibidem., p. 16.
84. Villoro, Luis. "El legado de la Revolución Mexicana", Signos..., p. 74.
85. Citado por Ojeda, M., op. cit., p. 168.
86. Ibidem., pp. 178-179.
87. Ibidem., 183 y 187.
88. Saldívar, A. Ideología y política..., pp. 82-83.
89. Cfr. Basáñez, M., op. cit., p. 157.
90. Basáñez, M., op. cit., pp. 159-162.
91. "Mensaje a la Nación...", loc. cit., p. 11.
92. Sepúlveda, César. "Definición del Tercer Mundo". Proceso, No. 6, 11 de diciembre de 1976, p. 41.
93. Fernández Christlieb, Fátima. Los medios de difusión masiva..., p. 59.
94. Ibidem., p. 31.
95. (s/a) "De Excelsior a Proceso: lucha por la voz pública". Proceso, No. 1 6 de noviembre de 1976, p. 15.
96. Granados Chapa, Miguel. Examen de la comunicación en..., p. 9.
97. Ibidem., p. 155.
98. Granados Chapa, Miguel. Comunicación y política, p. 31.
99. Fernández Christlieb, F., op. cit., p. 37.
100. Granados Chapa, M. Comunicación y ..., p. 32.
101. Esta comisión de la SEP, declaró ilícitas 136 publicaciones entre 1971 y

- 1975 por considerar que éstas incitaban a la pornografía.
102. (s/a) "Eros a la opinión pública". Proceso, No. 2, 13 de noviembre de -- 1976, p. 59.
 103. Idem.
 104. Granados Chapa, M. Comunicación y pol..., p. 105.
 105. Fernández Christlieb, F., op. cit., p. 343.
 106. Cfr. Ibidem., pp. 156-171.
 107. Fernández Christlieb, F. "La industria de radio y televisión: gestación y desarrollo". Nueva política. V. 1, No. 3, julio - septiembre de 1976, pp. 244-245.
 108. Granados Chapa, Miguel A. "La televisión de Estado". Nueva política. V. 1, No. 3..., p. 233.
 109. Fernández Christlieb, F. Los medios de..., p. 134.
 110. Ibidem., p. 133.
 111. Granados Chapa, M. Comunicación y pol..., p. 28.
 112. Entre ellas encontramos la creación de la Subsecretaría de Radiodifusión, el Centro de Estudios de Medios y Procedimientos Avanzados de la Educación y el desarrollo de la Televisión Rural.
 113. Fernández Christlieb, F. Los medios de..., p. 138.
 114. Ibidem., p. 146.
 115. Basáñez, M., op. cit., p. 195.
 116. Muestra de ello fueron las cartas y desplegados anónimos difamando a Julio Scherer y sus colaboradores, la edición del libro clandestino El Excélsior de Scherer y Dany, el sobrino del Tío Sam y el rompimiento del convenio publicitario con Canal 13, entre otros.
 117. (s/a) "De Excélsior a Proceso...", loc. cit., p. 14.
 118. Sánchez, Alberto R. "Cine mexicano: producción social...", Historia y -- sociedad. No. 18, 1978, p. 75.
 119. García Riera, Emilio. Historia del cine mexicano, p. 313.
 120. Viñas, Moisés. Historia del cine mexicano, p. 237
 121. García Riera, E., op. cit., p. 313.
 122. Sánchez, Francisco. Crónica antisolemne del cine..., p. 100.
 123. Sánchez, Alberto R., op. cit., p. 76.
 124. Sánchez, Francisco. Op. cit., p. 105.

125. García Riera, E., op. cit., p. 297.
126. Ibidem, p. 323.
127. Citado en Sánchez, Alberto R., op. cit., p. 75.
128. Sánchez, Francisco. Op. cit., p. 104.
129. Gumucio Dragon, A. Cine, censura y exilio en América..., p. 140.

C A P I T U L O 2

CANOA, LONGITUD DE GUERRA Y CASCABEL, PRODUCTOS DE LA INDUSTRIA CULTURAL

2.1 El cine en el ámbito de la "cultura de masas"

El tema del cine mexicano en el periodo de Luis Echeverría - podría ser abordado en base a diferentes tendencias teóricas y metodológicas; sin embargo, en este trabajo se le enmarcó dentro -- del ámbito de la "cultura de masas", lo cual nos llevó a considerar a los filmes estudiados como productos de una industria cultural.

En la actualidad, el término sociológico "masa" ha sufrido -- el proceso de semiosis ilimitada ya que, ha perdido contacto con la situación social que lo determinó; es decir, nos movemos a un nivel de estereotipos o imágenes ya evaluadas, calificadas y adjetivadas.

El origen de la palabra "masa" se remonta a la transición -- del modo de producción feudalista al capitalismo, surgiendo dentro del pensamiento social antes de que la burguesía ascendente -- haya consolidado su poder dentro del Estado moderno. Es empleado peyorativamente por ideólogos "pro-aristócratas y anti-capitalistas" en contra de los valores y actividades del comercio y la in-

dustria.⁽¹⁾

La teoría de la sociedad de masas va adquiriendo diferentes significados respondiendo, principalmente, a las necesidades y características del contexto social donde el teórico se desenvuelve.

Entonces nos podríamos preguntar ¿qué entenderíamos actualmente por cultura de masas?. Para responder a lo anterior, debemos subrayar que el desarrollo de la tecnología en la fase superior del capitalismo trajo consigo la creación y organización de avanzados medios de comunicación masiva, como estructuras ideológicas de la sociedad civil, representando los intereses de grupos económicos, nacionales y transnacionales, a través de sus voceros o intelectuales orgánicos según Gramsci. Es aquí donde debemos ubicar la génesis histórica, social e ideológica de los conceptos: masa, hombre-masa y la "cultura de masas".

2.1.1. El cine como industria cultural

"El cine no fue primero arte, y después arte en manos del capital. Ha llegado a ser arte al mismo tiempo que se hacía rentable y precisamente porque se hacía rentable. No se ha transformado en industria, sino que nació industria. Su invención no fue -- fruto de la inspiración del genio individual, ni un triunfo de la ciencia desinteresada, sino una batalla de patentes comerciales: -- todavía hoy es imposible determinar a qué país le corresponde su paternidad."⁽²⁾

Ruy Sánchez hizo una observación significativa al mencionar que, dentro del proyecto de reestructuración de la industria cinematográfica de Rodolfo Echeverría se hablaba de la necesidad de que el cine se desarrollara como "arte, industria y medio de comunicación" y se sostenía que el desarrollo del cine como arte no tendría otro límite que el talento creativo de los cineastas. Sin embargo, Ruy Sánchez señaló acertadamente que al articular el arte con las necesidades de la industria, el primero resultaba secundario. (3)

Resulta conveniente citar las palabras del propio Rodolfo Echeverría, donde hace referencia a una reconciliación mítica y -- contradictoria entre el arte y el carácter comercial de la producción industrial cinematográfica:

"...en síntesis, el aumento de la calidad del cine mexicano que debe alcanzar niveles artísticos que apunten a la conquista de mercados vírgenes hasta ahora, y a la superación de la tendencia a un clima puramente comercial, base y sostén de nuestra actividad industrial serán nuestros objetivos fundamentales." (4)

Valdría la pena pensar si el arte podría separarse de la formación social en el que se crea. Si nosotros nos remitimos a la estética marxista tenemos que el arte, según los Manuscritos de 1844 de Marx, "no es una actividad accidental sino un trabajo superior en el cual el hombre despliega sus fuerzas esenciales como ser humano y las objetiva o materializa en un objeto concreto-sensible." (5)

Por lo tanto, el trabajo artístico es un trabajo concreto --

que satisface una necesidad (valor de uso) de expresión, afirmación y comunicación a través de la forma dada en un contenido.

La creación artística por su esencia, por su carácter individual e irrepetible y por sus determinaciones específicas y cualitativas vale por sí misma, por ello no puede ser comparada haciendo abstracción de sus cualidades estéticas.

Por lo cual, "...el producto de la praxis artística -y de la praxis misma- vale como objeto y no por las intenciones de su autor... La praxis artística es una actividad práctica cuyo carácter intencional se pone de manifiesto en la relación sujeto-objeto que se establece en ella pero como actividad subjetiva-objetivada. Esta objetivación del sujeto en el producto de su actividad determina, a su vez, el modo de juzgar y valorar esta praxis."⁽⁶⁾

La creación artística responde a las necesidades del hombre en una sociedad determinada ya que, no existe la expresión pura, sino la expresión de un determinado mundo humano. De esta manera, arte y sociedad no pueden ignorarse porque el arte mismo es un fenómeno social. El cineasta es un ser social, su obra (su objetivación en ella) es siempre un puente entre su creador y los miembros de la sociedad, lo cual implica que la obra afecta a los demás, contribuyendo a elevar o desvalorizar en ellos ciertos fines, ideas o valores. En resumen, las relaciones entre arte y sociedad son relaciones históricas.

"Todo arte es, por esencia, innovación... todo gran arte se mide por su potencia de ruptura con una tradición. Lo nuevo, creador y por lo tanto, lo verdaderamente revolucionario es ruptura,

negación, pero no se trata de una negación absoluta, radical. Toda negación en sentido dialéctico, resume, asimila y absorbe lo que hay de valioso en el pasado... todo gran arte enriquece nuestro mundo humano, nuestra capacidad para percibir y expresar la realidad y a la vez, enriquece los medios de expresión y comunicación..."(7)

Es decir, el hombre, como ser verdaderamente humano, es creador en cuanto no refleja o copia imitativamente lo real. A través de su praxis, el hombre se apropia de la realidad con el fin de integrarla en un mundo humano para que la naturaleza pierda su realidad en sí, transformándola hasta hacer de ella una realidad humanizada.

Al respecto Karel Kosík afirma: "La obra de arte expresa el mundo en cuanto lo crea. Y crea al mundo en cuanto que revela la verdad de la realidad, en cuanto que la realidad se expresa en la obra artística. En la obra de arte se transforma lo real, para la creación de una nueva realidad..."(8)

Sin embargo, hay que tener presente el señalamiento de Marx sobre el arte en la sociedad capitalista, ya que la producción capitalista es hostil a ciertas ramas de la producción, en particular, el arte y la poesía. Esta contradicción se da independientemente de la actitud que el artista adopte hacia las relaciones sociales capitalistas y cualquiera que sea su ideología plasmada en su obra o la tendencia estética que revele su creación. Es decir, la contradicción se encuentra en la misma esencia del capitalismo ya que, la creación del artista queda sujeta a las leyes genera--

les de la producción material.

"En la sociedad capitalista, donde la obra de arte puede degcender a la categoría de mercancía, el arte se enajena también, - se empobrece o pierde su esencia."⁽⁹⁾ El artista, de este modo, - queda sujeto a las fluctuaciones de la oferta y la demanda de --- quienes influyen decisivamente en el mercado que las absorbe (gusutos, preferencias, ideas y concepciones estéticas), lo cual afecta tanto al contenido como a la forma de la obra, limitándose a - sí mismo y con frecuencia negando sus posibilidades creadores, su individualidad.

"El artista tiene que librar una doble batalla, por un lado, se niega a exaltar una realidad inhumana y para ello, busca vías artísticas diversas; por otro, se resiste a que su obra deje de - responder a una necesidad interior de creación y satisfaga, primeramente, la necesidad exterior impuesta por la ley que rige en el mercado artístico...⁽¹⁰⁾

Dentro de la fase superior del capitalismo, el desarrollo -- tecnológico de los medios de comunicación masiva aseguró la pro--ducción alienante, y en gran escala, del "arte que renuncia a su propia autonomía y orgullosamente toma su lugar entre los bienes de consumo... vendible e intercambiable como un producto indus---trial."⁽¹¹⁾

La condición necesaria para ello, es que este pseudoarte sea producto de la industria cultural y que su consumo sea masivo, -- con el fin de asegurar la ley fundamental de la producción capitalista (la plusvalía) y la preservación y reproducción del orden -

existente (la plusvalía ideológica).

Con lo que podemos aseverar, como lo afirman Horkheimer y Adorno, que la industria de la cultura tiene una función mediatizadora, puesto que es la proveedora de los productos, las diversiones y los valores que absorbe el hombre-masa como consumidor: -- "...el hecho central de la civilización capitalista era el colapso progresivo de la familia como agencia socializadora, siendo legada a la industria de la cultura."⁽¹²⁾

En dicha industria, la cultura es un producto que se convierte en objeto extraño a sus productores y los domina: "...la cultura que es creación de todos se convierte en instrumento de dominio de unos pocos, en alianza estrecha con el capital."⁽¹³⁾

En este sentido, la cultura como conjunto de creencias, valores, pensamientos, realizaciones y tradiciones que categorizan al grupo social en un tiempo y un espacio determinados; se plasma como el producto ideológico de los medios masivos para el consumo de la gran masa; lo cual, según Ortega y Gasset,⁽¹⁴⁾ es la actitud psicológica por la que el hombre-masa acrítico y no calificado se siente a gusto de compartir cosas standardizadas, respondiendo a necesidades culturales prefabricadas.

De esta manera, "...la ideología es producida industrialmente, y este plan industrial de producción ideológica tiene como finalidad específica y exclusiva no sólo el incremento incesante y acelerado del capital material, sino la constitución de un gigantesco capital ideológico cuyo portador es el hombre de la calle y cuyos dueños son los mismos dueños del capital material, los que

dirigen a distancia los hilos del complejo industrial."⁽¹⁵⁾

Es así como el hombre actual subsiste con una cultura impuesta y al imponérsele, estamos hablando de una cultura "mosaico" como la plantea Umberto Eco,⁽¹⁶⁾ es decir, la cultura en bloques -- que aculturiza ya que no es asimilada desde una postura crítica, histórica y dialéctica por el mismo hombre.

El mito de esta seudocultura y de este pseudoarte consiste en que nos da la impresión de que son las propias masas quienes lo piden o imponen. El hecho de consumir los productos de la industria cultural, hace que el hombre-masa se sienta "culto", ofreciéndole un todo caótico e impuesto.

A través de la cosificación y despersonalización de las relaciones humanas, dicha seudocultura se convierte en una categoría independiente de su estructura económica con la cual se eluden o velan sus raíces concretas, económicas de clase, así como las vías revolucionarias para extirparlas.

Ahora bien, con lo hasta aquí expuesto podemos afirmar que la cultura de masas es un mito, ya que realmente no son las masas quienes la producen sino los grupos económicos y/o sociales que detentan la propiedad de los medios de comunicación masiva. Es decir, el hombre-masa en ningún momento es el sujeto de dicha praxis, sino es el objeto de ésta. Por lo tanto, no podemos hablar de una cultura de masas, sino más bien, de una cultura para las masas.

Es así, como los dueños de los medios de comunicación masiva difunden mensajes -estructurados por sus voceros- que llevan toda

una concepción ideológica que sostiene y justifica el orden social existente, de tal manera que los individuos puedan vivirlo - "pasivamente" como un orden natural, olvidando o silenciando las verdaderas fuerzas motrices que ponen en movimiento o generan dicho proceso.

Basándonos en lo anterior, podemos concluir que la reestructuración del cine mexicano en la época de Echeverría reafirmó su carácter industrial, sometiendo la praxis artística del cineasta a las leyes de la producción capitalista para que los filmes asuman el carácter de un consumo de masas; preservando y reproduciendo a su vez, como estructura ideológica de la sociedad civil, el "status quo".

2.1.2. El emisor y sus voceros

Según Ruy Sánchez, ⁽¹⁷⁾ el papel de los cineastas en el periodo de Echeverría fue mitificado, ya que en sus declaraciones equiparaban al Estado con el mecenas que impulsaba sus cualidades -- creadoras considerándolo un financiamiento al cine de autor.

Para entender dicha afirmación, es necesario precisar el papel jugado por el director de cine dentro de la producción cinematográfica, ver su relación con la política estatal y saber si -- realmente podemos hablar de un cine de autor.

Como lo habíamos señalado anteriormente, los medios de comunicación masiva se han convertido en fetiches, tal como los manejan la burguesía y el imperialismo, en la medida que se les consi

deran entidades dotadas de autonomía y de una voluntad propia presentando a un emisor difuso; ocultando la identidad de los manipuladores como la funcionalidad de las ideas que expanden con el -- sistema patrocinado por las clases dominantes. (18)

Todo proceso de comunicación está inserto en una formación social, entendiendo por ésta el modo de producción específico y las relaciones sociales de producción que se dan en una sociedad determinada.

De esta manera, como los medios y recursos de la comunicación masiva representan grandes inversiones de capital debido a su tecnología tan sofisticada, el emisor siempre será un grupo social y/o económico, organizado como una empresa.

Dicho grupo o emisor será el representante más fiel de los intereses de la clase hegemónica del bloque histórico. A su vez, este emisor tiene a sus voceros que elaboran y difunden sus mensajes, expresando siempre las ideas que a ellos les favorecen. (19)

Estos voceros son los intelectuales orgánicos del grupo en el poder: "Todo grupo social --señala Gramsci-- naciendo en el terreno originario de una función esencial en el mundo de la producción económica, se crea al mismo tiempo y orgánicamente una o más capas de intelectuales que le dan homogeneidad y consciencia de su propia función, no sólo en el campo económico sino también en el social y político: el empresario capitalista crea consigo mismo el técnico industrial, el científico de la economía política, el organizador de una nueva cultura, de un nuevo derecho..." (20)

Es así como los nuevos directores de cine representaron, an-

te el BANCINEMA, los sustitutos de los viejos cineastas en la "fabricación" de películas competitivas dentro del mercado filmico - nacional e internacional. Es decir, la nueva generación de realizadores cinematográficos eran los intelectuales orgánicos de la - fracción modernizadora de la burguesía que se enfrentaba a los -- productores de la vieja guardia.

No hay que perder de vista que, los voceros del grupo hegemónico o intelectuales orgánicos crean el estadio más elaborado de la concepción del mundo como expresión de la clase fundamental; - en otras palabras, la filosofía con un alto grado de coherencia - para conservar la unidad ideológica de todo el bloque social.

Por esta razón, Gramsci⁽²¹⁾ establece que la relación orgánica entre la estructura y superestructura sólo puede explicarse por el papel de dichos intelectuales como empleados del grupo dominante para el ejercicio de las funciones subalternas de la hegemonía social y del gobierno político.

De este modo, los intelectuales crean y dirigen "la vanguardia" de la cultura dominante para que la masa -como totalidad heterogénea, acrítica y en estado latente- las integre a su vida cotidiana, como una concepción del mundo parcializada y atomizada, quitándole la posibilidad de ser sujeto creador y transformador - de la naturaleza que lo rodea a través de su praxis social, impiéndole crear una verdadera "cultura de masas" de acuerdo a sus necesidades de ser social.

Por otra parte, es importante señalar que la censura del Estado a la praxis artística de los cineastas, guionistas y argumen--

tistas entre otros, no sólo se ha dado por medio de los órganos - burocráticos como lo era la Dirección General de Cinematografía - ya que: "En países donde las clases dominantes controlan los mono- polios privados por una parte y por otra el aparato de Estado, la censura no necesitaba abrir la boca ni asustar a nadie, sino que_ actúa cotidianamente a través de los instrumentos que controla el Estado..."(22)

Es significativo que, la acción de prohibir genera a su vez_ el temor de la prohibición: Antes de la drástica censura oficial_ existe una precensura (autocensura) que abarca cada uno de los pa- sos de la producción fílmica, que posteriormente se prolonga a la distribución y la exhibición.

El cineasta Alberto Isaac comenta cómo interviene la autocen- sura en las diferentes etapas de preparación de un filme: "Un --- guionista al momento de escribir el guión, no está pensando en la necesidad interna de la historia, sino cómo va a pasar la censu- ra. Entonces, hace una cosa de manera alegórica, la sitúa en otro tiempo. Después hay otro tamiz y es el de los productores que por lo general son muy temerosos."(23)

Es indudable que a partir de 1972, las producciones patroci- nadas por el Estado, es decir con el financiamiento del BANCINE-- MA, se caracterizaron por una mayor libertad de acción que se dió a los realizadores. Sin embargo, el mismo Isaac reconoce que toda_ vía no se había forzado el margen de expresión otorgado por el Es- tado, y que ello se vería por ejemplo en una película cuyo guión_ preparaba en 1973 Jorge Fons sobre la corrupción sindical, tema -

que tocaba directamente al PRI, partido gobernante. (24)

Otro ejemplo sería el "enlatamiento" de la película **Recodo de Purgatorio** (mediometraje independiente financiado por el CUEC) filmada por José Estrada en el sexenio echeverrista, la cual a pesar de ser una autobiografía hace una crítica severa y cruda sobre las instituciones de la sociedad capitalista, comenzando con la familia hasta llegar a los aparatos ideológicos y represivos del Estado.

A su vez, el cineasta brasileño Glauber Rocha señaló lo siguiente: "Llegué a la Ciudad de México en 1975 para realizar un film intitulado 'La Edad de la Tierra', el presidente del Banco Cinematográfico Rodolfo Echeverría, y el Director de la Censura - Hiram García Borja me prohibieron la filmación y me amenazaron de arresto y expulsión del país porque protesté en los periódicos. Ningún cineasta mexicano o latinoamericano se solidarizó conmigo por miedo de perder la protección económica del gobierno mexicano." (25)

Tal denuncia se realizó contra las declaraciones hechas en Montreal y Caracas por los cineastas del Frente Nacional Cinematográfico y otros latinoamericanos donde rechazaban cualquier mecanismo de censura que impidiera la libre creación cinematográfica.

"Es su 'organicidad' -refiriéndose Ruy Sánchez a los cineastas orgánicos- con el poder lo que le daba materialidad a su autocensura. La mayoría de los cineastas promovidos prefirieron desconocer las luchas políticas del país y los movimientos populares de oposición para vincularse estrechamente con la ideología "ter-

cermundista" del Estado, que reclamaba veladamente una reconciliación nacional, es decir una ilusoria conciliación de la lucha de clases en el país, con el pretexto de enfrentarse 'todos unidos' al enemigo exterior: el imperialismo." (26)

Es así como podemos afirmar que la autocensura de los cineastas consistió en no intentar siquiera romper las maneras institucionalizadas de expresarse, por esa misma organicidad que le otorgaba su relación con el Estado. (27)

Hay que recordar que, el artista no se puede crear artificialmente puesto que se debe luchar por una nueva forma de vida moral en la que éste, por medio de su praxis social, se acerque a su realidad y no asuma su compromiso con una institución sino con el mismo pueblo. Es decir, el cineasta al crear una obra no puede tener como un fin en sí, que ésta sea una propaganda política. Esto sería parcializar la realidad, formar mitos, quitarle a la obra del cineasta su calidad de arte.

Ahora bien, ¿sería correcto hablar de un cine de autor en el periodo echeverrista? Creo que como punto inicial se debe considerar brevemente qué implica el cine de autor.

Este tiene como antecedente la teoría de Alejandro Astruc -- (1948): "La cámara como pluma fuente o bolígrafo" es decir, el cine se vuelve poco a poco un lenguaje por el cual, el artista puede expresar sus pensamientos o sus emociones. Por tal razón, las películas deben convertirse en un medio de escritura.

La formulación del cine de autor se da en Francia en los años cincuentas. Lo verdaderamente importante son los directores -

autores que imponen sus criterios en todos los renglones de la obra cinematográfica. Su temática se basa principalmente en lo que el director conoce (a la clase media, el sexo,...) o recuerda ya que aquí el tiempo es vital. Por esta razón, puede afirmarse que las películas de cine de autor son autobiográficas.

Su sistema de producción fue artesanal, escenarios naturales, con equipo mínimo, la película era filmada rápidamente, sin obligaciones y sin ninguna censura técnica y/o narrativa. (28)

Como podemos observar, el cine de autor tuvo sus orígenes como una política de valoración estética que después pasaría a ser una política promocional en el lanzamiento de los cineastas de la Nouvelle Vague: Godard, Truffaut, Rivette y Chabrol entre otros. Durante algunos años circuló mundialmente como centro de reflexión sobre el cine hasta ser criticada por los nuevos grupos de cine político, surgidos después de los movimientos estudiantiles de 1968.

Jorge Ayala Blanco nos aclara lo siguiente sobre el cine de autor como política de valoración estética: "El llamado 'cine de autor' queda relegado hasta que un cineasta tenga un volumen considerable de obras importantes; no nos interesa dictaminar si este aspirante a realizador superestrella está 'dotado', si 'promete'... lo más importante es cada obra fílmica en sí y el sentido de su inserción ideológica, aunque después de todo el árbol se conoce por sus frutos, cuando los tiene. (29)

La política del cine de autor fue retomada en México, durante la primera mitad de los sesentas, en sus estereotipos principa

les. Esto fue hecho por algunos funcionarios estatales para justificar el reemplazo de viejos cineastas. Reemplazo que significaba darle una manufactura más actual, más vendible, a las películas - de la industria. (30)

Los nuevos cineastas fungieron como la autoconciencia cultural y autocrítica de la clase dominante en el sexenio de Echeverría, podían decir muchas cosas que antes estuvieron prohibidas, pero sólo lo lograron bajo la "supervisión" estatal.

Por último, me gustaría citar las palabras de Miguel Littin sobre el papel de los cineastas en la verdadera búsqueda de una cultura popular: "La historia oficial escrita por la burguesía se ha encargado de deformar todos los eventos importantes para el esclarecimiento de la lucha de clases; toda la historia oficial está escrita e interpretada en función de los intereses de la burguesía..."

"Al cineasta le conviene, por consiguiente, desenterrar todos los hechos que muestran a la gente en la lucha y para hacerlo es necesario ir a las masas, porque es ahí donde se encuentran -- los elementos que permiten revelar la historia verdadera. Sin embargo, también tiene una contribución personal que aportar, sobre todo para evitar que esos elementos no se conviertan nuevamente en folklore. Los cineastas no podemos ceder al paternalismo de -- los funcionarios de la administración..." (31)

2.1.3. El filme como producto de la industria de la cultura

"Limitarse a contar, a narrar una historia lo mejor posible_ -es decir, con verosimilitud y dentro del marco de un género- es_ a fin de cuentas adoptar el punto de vista de Dios, ver las cosas desde arriba, donde los antagonistas y las contradicciones se resuelven en un orden superior y último...

"Contar una historia por contar una historia: como si eso -- fuese posible... como si no contase siempre una determinada historia, y por ello mismo, como si no se tradujesen siempre determinadas opciones ideológicas, determinadas posiciones morales, una determinada visión del mundo."⁽³²⁾

En los párrafos anteriores se nos aclara nuevamente que no - puede existir una imparcialidad del emisor y sus voceros al producir y realizar el material fílmico. Como se señaló en el apartado anterior, el intelectual orgánico elabora y estructura el discurso cinematográfico como material ideológico de acuerdo a los intereses del grupo económico y/o social dominante. Recordando que dicha organicidad no es mecánica, ya que existe una autonomía por - el origen social de los intelectuales quienes provienen en su mayoría de lo que Gramsci⁽³³⁾ llama la clase auxiliar aliada a la - clase dirigente y a su vez, dichos intelectuales representan la - autocrítica del grupo dominante.

En este sentido, podemos hablar de las películas como mensajes de estructura autoritaria, puesto que éstos se dan en procesos sociales concretos en los que se juega el autoritarismo de -- una determinada clase social. Tanto en las estructuras autoritarias como en las formas alternativas, el emisor tiene presente un

tipo determinado de receptor y a partir de ello elabora su mensaje.

"Es necesario darse cuenta que el Banco Cinematográfico se hace una idea de los espectadores y los hace participar en la producción sólo a través de las investigaciones de mercado, de las encuestas a la entrada del cine; que de esa concepción cuantitativa y degradante del público se pasa inmediatamente a la concepción que tienen los cineastas y que está implícita en la dramaturgia de sus películas; un espectador atrapado en las pocas pero imponentes alternativas emocionales que le ofrece el director, el sueño de ambos: un público cautivo por la mercancía y por el espectáculo." (34)

No es extraño que en la Muestra Internacional de Cine Novo en Pesaro (Italia), el cineasta Juan Manuel Torres, miembro del Frente Nacional de Cinematografistas, haya calificado al público mexicano de ignorante, analfabeta y despolitizado. Por otro lado, tenemos las declaraciones de Ignacio Retes quien afirmó: "En México nosotros somos los cineastas culturizados (sic) y los únicos - que podemos instruir al público." (35)

Los mensajes de estructura autoritaria son aquellos cuyos signos han sido seleccionados y combinados para llevar al receptor a una sola interpretación... la que interesa al emisor. (36) Es decir, el emisor tiene como fin de persuadir al receptor y en función de éste estructura la totalidad del mensaje.

El autoritarismo del mensaje no significa violencia, sino unilínealidad del emisor hacia el receptor. Los mensajes autorita-

rios tratan de convencer "de una manera placentera" al receptor - para que acepte tal o cual propuesta que ayude a la sobrevivencia y mantenimiento del orden social vigente.

"Los mensajes de estructura autoritaria son pues planificados a partir del análisis de las formas de percepción. Nada se deja librado a la improvisación, nada a la espontaneidad... Cada signo ocupa un lugar para atraer la atención, para impactar... Pero la aceptación de la mercancía requiere de la previa aceptación del sistema social que lo sostiene."⁽³⁷⁾

Por esta razón, tenemos que negar la determinación absoluta de que el hombre y su conducta está diseñado a través de los signos, puesto que el hombre y la realidad son polidimensionales -- porque tienen posibilidad de alternativas y cambios. Así, podemos afirmar que el código no es total, puesto que las contradicciones antagónicas no pueden superarse a través de signos.

En una estructura autoritaria, los mensajes tienen como tarea principal, que un significante tenga un sólo significado a pesar de la diversidad de opciones en diferentes contextos. Además, en dicha estructura el mensaje es pobremente referencial porque se han enfatizado ciertos signos, ciertos enunciados y eliminados otros. El parcelamiento referencial lleva a la descontextualización social. De esta forma, a mayor descontextualización social, hay un mayor desconocimiento de causas, de las conexiones reales que caracterizan una formación social.⁽³⁸⁾

Partiendo de la distinción entre lengua y habla de Sussure, podemos deducir que el habla no es uniforme, ya que ésta es el --

uso concreto de la lengua por parte de los seres humanos.

Por tal motivo existen diferentes tipos de discursos. Sin embargo, en esta ocasión sólo nos ocuparemos del discurso mercantil y el propagandístico, ya que dichos discursos corresponden a los mensajes lanzados por el emisor como grupo económico y/o social.

"Los discursos mercantil y propagandístico consisten en palabras que tienen los códigos correspondientes... los discursos mencionados son en todos los casos de tipo retórico,... esto es, utilizan la palabra calculada en función de persuadir." (39)

Con dichos discursos, el emisor trata de persuadir a los receptores de consumir dicha película o determinado "way of life" y a la vez adherirse y reforzar ciertas circunstancias económicas, políticas y sociales.

El discurso mercantil del mensaje es producto específico del modo de producción capitalista, es decir, de lo que anteriormente llamamos la industria de la cultura. Con respecto a los productos standardizados de la industria cultural que les "gusta" compartir a los hombres-masa, Eco nos aclara cuando debemos de hablar de -- kitsch:

"Pero lo que, en cambio, caracteriza la auténtica y verdadera Midcult, y la caracteriza como kitsch, es su capacidad de fundir la citación en el nuevo contexto; y el manifestar un desequilibrio en el cual la referencia culta emerge provocativamente, pero no es intencionada como citación, es pasada de contrabando como invención original, y sin embargo domina sobre el contexto demasiado débil para soportarlo, demasiado informe para aceptarla e

integrarla...

"Podríamos definir... el kitsch como el estilema extraído -- del propio contexto, insertado en otro contexto cuya estructura - general no posee los mismos caracteres de homogeneidad y de necesidad de la estructura original, mientras el mensaje es propuesto -merced a la debida inserción- como obra original y capaz de estimular experiencias inéditas."(40)

De esta manera, el kitsch es la obra que se recubre de los - despojos de otras experiencias y se vende como arte sin reservas. Es así como a la masa no homogénea se le ofrece un "arte digeri-- do" o baratija evitando a ésta las dificultades que trae consigo_ el dar todo un rodeo para llegar a la esencia del "arte genuino".

El kitsch no tiene calidad en sí mismo, sino la tiene por su comercialización: "...el carácter comercial se debe al hecho de - que el elemento 'interesante' no es ingenuo, espontáneo, ni está_ íntimamente fundido con la concepción artística, sino que está -- buscado externamente, mecánicamente, dosificado, industrialmente_ como elemento infalible de 'fortuna' inmediata."(41)

Anteriormente se mencionó que, el Plan de Reestructuración - del Cine Nacional en la época de Rodolfo Echeverría como director del Banco Cinematográfico, subordinaba el "arte" a los requeri--- mientos de la industria fílmica de ampliación de su mercado nacio_ nal (recuperación de la clase media citadina) e internacional. La política del cine de autor como valoración estética sirvió de elemento publicitario para vender los filmes como arte sin reservas.

sobre la recuperación del mercado nacional podemos citar las

siguientes palabras: "El cine está también destinado a la misma - burguesía y sobre todo a la pequeña burguesía, porque éste es un espejo donde se pueden reconocer con mucho placer para tomar confianza de la universalidad de sus valores... de su permanencia al abrigo de los cambios históricos."(42)

Para recuperar el mercado -o por lo menos cierto sector- era necesario que la industria del país se adecuara a los cambios mundiales con las nuevas formas de acumulación del capital. No es extraño que tales cambios trajeran consigo el desvanecimiento del sistema hollywoodense a finales de la década de los sesentas y -- principios de los setentas.

La industria norteamericana sufrió un doble movimiento: la centralización de la producción cinematográfica por los monopolios multimedia, que garantizaban una organización global del nuevo proceso de acumulación y por otra parte, la diversificación -- dentro de la centralización: la multiplicación de pequeñas unidades de producción que pudieran garantizar la renovación de las técnicas narrativas eficaces sobre el público.(43)

En ese momento, la industria de la imagen -la televisión y la publicidad- crea las técnicas narrativas más avanzadas; por esta razón, la industria del cine ya no pudo funcionar en el capitalismo mundial sin tomarlas en cuenta.

"Así las estrategias de la industria del cine no conciernen solamente a la organización del cine norteamericano, sino del cine mundial. Las industrias nacionales del cine deberán articularse con las nuevas normas de organización y con las normas narrati

vas del cine norteamericano."⁽⁴⁴⁾

Este imperialismo cultural no es simplemente una penetración ideológica, sino es una extensión del imperialismo económico, político y militar norteamericano.

La producción filmica de la iniciativa privada se basó principalmente en sus "estrellas" durante gran parte del sexenio: La India María, Vicente Fernández, Cantinflas, Antonio Aguilar y Capulina entre otros, ocuparon continuamente los titulares de las -marquesinas. Mientras que la industria financiada por el BANCINEMA de 1971 a 1973 filmó por lo general, temas costumbristas de la clase media urbana, como ejemplos tenemos: **El castillo de la pureza**, **Los cachorros**, **Mecánica Nacional** y **El premio Nobel del Amor**. A partir de 1973, comenzaron a predominar los temas históricos y populistas.

Es notorio que la "contradicción" entre el surgimiento, a iniciativa del Estado Mexicano, de un cine que se declaraba "antimperialista"⁽⁴⁵⁾ y al mismo tiempo que éste respondiera a las exigencias de su mercado obedecía claramente a una coyuntura de intereses económicos y de poder.

"La estrategia de hollywoodización iniciada desde 1971 -nos dice Ruy Sánchez- tiene dos variantes extremas: desde la imitación llana como la película **Tintorera**, copia de **Tiburón (Jaws)**, - hasta las adaptaciones de la catástrofe (**King Kong**, **Torremoto**, **Infierno en la torre**, **Aeropuerto 75**, etc.) donde se sustituye el terror de un terremoto o de un monstruo por el terror de una espectacular masacre, como en **Actas de Marusia**, **El Principio**,..."⁽⁴⁶⁾

Por lo anterior, podemos afirmar que uno de los nuevos procedimientos narrativos más significativos empleados por los cineastas nacionalistas fue la representación cinematográfica de la represión y las matanzas, ya que la sangre era un elemento de alta intensidad dramática, con la cual se marcaba un momento de catarsis en el público. No es una casualidad que uno de los slogans publicitarios de la película *Actas de Marusia* fuera: "La represión más brutal que se haya filmado jamás".⁽⁴⁷⁾ Es decir, el elemento vendible y de mayor atracción era el derramamiento de sangre como técnica narrativa ante los ojos de la gran "masa".

Alexander Kluge lo interpreta de la siguiente manera: "Se -- puede provocar en el espectador una tensión tal que lo hace olvidarse de sí mismo, en el sentido en que cuando él saldrá del cine, toda aquella alta tensión no encontrará continuidad en la vida real... el espectador es solamente tomado..."⁽⁴⁸⁾

En la sociedad capitalista, "el tiempo libre" no es un verdadero tiempo libre, porque no es un tiempo para el desarrollo pleno del individuo. Como nos dice Ludovico Silva, "el tiempo libre es el tiempo de producción de la plusvalía ideológica".⁽⁴⁹⁾

Es en esta producción ideológica donde debemos ubicar el discurso propagandístico, ya que cuando el emisor y los voceros --- quienes controlan los códigos cinematográficos--- estructuran y elaboran un mensaje fílmico, están dando una visión del mundo determinada.

"Después de todo, ver es creer, y como nos vemos a nosotros mismos (sic) y al mundo que nos rodea es casi siempre como cree--

mos que nosotros y el mundo es... Por lo general, las imágenes -- presentan puntos de vista; las películas presentan un particular punto de vista. Estos puntos de vista son ideológicos y como los vemos tiene que ver con la manera en que creemos que somos y lo que queremos ser..."(50)

Hablar de una apertura con respecto a la temática en la producción cinematográfica del sexenio de Luis Echeverría, nos llevaría indudablemente a relacionarla con su hermana mayor "la apertura democrática". Si bien es verdad que hubo una cierta "apertura" ya que se ampliaron los márgenes de lo que se podía decir, filmar la represión, representarla en imágenes de gran consumo; también es cierto, que no podemos desligar los filmes del contexto económico, político, social y cultural en que se produjeron. Asimismo, ya se mencionó la "autocensura" orgánica de los intelectuales que trabajaban en esta estructura ideológica.

Como se señaló anteriormente, a partir de 1973 se filman en su mayoría películas históricas y populistas. Aquí, son muy significativas las palabras de Luis Echeverría pronunciadas en la ceremonia de entrega de los Arietes en 1975: "Yo he pedido, infructuosamente, a la Secretaría de Gobernación y el Banco Cinematográfico películas sobre los pintores muralistas de México, sobre los héroes de México, sobre la Revolución Mexicana, sobre los grandes temas sociales; películas de profunda crítica social donde se analicen con gran sentido artístico los problemas de México y se aporten soluciones para el pueblo."(51)

Al incitar a los cineastas para que hablaran de dichos te---

mas, el Estado propiciaba a su vez, la representación cinematográfica que confirmara su hegemonía política. Ante la perspectiva amenazante de los dos polos ideológicos mundiales (imperialismo y comunismo), el "único" camino a seguir era el cine de corte "nacionalista y tercermundista" que apoyaba la retórica oficial.

Es interesante observar que la mayoría de las películas donde se trata el tema de la represión fueron filmes históricos.⁽⁵²⁾ Los enemigos del pueblo y del Estado en esos discursos cinematográficos se identifican como los "emisarios del pasado".

Este término tan ambiguo fue usado varias veces por Luis Echeverría en su discurso político, para nombrar a todos "los grupos reaccionarios y profascistas" que obstaculizaban los cambios propuestos en su sexenio y como una forma de romper con la imagen represiva del Estado que había dejado el movimiento de 1968. Es decir, la imagen de la represión podía situarse fuera del contexto de su gobierno o bien, en el extranjero como sería el caso de la película *Actas de Marusia*.

Existen diferentes instrumentos que utiliza el emisor y sus voceros dentro de la estructura del mensaje autoritario en lo que se refiere al discurso propagandístico:

a) El uso de la redundancia para acentuar lo ya presente para asegurar la interpretación única.

b) La calificación de datos y la evaluación de hechos para que se disminuya la posibilidad de crítica.

c) El empobrecimiento de la referencialidad, teniendo como mayor recurso el parcelamiento de la realidad; ya que, el marco

de referencia del receptor es mucho más estrecho a la gran cantidad de información lanzada por el emisor.

d) La difusión de estereotipos de toda clase o bien su reforzamiento. Dichos estereotipos, aparecen en el mensaje calificando a personajes o situaciones determinadas. De esta forma, los estereotipos sígnicos consisten en una versión empobrecida, esquematizada y emotiva de un sector de la realidad. Estos estereotipos a pesar de ser signos complejos siempre tienen como referencia una situación social.

"Se busca primero una adhesión emocional con la marca. En -- las escenas de la represión se vende la adhesión al poder como una ilusión de adherirse emocionalmente a 'la buena causa' política... Por otra parte, el estereotipo de la escena de la represión que tanto sirve en la búsqueda del consenso, es también un elemento de valor para la venta de la película misma."⁽⁵³⁾

e) Por último, desde mi punto de vista, tenemos las antinomias que fundamentan la cultura burguesa. Dichas antinomias son contradicciones u oposiciones que legitiman la ideología dominante y que hacen del individuo que las alberga en su mentalidad de dominado el propio agente de su alienación.⁽⁵⁴⁾

Una de las críticas más fuertes que Francisco Sánchez hizo a las investigaciones de Ruy Sánchez, es que éste no haya hecho directamente un análisis del material fílmico cayendo en el "intelectualismo"; por esta razón, para mí es importante comprobar lo que se está exponiendo a través del análisis de las antinomias -- burguesas constantes en los filmes seleccionados, sin importar a

qué género pertenecen o la época en donde se desarrolla el tema - de la película.

Para concluir podemos citar el siguiente párrafo: "El mito - del cine renovado por el poder tenía entonces la estrategia que - pretendía una adhesión política a las reformas estatales y un aumento del consumo del cine nacional, no solo asistiendo a las salas, sino también promoviendo al cine "renovado", defendiéndolo, anunciándolo, premiándolo, criticándolo favorablemente y en algunos casos... filmándolo."⁽⁵⁵⁾

2.2 Análisis del emisor-vocero

2.2.1 **Canoa**

Para ubicar al emisor de la película **Canoa** hay que recordar que en 1973, para suavizar el creciente retiro de la producción - privada de la industria cinematográfica, se estableció un nuevo sistema al que posteriormente se le dió el nombre de paquetes. Es decir se trataba, como se señaló anteriormente, de un sistema de coproducción entre los trabajadores y el Estado.

Con el fin de realizar las primeras películas hechas bajo este sistema, se tuvo que echar mano de argumentos y guiones elaborados tiempo atrás; los cuales, en su gran mayoría, habían sido rechazados por las productoras privadas y algunos hasta por la productora estatal. Era absolutamente necesario "elevar" la calidad de las películas empezando por los guiones.

La idea de filmar los hechos ocurridos en San Miguel Canoa

el 14 de septiembre de 1968, surgió del guionista Tomás Pérez Turrent. En noviembre de 1973, éste se unió al grupo de escritores de la Sección de Autores y Adaptadores del Sindicato de los Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC) -sindicato al que no pertenecía Pérez Turrent- el cual sería la base para la creación del Taller de Escritores Cinematográficos.

Dicho grupo estaba integrado por Julio Alejandro, Josefina Vicens, Jaime Casillas, Rafael Baledón, José Estrada, Alberto Isaac y Gonzalo Martínez. Este círculo de trabajo funcionaba de la siguiente manera: "Se trataba de elaborar y proponer una serie de historias escritas especialmente para las películas de paquete, estableciendo un nuevo tipo de relación entre el autor y el productor; éste adquiría una primera línea argumental discutida y aceptada por el grupo y financiaba el trabajo de adaptación; la adaptación se trabajaba individualmente pero con sucesivas lecturas y discusiones con la totalidad del grupo. Una vez terminada la adaptación con el acuerdo del grupo, no es el escritor individual quien lo presenta y avala sino el grupo en su totalidad. (56)

Uno de los logros de este sexenio, según Pérez Turrent, fue que se les dió la iniciativa a los cineastas, a los escritores, ya que el planteamiento era "¿Qué es lo que quieren hacer?" y eso dió resultados positivos a diferencia de la actitud de los productores privados y del papel del Estado que había impuesto y repartido dones como si fuera un dios. (57)

La línea argumental de **Canoa** fue presentada a CONACINE en enero de 1974. En el siguiente mes fue aceptada para ser financia-

da junto a otros cuatro proyectos de los seis presentados por el grupo.

La concepción de la estructura del guión por medio de bloques: prólogo, presentación geoeconómica y social de San Miguel - Canoa y la presentación de las víctimas entre otros, fue planteada por Pérez Turrent desde el momento de proponer este tema al grupo ya que, según él, si se hubiera estructurado de la manera tradicional el guión, **Canoa** se hubiera convertido en una película neurótica. (58)

El guionista, Tomás Pérez Turrent, tuvo una serie de dificultades para llevar a cabo su trabajo de investigación y la elaboración del guión propiamente. El mutismo de los habitantes de Canoa y la escasa "información" periodística sobre el caso, obligó al guionista a recurrir al testimonio directo de los sobrevivientes de esta tragedia y a los expedientes judiciales del caso a través de medios extraoficiales ante el bloqueo de las instancias legales. (59)

Es significativo que Pérez Turrent hiciera mención del papel de la prensa amarillista y profascista en la propaganda anticomunista -a nivel local y nacional- que provocó un clima de histeria en el pueblo, el cual sirvió de marco al linchamiento de los trabajadores de la Universidad Autónoma de Puebla en 1968.

El ingreso de Tomás Pérez Turrent fue a través del movimiento de cineclubes como cine de debate popular en la UNAM a partir de 1960. Por medio de este movimiento se incorporó Paul Leduc y el mismo Pérez Turrent a la revista especializada "Nuevo Cine" -- que ya tenía tiempo de estar circulando.

El guionista y crítico de cine se desligó de la actividad anterior con su viaje a Francia en 1962, regresando seis años después cuando el cine de nuestro país se encontraba en una de las etapas más pobres y tristes, puesto que ya no existían las figuras populares (Pedro Infante y Jorge Negrete entre otros).

En la entrevista de Alejandro Pelayo con Tomás Pérez Turrent, (60) éste señaló que el programa de televisión "Tiempo de Cine" -en el cual participaba junto a Emilio García Riera, José de la Colina y Fernando Gout- influía en las "autoridades" del medio cinematográfico, ya que los críticos de cine insistían mucho en el cine de autor como una opción para que se dieran mejores oportunidades a los nuevos cineastas mexicanos, respetando su libertad de expresión.

Asimismo, Pérez Turrent -ganador del Ariel por el mejor guión en 1976 con la película **Canoa**- estaba seguro que ni las autoridades sabían el término ambiguo de "cine de autor". Sin embargo, según él, era evidente que Rodolfo Echeverría, quien conocía muy bien el cine y sus problemas, tenía la intención de cambiar las cosas pero no sabía cómo y no lo supo hasta que ya iba a terminar su administración. Por lo cual, Turrent justifica la incorporación de los jóvenes cineastas a la producción cinematográfica como una renovación biológica y generacional con el fin de realizar un cine capaz de reflejar a la clase media que había abandonado las salas cinematográficas.

En resumen, Pérez Turrent considera que las reformas estructurales en la administración de Rodolfo Echeverría al frente del

BANCINEMA no llegaron a la raíz del problema, puesto que bastaron seis meses para que se acabaran en la siguiente administración; a su vez, existieron factores extracinematográficos que limitaron la creación y calidad artística.⁽⁶¹⁾ En cuanto a las nuevas temáticas, Turrent subraya que la apertura "casi" no se cuestionó por la desconfianza y autocensura de los cineastas. Para él, por lo tanto, *Canoa*, *El castillo de la pureza*, *Los indolentes* y *La pasión según Berenice*, entre otros filmes, no eran culminaciones artísticas sino que éstas representaban importantes puntos de partida para un "cine mexicano del futuro".

Pasando a la filmación de la película *Canoa*, Tomás Pérez Turrent ofreció la dirección a Felipe Cazals (antes había contactado con Jorge Fons pero no se pusieron de acuerdo) en la época en que éste tenía aproximadamente un año sin filmar. Ante la irritación de Cazals por su inactividad y su interés por el guión de Turrent aceptó la dirección del filme cediendo el cien por ciento de su sueldo (recordar que la producción era por paquete). Rodolfo Echeverría dió "carta abierta" para que no se les presionara en nada; sin embargo, hay que mencionar que si bien Turrent y Cazals no tuvieron problemas para realizar el último tratamiento del guión, éstos respetaron y se ajustaron a la idea presentada a CONACINE.⁽⁶²⁾

Aunque *Canoa* representó el séptimo largometraje en la carrera de Felipe Cazals y su quinto de la industria cinematográfica, en ninguna de sus películas anteriores había sentido una identificación con los guiones: "Generalmente dejo que los guionistas es-

criban todo lo que quieran para después hacer lo que quiero... Para ese entonces (Cazals se refiere al tiempo en que filmaba *Aquellos años*), yo comentaba con Pérez Turrent que salvo en *El jardín de la tía Isabel* quizá, me encontraba enterrado en guiones que -- por su misma factura, me obligaban a hablar y dibujar cosas de la manera más sencilla pero sin convicción de mi parte."(63)

En opinión de Pérez Turrent, Cazals no sólo interpretó el -- guión de *Canoa* sino que lo hizo suyo en la realización. Es decir, el guión fue literalmente igual a la película y sin embargo, la - sensación que produjo el filme fue completamente personal del rea - lizador porque le puso elementos viscerales.

El antecedente del método para estructurar *Canoa* fue el docu - mental de Felipe Cazals sobre los seris, *Los que viven donde so - - pla el viento suave*, en 1973. En éste no había guión previo, pero se logró instrumentar uno por el camino de la encuesta, con pre - - guntas directas. En *Canoa* se ven entrevistas y negaciones de lo - - dicho en éstas; una mezcla de cine documental y cine "verdad"; -- presencia de cine oficial y acción real paralelas. Parece ser que lo que más interesó a Turrent y Cazals fue proponer dónde se desa - - rrollaba la película y no la acción específica. En otras pala - - bras, trataron de precisar el contexto en que tuvieron lugar los - - hechos de San Miguel Canoa.

El uso sistemático de planos finos y un movimiento escaso de la cámara en la película tiene como motivo principal la rigurosidad y severidad que buscaba Cazals: "...eso venía a ser una cues - - tión antitética con mi obra anterior... tenía los elementos para -

provocar en la pantalla la sensación de haber plantado la cámara en la calle..."(64)

Asimismo, Cazals filmó *Canoa* con sonido directo porque desde que realizó el documental de los seris quedó convencido que en el doblaje se pierde la calidad original, la entonación. Lo que pasa con *Canoa* es que ésta fue -según Cazals- reunión de todos los cines mexicanos: "...el de la tortería, el del documental oficial, el de la encuesta para pasarse en '24 horas' con ruido de cámara; en *Canoa* se han abolido ciertos formalismos que en el cine mexicano eran interpretados de mala factura."(65)

Otro aspecto que confirma lo escrito anteriormente es la existencia de un personaje-testigo, interpretado por el actor Salvador Sánchez, el cual sirve de vehículo de comunicación reflexiva entre el drama y sus espectadores.(66)

Para Cazals, el inquieto y conflictivo director de cine, la crueldad de las acciones cometidas en *Canoa* fueron filmadas como un testimonio, no como una denuncia. Era importante -de acuerdo con el cineasta galardonado con varios premios a nivel internacional y nacional- que dicha crueldad se mostrara con sencillez como una de las formas más admirables de la expresión: "La normalidad es la represión y la represión siempre tiene visos de crueldad. Creo que mi cine guarda esa constante."(67)

Ahora bien, si uno lee detalladamente la autobiografía de Felipe Cazals,(68) no podemos pasar por alto los siguientes aspectos de su vida: proviene de una familia de clase media,(69) tuvo una educación muy fragmentada (lo expulsaron varias veces) en los

mejores colegios de México. Su afición por el cine norteamericano surgió de sus escapadas al cine Gloria, el Moderno y el Morelia, entre otros. Posteriormente tuvo la experiencia de estudiar, con una beca "arreglada", en el Instituto de Altos Estudios Cinematográficos de París (IDHEC) donde descubrió que no estaba tan errado en cuanto a su gusto por aquellos directores de cine considerados menores en México: Frank Borzage, Tod Browning y Frank Capra.

En mi opinión, estos elementos fueron claves en la formación del citado realizador. En primer lugar, citaremos las palabras -- del propio Cazals quien hace una referencia precisa del cineasta -- como intelectual orgánico: "Casi todos los directores de cine salimos de la clase media mexicana donde la mayoría de la gente tiene muchas posibilidades de análisis, de creación, pero al mismo tiempo son sujetos que pueden ser absorbidos o recuperados por el sistema, el cual es muy fuerte y organizado."⁽⁷⁰⁾

Es indudable que el realizador, como creador artístico en -- una sociedad capitalista, debe hacer varias concesiones, a fin de estar en posibilidades de continuar con su trayectoria; es por -- ello que Cazals ha necesitado del aspecto industrial del cine para poder expresarse; reclama la Panavisión y el color como instrumento base de su arte.

En segundo lugar, Felipe Cazals reconoció que muchos de los -- jóvenes cineastas debutantes en la administración de Rodolfo Echeverría, fueron formados por todo el cine norteamericano que se -- exhibía en las salas de cine más populares de México; es por ello que, según él, a nivel estético hubiera un seguimiento de su len-

guaje cinematográfico ya que, "al pueblo mexicano le gusta mucho los filmes de factura hollywoodense".⁽⁷¹⁾ Es decir, dicho lenguaje es el elemento "atractivo" en la película-mercancía.

Canoa no era o es una excepción. Antes de su estreno Cazals declaró que la película mencionada, como producto de una industria, tenía que pagar su costo para que no se sacrificara asimismo. Por otra parte, al considerar tal filme como "altamente didáctico" deseaba que éste fuera exhibido en cines donde asistían los estratos sociales de menores recursos y no en los de la clase media o la gran burguesía porque irían con una actitud de "consumidor de cine" proponiendo "un juicio lapidario sobre el film, habiéndolo visto sólo una vez".⁽⁷²⁾ Sin embargo, su pronóstico le falló. El filme tuvo gran aceptación en la clase media.

Por último, es necesario mencionar que el realizador de **Las poquiánchis**, **Emiliano Zapata** y **Los motivos de Luz** entre otras, afirmó la inexistencia de "una independencia o libertad" de los cineastas ante el financiamiento estatal en el periodo 1970-1976; puesto que desde el momento en que los directores de cine están dentro de la industria, dependen de ella y están sujetos a un compromiso. Por esta razón, podemos decir que no existió un nuevo cine ya que, "aunque nosotros -asegura Cazals- abordamos temas nuevos,⁽⁷³⁾ no se tuvo una nueva actitud (se refiere a la conciencia política) como creadores."⁽⁷⁴⁾

Si bien Cazals logró ganar el Premio Especial del Jurado en el Festival de Berlín con la película **Canoa** en 1976, éste ha declarado muchas veces a los medios impresos que nunca ha quedado -

satisfecho con sus realizaciones, ya que siempre les encuentra algo decepcionante: "Ese es un cine que concientemente o no, mitifica, porque hablamos de un caso especial, anecdótico, que sucedió en el pasado y sabemos perfectamente que ese evento ha sido deformado en hecho... y nosotros ayudamos a esa mitificación." (75)

2.2.2 Longitud de guerra

El argumento y guión del cineasta Gonzalo Martínez Ortega, - **Longitud de guerra**, fue producido por CONACINE y D.A.S.A (la cooperativa de los directores de cine que coproducía solamente con el Estado, de la cual era miembro el mismo Gonzalo Martínez) en el año de 1975.

Dicha producción fue considerada por Tomás Pérez Turrent como un gran "trauma" para la productora estatal CONACINE: "**Longitud de guerra** desde el guión se veía que era una película de cinco a siete horas, nada más que Gonzalo Martínez insistió que era un filme de dos horas y media y la hizo... En efecto, la película quedó en el primer corte con una duración de cinco horas, por lo cual el filme se quedó en la mesa de edición y en el cesto de la basura que siempre está junto (sic)... Ahí terminó la película, - días de producción y todo ese dinero,... ésto fue traumante para la productora." (76)

La causa de los cortes era lógica, con tantas horas de duración no había quien la quisiera programar y/o exhibir. Tales cortes fueron en su mayoría escenas de combate que no alteraron radi

calmente la coherencia del discurso cinematográfico, aunque fuera algunos datos históricos.

Por otra parte, el realizador chihuahuense mostró cierto disgusto por la poca promoción que tuvo Longitud de guerra, ya que fue un proyecto donde trabajó por más de dos años en el guión y -ocho semanas de filmación donde hubo, a nivel del cine mexicano, una fuerte inversión estatal: "La dimensión de la tarea se dió en esquemas que obedecían a otro tipo de cine,... ¡Vamos! no es lo mismo filmar Las del talón que hacer Longitud de guerra... por razones extrañas ves que ese producto que costó tanto, se vende mal y no lo promueven. Sí a mí una cosa me cuesta mucho, pues le dedico más atención para recuperar lo que invertí. ¡Ah pero en cambio se promueve cada churro!...

"Longitud de guerra todavía no se ha estrenado en Ecuador y Venezuela... pero hay distribuidores independientes que me encontré en Guayaquil (Ecuador) en donde por cierto la gente recibe -- con grandes ovaciones la película, aunque digan que no tiene éxito... yo no he visto todavía una proyección en donde no la aplaudan." (77)

Es necesario hacer notar que Longitud de guerra era parte de una trilogía que Gonzalo Martínez pensaba filmar sobre la historia del estado de Chihuahua. Las otras dos películas eran La guerra apache y 1910 sobre Pascual Orozco.

De acuerdo al mismo Gonzalo Martínez, muchas de sus obras se refieren al pasado histórico de México porque en primer lugar, -- en su carrera cinematográfica han influido especialmente su padre

con sus interminables relatos de la Revolución Mexicana y el escritor ruso Dostoievsky. En segundo lugar, piensa que el pasado -- tiene menos elementos "molestos" de progreso y civilización porque en el fondo los problemas humanos han sido los mismos a través del tiempo. Por último, opina que para entender el presente -- de nuestro país es necesario "rascar" el pasado, ya que la mayoría de los mexicanos son unos ignorantes al respecto. (78)

El exterminio del pueblo tomochiteco, en manos de las tropas federales en la época porfirista, fue narrado por el subteniente Heriberto Frías a costa de ser expulsado del Ejército Federal. -- Primero, lo hizo en reportajes periodísticos y luego en su libro Tomochic.

"...en el caso de la rebelión de Tomochic las únicas imágenes contemporáneas con que contamos, son las de Longitud de guerra segundo delirio épico del realizador chihuahuense formado en la (desaparecida) Unión Soviética, Gonzalo Martínez, en homenaje a las muertes memorables de su tierra natal, y esas imágenes, pese a la autenticidad y la intensidad que buscan nacieron distorsionadas, particularmente impregnadas por la ideología fílmica -- del echeverrismo." (79) En otras palabras, las imágenes estaban -- llenas de la ideología tercermundista con la que el público se reconoce e identifica con el pueblo victimado y odia a los represores caricaturizados. Se identifican ante la causa nacionalista -- (lo bueno) contra las fuerzas oscuras del pasado (lo malo).

Gonzalo Martínez ha defendido la actualidad de la película -- Longitud de guerra argumentando que, ésta es una respuesta a la --

represión que se vió, por ejemplo, en Nicaragua frente a las arbitrariedades del dictador Anastasio Somoza a finales de los setentas. Aquí valdría la pena subrayar los contextos en que se dieron ambos procesos ¿serán iguales?

El cineasta, ganador del Ariel por el mejor guión, dirección y película con el filme **El principio** en 1974, inició como extra en la rama artística de Técnicos y Manuales a la edad de 24 años. A su vez, estudió actuación con Carlos Ancira y José Quijano. En la URSS estuvo siete años, cinco de ellos estudiando la carrera de director en el Instituto de Cine, organismo estatal moscovita, becado por los sindicatos soviéticos. Poco después, fungió como asistente de Igor Talankin en la primera coproducción soviético-norteamericana: **Tchaikovsky**.

Cada película -señala Gonzalo Martínez- exige un lenguaje cinematográfico determinado; por ejemplo, **Longitud de guerra** tenía que ser tratada como un documental, como una realización lineal en donde no funcionan las regresiones o los flashbacks. En cuanto a la música del filme, las secuencias de Tomochic con la música de Brahms, los justifica diciendo que en el cine se tienen que manejar elementos culturales de todos los pueblos como lo hizo Pasolini en **El Evangelio, según San Mateo**.⁽⁸⁰⁾

En cambio, en opinión del crítico de cine, Miguel Barbachano Ponce: "...(los) subrayados y énfasis musicales (Réquiem Alemán de Brahms coro de cosacos del Don), fueron deplorables, y en muchos casos restaron a las pocas líneas bien hechas... ¡Qué bella y subyugante hubiera resultado una música sencilla y popular para

recalcar las emociones y los conflictos de ese puñado de valientes!". (81)

Es significativo que Barbachano Ponce nos hable de recalcar las emociones de "un grupo de valientes", como si la conciencia histórica se redujera a una lucha de valor y resistencia entre los tomochitecos y el Ejército Federal. Por esta razón, Ayala Blanco nos dice: "Los dos millones de dólares que se invirtieron y sus exteriores filmados en plena sierra de Chihuahua, parecen puestos al servicio de un afán por convertir a nuestra historia en un western serie B de los años cuarentas. Tomochic se ha vuelto Too-much-chic..." (82)

Aquí vale la pena citar nuevamente a Miguel Barbachano, quien en su crítica de *Longitud de guerra*, señala que si bien la fotografía del filme estuvo bien lograda, los encuadres recordaban a los realizados por innumerables películas de las llamadas "westerns".

La mayoría de los cineastas debutantes en el sexenio de Luis Echeverría creyeron en el cine de autor. Gonzalo Martínez no fue la excepción. Según su definición, el punto clave del cine de autor es que el realizador refleje su visión del mundo y con mayor razón si él también es el guionista: "El problema no es qué hacer, sino cómo hacerlo". (83)

Para el mencionado cineasta Felipe Cazals, Arturo Ripstein, Jorge Fons, Jaime Humberto Hermosillo y Juan Manuel Torres son ejemplos relevantes ya que han tenido una visión del mundo muy definida, aunque también es cierto que éstos tienden hacia un cine

"más comprometido con su realidad, que con la realización personal". (84)

Al leer varias declaraciones tanto de Felipe Cazals como de Gonzalo Martínez publicadas en los principales diarios capitalinos, encontré que ambos difieren en los siguientes puntos dentro del sexenio de Echeverría:

En primer lugar, la concientización de los trabajadores cinematográficos. Para Cazals, dichos trabajadores no tenían una posición política para analizar y decidir sobre la temática de las películas de paquete. Su trabajo parecía ser el mismo en tales filmes, que en una película de pastelazos o bien, en una producción norteamericana. En tanto que Gonzalo Martínez asegura que ese sexenio significó una transformación mental del trabajador; muestra de ello fue la cooperación que éstos le ofrecieron para terminar el rodaje de **Longitud de guerra**, aún a costa de sacrificar su sueldo.

El siguiente punto es el papel de la crítica dentro del desarrollo del cine mexicano en la década de los setentas. Mientras Cazals considera que una generación de críticos ayudó al mejoramiento y a la misma realización cinematográfica de los nuevos cineastas con sus acertadas opiniones; Gonzalo Martínez afirma que en la década señalada sólo existieron "humoristas", ya que el verdadero crítico es aquel que se compromete de verdad con el cine - que critica (vivir, conocer y sentir sus problemas a fondo) y poco a poco se convierte en su teórico.

Después de no tener mucho éxito en taquilla con sus largome-

trajes, Gonzalo Martínez filmó en 1979 y 1980, dos películas con "el ídolo del momento", Juan Gabriel. Su justificación era clara: "...y es que me intriga mucho este fenómeno cultural nuestro, de que hagas **El jardín de los cerezos** y nada más le interese a dos o tres gatos mientras que en **Las del talón** esta todo nuestro pueblo en masa. Entonces ¿qué fenómeno es ese llamado Juan Gabriel?"⁽⁸⁵⁾

Poco después, Gonzalo Martínez comenzó a dirigir telenovelas con técnica de cine en Televisa sin abandonar por completo sus actividades cinematográficas. Sin embargo, el cineasta mencionado no es el único que trabaja para el monopolio televisivo, hay ---- otros más... Esto no es extraño al ver la situación en la que se encuentra el "cine nacional".

2.2.3 Cascabel

Posiblemente, al ver por primera vez el filme **Cascabel** podríamos pensar que éste es una crítica severa al régimen de Luis Echeverría y su política de apertura; sin embargo, el mismo Raúl Araiza aclara: "Esta película es un homenaje a (Luis) Echeverría. Puedo estar en desacuerdo con él en muchas cosas... (por ejemplo) en la cuestión como gobernó al país. No soy experto en política ni soy financiero para decirlo, pero en cuanto al cine le estoy profundamente agradecido. En ese entonces se hablaba tanto de la libertad de expresión y todo eso, pero efectivamente en el cine si la tuvimos y la demostración más clara es **Cascabel**..."⁽⁸⁶⁾

La idea original para realizar **Cascabel** fue de Raúl Araiza,

pero fue escrita en íntima colaboración con Jorge Patiño y Antonio Monsel, los cuales se han adaptado perfectamente al método -- del cineasta veracruzano. Por tal razón, no es extraño que Araiza considere a Cascabel, al igual que **Fuego en el mar** y **En la trampa**, como una obra completamente autoral, porque en ella muestra su punto de vista sobre un tema que le inquietaba profundamente: la demagogia en el país y la libertad de expresión. De esta manera, el realizador no se cansa de repetir que aunque tuvo colaboradores para estructurar el tema, el guión lo hizo suyo junto con sus actores y se modificó todo lo que él creyó necesario.

Ahora bien, ¿qué entiende Araiza por un cine de autor? Para saberlo es necesario señalar la división que hace de los directores de cine. En primer lugar está el director "chambista" que filma el guión que le den con el reparto que le ofrezcan; el segundo es el realizador que se impone al guión, es decir, es aquél que aunque tiene una perfección artesanal en su manufactura no es el verdadero creador del filme, ya que éste lugar lo ocupa el autor. Por último, tenemos al creador cinematográfico que tiene sus ideas y su punto de vista bien definido sobre determinados aspectos de la vida que hacen pensar al público. Tal conocimiento, Araiza lo relaciona con la experiencia del cineasta --no sólo lo que ha vivido, sino también lo que ha visto y observado-- su edad e imaginación. Aquí es donde él ubica el llamado cine de autor. (87)

Los inicios del cineasta Raúl Araiza, nacido en Minatitlán (Veracruz) en 1935, se centran en el teatro y la televisión. Sin

embargo, es en ésta última donde más destacó como realizador de telenovelas históricas. Entre ellas podemos mencionar las siguientes: "La tormenta", "El carruaje" y "La Constitución". Además, se le dió la oportunidad de realizar cortometrajes para televisión en Europa: "Julio César" con Anthony Quinn, "Nefertiti" con Geraldine Chaplin y "Sócrates" con Edmund O'Bryan, entre otros.

A pesar de que Araiza estuvo trabajando permanentemente en televisión -aproximadamente 18 años antes de rodar su primera película- esto no implicaba que no deseara hacer cine en ese tiempo. Nunca pudo incorporarse al sindicato cinematografista a pesar de haber insistido durante diez años. No fue hasta el sexenio de Echeverría que pudo entrar a la industria cinematográfica. En 1974, se convirtió en uno de los miembros fundadores de la cooperativa D.A.S.A, pero esto no le facilitó el camino para que creyeran en él como director de cine. Gracias al apoyo de su amigo Sergio Olhovich logró realizar su primer largometraje: **Cascabel**.⁽⁸⁸⁾

Honestamente, Raúl Araiza ha reconocido que no ha leído, ni quiere leer sobre cine porque muchas veces no le entiende a tales lecturas. Según él, no está interesado en la técnica cinematográfica, ya que lo que más le ha ayudado a realizar sus obras han sido sus horas de trabajo en la televisión y el teatro al lado de prestigiosos directores, los trabajos de Alejandro Galindo a quien considera un precursor de un neorrealismo mexicano y la influencia de algunos directores norteamericanos como Sydney Lumet en cuanto a la dirección.

Ahora bien, el argumento que da Araiza al referirse a la ac-

tividad cinematográfica como un "juego de mentiras" es que, la naturalidad real no es igual a la naturalidad cinematográfica, por lo cual hay que trabajar fundamentalmente con los actores para -- contar la historia. A su vez, el guión es la estructura que sirve sólo como una guía ya que, el diálogo es otra cosa que se llena - con la imaginación, emociones y experiencias de los actores.

"Lo que importa -nos dice Araiza- es narrar una historia... la narro con mis actores, con sus close ups, con su voz (siempre utiliza sonido directo y no le gusta que los ingenieros de sonido se metan con sus actores cuando graban una escena), sus ojos... - (Considera que cada uno de sus colaboradores son expertos en su á rea) ...y yo en lugar de ponerme del lado de la cámara me pongo - de lado de la escena..."(89)

El trabajo de **Cascabel** le llevó dos años a Raúl Araiza. La - lucha contra la influencia del teatro clásico español en los actor es de televisión, le ayudó a tener práctica en el manejo "inte-- rior" de los actores. Con dicho manejo, el cineasta trató de buscar la unidad y el tono-ritmo de la película señalada.

El filme está dividido en dos historias que son unidas por - un mismo hilo conductor. La primera parte es un documental en la - que -según Araiza- se hizo una investigación reporteril. En la -- segunda parte, el cineasta cae propiamente en el cine (comercial) con el episodio de la víbora de cascabel, el parto de la mujer la ca ndona y el desenlace.

Sobre la primera parte de la película, el crítico de cine A- yala Blanco nos dice: "Cascabel nunca supera la más paralizadora_

dispersión. Con base en burdísimas técnicas de manipulación de entrevistas por fragmentación picoteada, al estilo de la televisión comercial, y exabruptos puestos en boca de ficción, sin el acostumbrado letrero "Esto fue actuado", resulta tan gratuito y fuera de contexto el discurso saqueado a los personajes reales como las arbitrarias intervenciones del falso documental. Lo que se obtiene no es una superabundancia de enfoques bien informados para ir profundizando en la protesta, sino un informable marasmo, una imposibilidad pantanosa."⁽⁹⁰⁾

Por su parte, Miguel Barbachano⁽⁹¹⁾ afirma que si la película de Araiza no hubiera contado con esa segunda parte, ésta sólo hubiera quedado como un documental publicitario sin envergadura. Publicitario en el sentido de que su realización trató de enseñar que no existía la censura o que ésta no era tan cruel.

En cuanto a la segunda parte, tanto Barbachano como el propio Araiza⁽⁹²⁾ coinciden que ahí se centran los valores comerciales de la película. De esta manera, el ritmo lento, la falsedad de la temática, su tratamiento y realización superficial, así como el final que ofrece una simbología barata, hicieron que el crítico de cine calificara a *Cascabel* como una película de segunda, digna de ser explotada comercialmente.

En muchas de las entrevistas que se le han hecho a Raúl Araiza, éste ha declarado que *Cascabel* es producto de una época en -- que se podía hacer un cine político. Para justificar lo anterior, se refiere inmediatamente a la "buena" actuación de Rodolfo Echeverría al frente del BANCINEMA, ya que éste era persona que había

salido del medio cinematográfico y conocía muy bien su problemática.

Su método -de acuerdo con el cineasta- fue permitir una pluralidad ideológica en la temática de los filmes, existiendo así una verdadera apertura con financiamiento estatal, respaldado por una buena distribución y exhibición del material nacional en las mejores salas cinematográficas. Por esta razón, no es extraño que Araiza busque la solución de los problemas cinematográficos actuales, proponiendo el modelo de producción, distribución y exhibición del cine en el sexenio de Echeverría, que si bien no fue perfecto le permitió ver al cineasta su película, *Cascabel*, en el cine Latino.

Si revisamos la filmografía de Raúl Araiza, podemos observar que a pesar de considerarse un cineasta de "primer nivel" ha realizado algunas cintas realmente cuestionables; entre ellas, podemos citar a *El maleficio I y II*, *Lagunilla mi barrio* y *El rey de la vecindad*.

"El realizar *El maleficio* -asegura Araiza- no creo que haya rebajado mi calidad como realizador (sic); como profesional estoy en la necesidad de hacer todo tipo de trabajo, pero siempre con buenas intenciones artísticas, Televisa me paga y responderé con una película dignísima."⁽⁹³⁾

Si para este realizador, una diferencia fundamental entre el cine y la televisión es la capacidad de expresión y profundización de los temas a tratar, puesto que Televisa -como compañía privada- tiene sus políticas y hay que ajustarse a ellas, *El male*

ficio (producido por Televisa) sólo pudo aspirar a ser una película dignísima y nada más. Aquí valdría la pena reflexionar sobre los límites de la capacidad de expresión y profundización de un tema en los trabajos patrocinados por productoras estatales o privadas.

Por último, me gustaría citar las palabras de Jorge Ayala -- Blanco que echan por tierra la idea de que **Cascabel** es un cine de denuncia: "Lo que les importa es el triunfal doblegamiento de la denuncia, la sacrosanta denuncia, la mística de la denuncia en el vacío, la denuncia como íntimo lujo de la afirmación del yo, la denuncia como póstuma oportunidad de realización personal de la clase media ilustrada, la denuncia como voluntad y representación sin autoconvencimiento, la denuncia amplificada por el todo intimidador mito de la libertad de expresión como proceso de lo absoluto. **Cascabel** o el tartamudeo de la denuncia elevada a religión."⁽⁹⁴⁾ Es decir, una denuncia fetiche que pone un velo a las verdaderas fuerzas motrices del proceso, visto como un fenómeno social y no individual.

NOTAS

1. Swingewood, Alan. El mito de la cultura..., p. 16.
2. Zimmer, Christian. Cine y política, p. 12
3. Sánchez, Alberto R. Mitología de un..., p. 31.
4. Echeverría, R. Cineinforme general sobre..., p. 31.
5. Sánchez Vázquez, A. Las ideas estéticas..., p. 103.
6. Sánchez Vázquez, A. Filosofía de la..., p. 382.
7. Sánchez Vázquez, A. Las ideas estéticas..., p. 100.
8. Kosík, Karel. Dialéctica de lo..., p. 147.
9. Sánchez Vázquez, A. Las ideas estéticas..., p. 87.
10. Ibidem., pp. 103 y 203.
11. Horkheimer y Adorno. Dialectic of Enlightenment, citado por Swingewood, A. Op. cit., p. 27.
12. Ibidem., p. 25.
13. Silva, Ludovico. Teoría y práctica..., p. 210.
14. Ortega y Gasset. The revolt of the masses, citado por Swingewood, A., op. cit., p. 18.
15. Ibidem., p. 171.
16. Eco, Umberto. Apocalípticos e..., pp. 102-103.
17. Sánchez, Alberto R. "Cine mexicano: producción...", loc. cit., p. 77.
18. Mattelart, A. La comunicación masiva en el..., p. 29.
19. Prieto Castillo, D. Discurso autoritario..., p. 35.
20. Gramsci, A., op. cit., p. 388.
21. Gramsci, A. Los intelectuales y la organización..., p. 16.
22. Gumucio Dragón, A., op. cit., p. 131.
23. Ibidem., p. 138.
24. Ibidem., p. 139.
25. Ibidem., p. 149.
26. Citado en ibidem., p. 147.
27. La organicidad de la relación entre los intelectuales y la clase que representan no es mecánica.
28. (s/a) "Una cierta tendencia del cine francés", Cahiers du cinéma, No. 3, París, enero de 1954.

29. Ayala Blanco, J. La búsqueda del..., p.520.
30. Sánchez, Alberto R. Mitología de un..., p. 30.
31. Huleu, Jean-René, et. al., "Culture populaire et lutte...", Cahiers du --
cinéma, No. 251-252, París, 1974.
32. Zimmer, C., op. cit., p. 45.
33. Portelli, H., op. cit., p. 99.
34. Sánchez, Alberto R. "Cine mexicano:...", loc. cit., p. 81.
35. Idem.
36. Prieto Castillo, D., op. cit., p. 98.
37. Ibidem., p. 115.
38. Ibidem., p. 105.
39. Ibidem., p. 40.
40. Eco, U. Apocalípticos e..., p. 129.
41. Gramsci, A. Antología, loc. cit., p. 306.
42. (s/a) "Le cinéma dans la société capitaliste". Cahiers du cinéma. No. 244,
París, 1974, p. 32.
43. Sánchez, Alberto R. Mitología de..., p. 103.
44. Ibidem., p. 105.
45. Recordar el manifiesto lanzado por el Frente Nacional de Cinematografis--
tas en noviembre de 1975.
46. Sánchez, Alberto R. "Cine mexicano:...", loc. cit., p. 80.
47. Sánchez, Alberto R. Mitología de..., p. 100.
48. Citado por Ibidem., p. 102.
49. Silva, L., op. cit., p. 205.
50. Nichols, Bill. Ideology and the..., p. 5.
51. Citado por Sánchez, Alberto R. "Cine mexicano:...", p. 77.
52. Esto se puede comprobar revisando los Anuarios de la Producción Cinemato--
gráfica, especialmente en los años de 1975 y 1976.
53. Sánchez, Alberto R. Mitología de..., p. 100.
54. Mattelart, A., op. cit., p. 125.
55. Sánchez, Alberto R. Mitología de..., p. 39.
56. Pérez Turrent, Tomás. Canoa: memoria de..., p. 29.
57. Pelayo Rangel, Alejandro. Entrevista a Tomás..., p. 3.
58. Ibidem., p. 5.
59. Cfr. Pérez Turrent, T., op. cit., pp. 47-65.

60. Pelayo Rangel, A., op. cit., pp. 1-5.
61. Turrent menciona que a Felipe Cazals le urgía terminar el montaje de la película Las poquianchis porque sino finalizaba un día antes que acabara el sexenio de Echeverría, el filme sería prohibido por la nueva administración.
62. Montiel Pagés, Gustavo. "La estética de la crueldad: entrevista con Felipe...", Cine. No. 2, marzo de 1978, p. 23.
63. Ibidem., pp. 22-23.
64. Shelley, Jaime A. "Conversación con Felipe...", Otro cine. No. 3, año 1, julio-septiembre, 1975, p. 34.
65. Idem.
66. El modelo de este personaje-testigo fue un hombre simpatizante de la CCI, quien ayudó a Pérez Turrent a redondear el guión de Canoa sobre las condiciones reales de la vida del pueblo.
67. Montiel Pagés, G., op. cit., p. 21.
68. Cfr. Montiel Pagés, G. "Entrevista con Felipe Cazals I y II". Cine. Nos. 1 y 2, febrero/marzo, 1978, pp. 17-23/21-33.
69. Algo significativo es que, al igual que el fallecido cineasta José Estrada, Felipe Cazals tuvo por un lado, una madre culta pero sumamente católica y por el otro, un padre con amplio criterio y conocimientos, pero a su vez, tradicionalista en algunos aspectos (su gran deseo era que Felipe estudiara Medicina). Ambos realizadores se rebelaron tempranamente contra el seno familiar.
70. Allard, Jean. "Un entretien avec Felipe...". Cinéma Québec. V. 3, No. 5, Montreal, febrero-marzo, 1974, p. 48.
71. Ibidem., p. 45.
72. Shelley, Jaime A., op. cit., p. 35.
73. Cazals siempre se consideró miembro de una generación privilegiada porque en el sexenio echeverrista podían proponer temas. En la actualidad, según él, el productor se adjudica la idea y el tema que siempre resultan ser de muy baja calidad.
74. Allard, J., op. cit., p. 45.
75. Ibidem., p. 46.
76. Pelayo Rangel, A., op. cit., p. 6.

77. Nívar, José Xavier. "Entrevista a Gonzalo Martínez". Cine. No. 8, noviembre de 1978, p. 25.
78. Ibidem, pp. 24 y 26.
79. Ayala Blanco, J. La condición del cine..., p. 183.
80. Nívar, José X., op. cit., p. 26.
81. Barbachano Ponce, Miguel. "Crítica de cine: Longitud de...", Excélsior, - México, 4 de junio de 1977, p. 10.
82. Ayala Blanco, J. La condición del..., p. 183.
83. Nívar, José X., op. cit., p. 27.
84. Cfr. Ayala Blanco, J. La condición... pp. 183-184.
85. Nívar, José X., op. cit., p. 28.
86. Pelayo Rangel, A. Entrevista a Raúl Araiza. México, Archivo de la Cineteca Nacional, 1984, p. 7.
87. Solís Ogarrio, Claudia. "Los directores de primer nivel no tenemos público". Uno más..., México, 30 de marzo de 1987, p. s/n, (Sección Cultural).
88. Cfr. Pelayo Rangel, A. Entrevista a Raúl A..., p. 4.
89. Ibidem, p. 6.
90. Ayala Blanco, J. La condición del..., p. 571.
91. Barbachano Ponce, M. "Crítica de cine: Cascabel". Excélsior. México, 15 de septiembre de 1977, s/p. (Archivo de la Cineteca Nacional).
92. Nívar, José X. "Entrevista a Raúl A...". Cine, s/E, (Archivo de la Cineteca Nacional).
93. Marín Conde, E. "Como profesional, debo hacer...". El Nacional. México, 3 de septiembre de 1984, p. 10.
94. Ayala Blanco, J. La condición del..., p. 572.

C A P I T U L O 3

ANALISIS DE LAS ANTINOMIAS BURGUESAS CONSTANTES DENTRO DE CANOA, LONGITUD DE GUERRA Y CASCABEL

Como se señaló en el capítulo anterior, una antinomia burguesa es una contradicción u oposición que sustenta la ideología de la dominación, ya que constituye la trama fundamental de los mensajes de la cultura capitalista.

A continuación se analizará la ideología subyacente en las películas de Canoa, Longitud de guerra y Cascabel a través de la identificación de antinomias burguesas constantes en dichos discursos cinematográficos y su relación con la legitimación de las nuevas propuestas políticas del sexenio de Echeverría, así como del mismo sistema.

Para ésto, es necesario apuntar que para tal análisis sólo se tomarán los elementos más relevantes de dichos filmes que ejemplifiquen con más claridad las antinomias estudiadas, por lo cual los argumentos de los tres largometrajes se encuentran en los anexos.

3.1 Tradición-razón

Para entender esta antinomia es necesario ubicarla en el contexto histórico de la transición del modo de producción feudal-

ta al capitalismo.

En la Edad Media, la Iglesia era la principal estructura ideológica que cohesionaba a la sociedad feudal. Con el desmoronamiento de los nexos corporativos y feudales en la economía irrumpe la expresión intelectual de la naciente clase burguesa conocida como la Ilustración, la cual se convierte en una arma decisiva en la lucha contra la nobleza laica y clerical, el Estado Absoluto y el paternalismo de la Iglesia. Al principio de la Tradición, la Ilustración contrapuso el principio de la Razón, ya que ésta consideraba a la primera como una fuerza hostil que mantenía en pie creencias, supersticiones y prejuicios que había que destruir. A partir de entonces, toda institución y toda medida gubernamental tenía que justificarse ante el tribunal de la Razón.

Si bien para Descartes, la crítica racional no tenía derecho alguno fuera del campo de la ciencia y de la metafísica (los campos de la política y de la religión deberían permanecer ajenos a ella), la Ilustración no aceptó estas renunciadas cartesianas y su primer acto fue el de extender la indagación racional al dominio de la religión y de la política. De esta manera, la Ilustración logró dos concepciones de fundamental importancia para la sociedad burguesa: la libertad y el progreso. El ejemplo más contundente fue la Declaración de los Derechos del Hombre y del Ciudadano en 1789 y posteriormente, la Constitución Francesa de 1793 en su artículo 122 que expresa: "La Constitución garantiza a todos los franceses la igualdad, la libertad, la seguridad, la propiedad... y el libre ejercicio de la religión..."(1)

Sin embargo, hay que recordar que esta Razón racionalista -- presupone que el individuo puede "servirse de la Razón en todo" y en este sentido se oponía a cualquier autoridad y tradición. Es - decir, la Razón racionalista, como la llama Karel Kosík, (2) es se parada radicalmente de la valoración y de los fines (separación - entre ciencia e ideología); en otras palabras, es el mundo humano subjetivo que queda abandonado al irracionalismo.

Pasando propiamente al análisis, observamos que en la película de San Miguel Canoa se hace hincapié que el fanatismo religioso del pueblo - de San Miguel Canoa -alimentado por una información manipulada so bre el movimiento estudiantil de 1968 por los medios masivos de - comunicación y los mitos y prejuicios del cura del lugar como un_ líder de opinión dentro de la comunidad- desencadenaron el linchamiento de los trabajadores de la Universidad Autónoma de Puebla - (UAP) la noche del 14 de septiembre de 1968.

A su vez, el fanatismo religioso se argumenta como una consecuencia directa de la pobreza e ignorancia del pueblo. En el año_ señalado, la población subalimentada de San Miguel Canoa -tomaban pulque en vez de agua y casi nunca comían carne- era analfabeta o semialfabeta, ya que sólo había tres escuelas primarias (una de - éstas era controlada por el cura) y una secundaria. Además la sobreexplotación y erosión de la tierra por la práctica de la agri-- cultura extensiva y el caciquismo del sacerdote, obligaba a la -- fuerza de trabajo de la comunidad a subemplearse en la capital -- del estado de Puebla o a dedicarse a la explotación de la madera_ por medio de la tala immoderada y venta de carbón. (3)

En síntesis, podemos afirmar que en este pueblo se preservaban las relaciones sociales de producción precapitalistas, donde la coherencia económica, política, social e ideológica residía en la figura eclesiástica local apoyada por sus incondicionales, entre los que se encontraban sus seguidores y funcionarios públicos poblanos. En este sentido, el cura representaba al cacique que -- centraliza el poder.

Según Kant, la palabra fanatismo significa una transgresión de los límites de la razón humana, emprendida a partir de principios, apelando a facultades o poderes "superiores". (4)

Es por ello que, según la película, la acción de las fuerzas y relaciones retrógradas impidieron al pueblo católico fanatizado a "razonar", dejando a un lado sus sentimientos, sobre la verdadera causa de la visita de los trabajadores de la UAP al lugar, cometiendo el acto "vergonzoso y bárbaro" del 14 de septiembre de 1968.

Aquí es importante citar las palabras que pronunció Luis Echeverría en su Mensaje a la Nación dentro de su Segundo Informe de Gobierno: "Hay pequeños grupos que se aferran al pasado, que se oponen a la necesaria sustitución de unas generaciones por otras y que se agitan en defensa de anacronismos. Pero la nostalgia y el resentimiento, nunca han podido invertir el curso de la historia. Vivimos una nueva realidad. Ya no es posible la súbita creación de núcleos de poder o de fortunas... No descansaremos -- hasta destruir la urdimbre de intereses que frenan el desarrollo de México. No cedaremos ante los grupos que conspiran para evitar

la renovación..."(5)

¿Quiénes constituían tales grupos? Los "emisarios del pasado" que buscaban preservar su poder; aquí se podría incluir, de acuerdo con Echeverría, a los grupos beneficiados por el desarrollo estabilizador: los núcleos oligárquicos de la banca, industria y el campo, así como las instituciones conservadoras encabezadas por la Iglesia.

En México, la formación del Estado "laico" se consolidó a través de la Constitución de 1917 como soporte ideológico, gracias a que algunos de sus preceptos limitaron la función económica e ideológica de la Iglesia en la sociedad civil.(6)

Muchos de esos artículos tienen como antecedente inmediato a la Constitución de 1857 de corte liberal, ya que ésta a su vez se basaba en las Leyes de Reforma, las cuales proclamaron la separación del Estado y la Iglesia, la confiscación de todas las propiedades eclesiásticas, la prohibición de diezmo y la libertad de cultos, por mencionar los más importantes, con el fin de superar los obstáculos de la acumulación del capital en el México del siglo XIX.

La palabra "reforma" con la que unos liberales decidieron designar su movimiento es significativa, pues se trata de la reforma tomada en el sentido luterano, calvinista del siglo XVI europeo, el combate contra la institución organizadora intelectual del feudalismo: la Iglesia. Es el choque entre la herencia histórica católica y la cultura de una élite surgida del Liberalismo norteamericano y la Ilustración europea.

Por todo ésto, el fanatismo religioso está en oposición a la razón burguesa, puesto que en la sociedad capitalista la libertad de creencias garantiza los intereses y tareas políticas del Estado separándolo de los quehaceres espirituales de la Iglesia. Esta como sociedad "libre y voluntaria" no puede vincular a ningún ciudadano mediante la fuerza, siendo la persuasión y la fe sus formas únicas de acción.

La contraparte de la tradición en el filme se manifiesta a través de los siguientes personajes: el líder local de la Confederación Campesina Independiente (CCI), el testigo, Silvestre, Lucas, los camilleros y la policía estatal. Los primeros, a pesar de no tener una educación esmerada, son "críticos" ante la situación que priva en San Miguel Canoa: el poder del cura y los acontecimientos del 14 de septiembre. En tanto que los segundos -la intervención de la policía y los camilleros- vienen a poner la paz y el orden en el pueblo ante los sangrientos acontecimientos. (7)

Si la policía en su momento fue una de las fuerzas represoras del movimiento estudiantil de 1968, en Canoa se yergue como la salvadora de los sobrevivientes del linchamiento, encarnando la "justicia" que necesita aplicarse por medios legales. (8)

Paola Costa toma las palabras de Jorge Ibarguengoitia, (9) crítico de cine, para explicar lo expuesto en el párrafo anterior: "...en la escena del 16 de septiembre en Puebla, parece que van a chocar en una esquina el cortejo fúnebre de los empleados muertos (sic) y el desfile militar, ... esa imagen, la de las dos

fuerzas que parece que van a chocar y no chocan, es el resumen de **Canoa**."

Si bien en la última parte de la película se nos informa que una vez más la justicia fue burlada al no castigar a los verdaderos culpables y exonerar rápidamente a tres de ellos (dos al no comprobárseles su participación en los hechos y uno por la revocación de su sentencia), eso no implica de ninguna manera que este testimonio, como lo llama Cazals, cuestione la existencia del derecho y su sistema legal, ya que éste denuncia solamente su ineficacia y la "sin razón" del régimen presidencial de Díaz Ordaz y no precisamente el de Luis Echeverría.

Los sucesos de **Canoa**, ocurridos a finales de la década de -- los sesentas, son expuestos en la película como un conflicto entre la tradición (el fanatismo, los prejuicios, mitos y la concentración del poder político, económico, cultural e ideológico en el núcleo eclesiástico) y la razón. El filme no deja ninguna duda que la agresión del pueblo no tiene como motivo real, ni la politización de los empleados universitarios (la cual es casi nula) ni alguna acción de agravio a los símbolos patrios o religiosos del pueblo.

Pasando a la película **Longitud de guerra**, ubicada históricamente en la época porfirista, me gustaría citar las palabras que expresa Cruz Chávez -personaje central del filme pues representa al líder espiritual de los tomochitecos- al ser acusado junto con su pueblo de herejía por el Padre Costelo, pues creían en la santidad de Teresa Urrea, "La Santa de Cabora", colocando su imagen

en el altar del templo donde se congregaban y el haber oficiado y asistido a un matrimonio sin la presencia eclesiástica: "Ningún curita nos va a venir a insultar a nuestra casa. Teresa Urrea es santa porque a nosotros se nos pega la gana y somos libres de --- creer hasta en las piedras si así lo deseamos y a nadie ofendemos con eso." (10)

En una escena posterior Cruz vuelve a afirmar: "Nosotros no podemos aceptar como director espiritual a un señor que no nos -- respeta, así que nos reservamos el derecho de ejercer nuestras -- creencias a nuestro modo y sin intermediarios entre nosotros y la divinidad." (11)

En este filme, los tomochitecos representan a la razón porque a pesar de que ellos creen en Dios -no son ateos- quieren y exigen una libertad de creencias ante la autoridad eclesiástica y dictatorial de Porfirio Díaz como instituciones tradicionales. Se habla de un ejercicio de creencias sin intermediarios entre la comunidad y la divinidad; si recordamos, este punto fue uno de los cambios fundamentales que introdujo la reforma protestante a la filosofía cristiana.

Por otra parte, **Longitud de guerra** nos muestra la lucha férrea de la comunidad contra las injusticias y arbitrariedades de las autoridades, quienes no eran más que los caciques del lugar. En varias escenas se hace referencia a la razón como la justificación máxima de tal lucha contra los federales:

a) Es significativo que en los enfrentamientos entre los tomochitecos y las fuerzas represoras, los primeros en disparar fue

ran los "malos". Cruz Chávez manifiesta lo anterior de la siguiente manera: "...no me gusta la idea de salir a atacar. Nosotros --refiriéndose a los hombres de la comunidad-- tenemos la razón y --son ellos los que deben atacarnos..."(12)

b) La misma "Santa de Cabora" incita a los tomochitecos a la lucha contra la tradición, la cual es representada por el autoritarismo, la arbitrariedad y la violencia, buscando siempre la verdad como sinónimo de razón y justicia: "En el mundo hay mucho dolor, mucha injusticia, mucha crueldad y violencia, deben luchar --contra todo eso... Defiendan la verdad... Cuiden mucho sus pensamientos, selecciónenlos y cultívenlos, porque el hombre no es más que lo que piensa."(13)

c) Además es importante señalar que, la tradición es "superada" muy claramente por el razonamiento de los pobladores de Tomochic cuando el personaje llamado Don Francisco Calderón cuestiona las enseñanzas religiosas legadas de generación a generación, las cuales apelaban a la sumisión ante la agresión: "Los misioneros --nos han enseñado, desde siglos, que la palabra de Dios nos dice: 'No matarás'. Pero nunca nos han enseñado en qué parte de las Sagradas Escrituras nos diga que debemos dejarnos matar..."(14)

d) Sería bueno aclarar que también algunos elementos del mismo Ejército Federal representan a las fuerzas racionales al rechazar y desacatar las órdenes del poder despótico de Porfirio Díaz. Los ejemplos más claros son en primer lugar, la actitud del General Felipe Cruz en la comunicación telegráfica con el mismo Díaz. En segundo lugar, tenemos la deserción del Mayor Santana Pérez --

quien agita a los pueblos de Yepómera, Namiquipa y Tutuaca para secundar la rebelión de Tomochic y finalmente, el mismo Heriberto Frías quien a costa de ser expulsado del Ejército Federal narró - la matanza en una serie de reportajes periodísticos.

Indudablemente, a lo largo del largometraje se va reafirmando la oposición entre la postura democrática-liberal que buscaba la libertad y la justicia en base a la razón y la postura retrógrada que apoyaba a la dictadura. Esta segunda postura representa a los "emisarios del pasado", mientras que la primera ¿podría representar los ideales más "sagrados" de los gobiernos emanados de la Revolución Mexicana, como lo sería el mismo régimen de Echeverría?

Si la escena final de Longitud de guerra no nos da las pistas suficientes para encontrar la respuesta, ya que muestra a Pascual Orozco (niño) observando, lleno de rabia, el retiro de las tropas federales victoriosas del desolado pueblo de Tomochic; podemos mencionar la contestación de Cruz Chávez a Chabolé, cuando éste -recurriendo a la amistad que los unía desde la guerra contra los apaches- suplica su rendición ante los federales para evitar más derramamiento de sangre, pues ya la guerra estaba perdida: "Si no podemos cambiar... tampoco podemos ya seguir viviendo así... Una vez que hemos tomado conciencia de eso, otros vendrán que cambiarán todo." (15)

Analizando ahora la película Cascabel, vemos que la antimia burguesa tradición-razón se plasma en varios estereotipos dentro de la temática del largometraje. A continuación se destacan -

las más importantes:

- El latifundio como la preservación de una vieja estructura en el presente, que en este filme es ubicado en el mismo sexenio de Luis Echeverría. Así, los latifundistas nacionales y extranjeros son vistos como obstáculos que impiden una agricultura más -- productiva que "beneficiara a toda la nación".

- La concepción tradicional y estereotipada del indígena ignorante, tonto y flojo como algunas de sus características innatas defendida por Don Tomás -latifundista "legal" y explotador de los grupos indígenas de San Cristóbal de las Casas- contra la concepción del profesor Tréllez, quien considera que ese estado de - los nativos de la región se debe a la explotación y desnutrición_ a que son sometidos por sus empleadores en las fincas.

- Ver el problema de las atajadoras en Chiapas esencialmente como una reproducción, a menor escala, del intermediarismo tradicional mexicano, ubicando su solución dentro de los marcos legales. Es decir, el profesor Tréllez -como el personaje que está -- conciente de los problemas reales de los indígenas a través del - contacto directo- opina en una de las escenas, que el problema de las atajadoras terminaría si las cosechas y productos de los indígenas fueran comprados por la CONASUPO local.

- El subrayar la forma tradicional, demagógica y corrupta - del encuadramiento del sistema político mexicano -incluyendo al _ partido oficial- frente a la posibilidad de alcanzar un régimen _ más "racional" y justo.

- Contraponer el uso del suelo extensivo y rudimentario que_

practican los lacandones con la visión racional, tecnológica y ecológica expuesta en el filme a través de entrevistas directas a funcionarios y especialistas en materia agraria.

- El último y tal vez el más importante, ya que es en éste donde gravita la historia, es la lucha del personaje principal -el director de cine llamado Alfredo- por superar el documental tradicional con la realización de un trabajo más "crítico, cuestionador y racional" que revele al público las condiciones reales en que viven los lacandones.

3.2 Subdesarrollo-desarrollo

En su Segundo Informe de Gobierno, Luis Echeverría declaró: "México no puede detenerse a la mitad del camino. No tiene derecho a la indecisión ni al conformismo. El crecimiento demográfico puede ganar la partida al desarrollo de nuestra economía. La falta de un esfuerzo intenso y sostenido podría condenar al país a la frustración y a la dependencia...

"México ha elegido la vía democrática hacia el desarrollo. Sabe que la acumulación del poder en pequeños núcleos sociales o el predominio de intereses extranjeros, distorsionan el sentido de nuestra evolución y pueden frenarla en cualquier momento." (16)

Si leemos cuidadosamente los párrafos anteriores, podríamos entender que México va desarrollándose, poco a poco, gracias al esfuerzo de todos los mexicanos y que dicho desarrollo sólo podría ser frenado por una postura indolente del pueblo, los intere

ses de los enemigos internos o "malos mexicanos" o bien, por los intereses extranjeros, principalmente, los expansionistas de los dos bloques hegemónicos mundiales de ese entonces.

Algunos historiadores, economistas y sociólogos afirman que el subdesarrollo económico es una etapa del desarrollo capitalista por la cual las naciones avanzadas del mundo actual pasaron ya hace tiempo. Creer lo anterior es admitir la visión lineal de la historia como una evolución de las sociedades y naciones. Significa a su vez, polarizar en dos extremos opuestos el desarrollo y el subdesarrollo. Esto nos lleva a considerar que sólo por circunstancias "disfuncionales" se podría alterar o interrumpir dicha evolución, lo cual se corregiría haciendo o convirtiendo lo "disfuncional" en "funcional".

Sin embargo, André Gunder Frank en su libro Capitalismo y subdesarrollo en América Latina afirma que el subdesarrollo "... no es un estado de cosas original o tradicional, ni es una etapa histórica del crecimiento económico por la que han pasado los países capitalistas hoy desarrollados, sino que el subdesarrollo vino a ser a lo largo de los siglos el producto necesario del proceso, plegado de contradicciones, del desarrollo capitalista."⁽¹⁷⁾

Esto significa que el subdesarrollo no tiene su origen en la supervivencia y permanencia de instituciones económicas, políticas y sociales que puedan ser consideradas como "arcaicas" debido a que se han mantenido marginadas y aisladas del proceso de evolución histórica del mundo occidental, ni debido a la falta y escasez de capitales en estas regiones, sino que por el contrario,

ha sido generado por el mismo proceso histórico que también ha generado y genera al desarrollo económico, esto es: el desarrollo del sistema capitalista.

En este sentido, desarrollo y subdesarrollo no vienen a ser entonces dos fenómenos distintos y diferentes, sino producto de una estructura única pero dialécticamente contradictoria que es el desarrollo histórico del capitalismo mundial.

Sin embargo, aunque esta relación de explotación vincula a las metrópolis capitalistas mundiales con sus satélites periféricos permite también, que en la mayoría de los casos, estos satélites se conviertan a su vez en metrópolis coloniales y nacionales en relación con los sectores de la producción y la población de sus zonas del interior.

Para comenzar el análisis de los filmes, me gustaría citar el comentario de Paola Costa sobre la película *Canoa* en los momentos precedentes al linchamiento, cuando las masas enardecidas se preparan y los trabajadores de la UAP se encuentran hospedados en la casa de Lucas: "En el exterior hay mucha agitación: la gente está alborotada por la llegada de los 'estudiantes', guardan los animales, los niños se atrancan; es decir, domina el miedo. Miedo a lo que no se conoce o no se entiende por parte de gente acosada por el hambre, la ignorancia, la marginación de la ciudad cercana. En el interior, la inocencia, los muchachos ni se imaginan lo que está pasando. Dos mundos que no se conocen no se pueden entender: dos Méxicos. No hay posibilidad mínima de diálogo." (18)

Al hablar Paola Costa de dos mundos o dos Méxicos se refiere, desde mi punto de vista, a dos realidades que si bien se oponen también están relacionadas dialécticamente. En el filme, a diferencia, se muestra que la única relación posible entre Puebla y San Miguel Canoa es la evolución que el pueblo pueda tener para llegar a ser una ciudad.

Es conveniente aclarar, que dicha polarización alimenta la creación de estereotipos: el pueblo visto en su totalidad como un producto del subdesarrollo y la ciudad identificarla con la "civilización". Esta observación se maneja desde los niveles del lenguaje⁽¹⁹⁾ y del medio socioeconómico y político en que se ubican los personajes, ya que si los trabajadores de la UAP son asalariados porque venden su fuerza de trabajo, también son producto de la sociedad en que se desempeñan oponiéndose francamente a toda la idiosincracia del campesino de Canoa.

Según afirmaciones del propio Cazals, Canoa -como mezcla de un cine documental y un cine verdad- proporciona elementos con los cuales se denuncia no sólo la existencia del cura, sino también la existencia de una estructura del poder que lo sostiene como representante único.

"Canoa -señala Felipe Cazals- propone una toma de conciencia. Son acontecimientos ocurridos en 1968 y pueden volver a suceder debido a que... nadie asume su actitud social... nuestra intención es que la gente no guarde... una impresión emotiva respecto a los cinco muchachos, sino una reacción en bloque;... y se pregunten ¿en dónde estamos?"⁽²⁰⁾

El personaje del testigo en la película, como elemento de reflexión entre el drama y los espectadores, confirmaría lo expuesto anteriormente. Sin embargo, hay que recordar que Canoa es un producto de la industria cultural que se vende como mercancía a un consumidor de cine. Los datos que el filme proporciona al público, por medio de "entrevistas" y negaciones, son una maraña de información atomizada y descontextualizada. Es así como un cúmulo amorfo o mosaico de información es ofrecida al espectador u hombre masa. En este sentido, el elemento más vendible dentro del filme son las sobredramatizadas escenas del linchamiento que contienen una alta carga de emotividad.

Ayala Blanco dice al respecto: "...la estructura de la fábula sin moraleja de Canoa remite más bien al terrorífico weekend de los aficionados de canotaje de Deliverance (Boorman 72)... Pero el linchamiento ha sido la práctica bárbara que, desde hace décadas, ha resuelto cualquier conflicto de xenofobia y odio a la diferencia en las pequeñas comunidades aisladas y casi autónomas de la república."⁽²¹⁾

En este momento cabría preguntarse si los sangrientos acontecimientos del 14 de septiembre de 1968, sólo son consecuencia de la manipulación del cura, representante del núcleo absoluto del poder, favorecido por el amarillismo de ciertos medios masivos de comunicación, la ignorancia, fanatismo, pobreza y alcoholismo de la comunidad.

Para desentreneñar las verdaderas causas de este hecho, necesitaríamos comprender la dependencia de México a una metrópoli a lo

largo de su historia, llámese España, Francia, Inglaterra o Estados Unidos, que ha configurado un desarrollo capitalista desequilibrado, el cual se ha reproducido en el interior del país. En este caso, Puebla -la capital- viene a ser el centro o metrópoli local de una región llena de poblados o satélites periféricos que -le proporcionan las materias primas y la mano de obra barata para su endeble aparato productivo prototipo del subdesarrollo.

De esta manera, denunciar la preservación de una estructura del poder "arcaica", representada por la presencia física del cura-villano, es una visión mítica del suceso sin llegar a sus raíces. En otras palabras, el fenómeno es cristalizado como un objeto aparte, abstraído de las condiciones reales que presidieron su producción. Este problema no es circunstancial en tiempo y espacio, no es una confrontación entre el "desarrollo y subdesarrollo". Indudablemente, tal fenómeno no se puede evitar, en otro lugar "aislado" de México o Latinoamérica, con sólo asumir una actitud social. Más bien, todo ésto es el reflejo del desarrollo dialéctico del sistema capitalista dependiente plegado de contradicciones.

Pasando a la película Longitud de guerra, la antinomia subdesarrollo-desarrollo la situaremos dentro del contexto histórico -de las rebeliones contra la dictadura de Porfirio Díaz, en las postrimerías del siglo pasado, consideradas los antecedentes de la Revolución Mexicana.

Sólo después de haber observado varias veces este largometraje y haber leído detalladamente el guión cinematográfico, podemos

afirmar que la imagen del desarrollo se relaciona a los estereotipos del trabajo y la paz como forjadores de una nueva nación, de una nueva sociedad.

En la primera parte del filme aparecen escenas sobre la guerra de los terracistas contra los apaches, para que éstos respetaran los límites del territorio mexicano. En una de ellas, Joaquín Terrazas manda un mensaje al jefe apache: "Chabolé: dile a Gerónimo que dice Joaquín Terrazas que él no inventó esta guerra, que él sólo la heredó, pero que va a terminar con ella. Que hay que pacificar el estado para poder trabajar, construir y progresar." (22)

Es importante subrayar que el pueblo tomochiteco aparece en Longitud de guerra como el ejemplo más contundente del trabajo, el deber y el orden. La comunidad sólo es capaz de entablar una lucha armada contra las fuerzas porfiristas por defender su paz, su trabajo, su propiedad privada y el respeto a sus familias, ya que las autoridades eclesiásticas y políticas abusaron de su poder cometiendo varias injusticias.

En muchas escenas, los tomochitecos se entregan al cuidado de sus pequeñas propiedades: reparan los techos de sus viviendas, arreglan los corrales, barbechan, pintan sus casas y componen sus aperos, entre otras actividades. Es significativo que después de tener el primer enfrentamiento con los federales, el pueblo siga trabajando sin soltar el rifle. La exaltación de la defensa de la propiedad privada y el trabajo en muchos diálogos de Longitud de guerra se pueden relacionar con los preceptos que consagraría la

Constitución de 1917 años más tarde.

Emotivamente, la buena causa está de parte de los tomochitecos. Ellos tienen la razón porque quieren acabar con una situación dictatorial para trabajar y progresar. Es decir, se alude a la oposición entre subdesarrollo-desarrollo, la cual se identifica en esta película como injusticia y atraso ante el progreso.

Si nuevamente citamos las palabras de Cruz Chávez: "...una vez que hemos tomado conciencia de eso, otros vendrán y cambiarán todo ésto",⁽²³⁾ es evidente que en el filme, la comunidad de Tomochic confiaba firmemente en que otros hombres vendrían y cambiarían el rumbo de la historia "forjando" -a través del trabajo, el deber, la justicia, el orden y la paz- una nueva sociedad que lograría un inminente progreso.

Esta visualización de la historia, nos hace pensar en el desarrollo como una expectativa creciente que irremediamente llegará y cambiará radicalmente (¡casi por arte de magia!) el destino de México. Es por ello que los gobiernos emanados del cambio -serán distintos y no tendrán nada que ver con el pasado (el atraso), porque a ellos se les relacionará con el futuro (el progreso).

¿Dónde se queda el proceso histórico? Al dejar a un lado las condiciones reales en que se ubica la rebelión de Tomochic, la historia se reduce a una serie de luchas entre la tradición contra la razón, los villanos autoritarios y retrógradas contra los valientes progresistas y democráticos, el subdesarrollo contra el desarrollo...

En el caso de Cascabel, se puede situar la antinomia burguesa del subdesarrollo-desarrollo fundamentalmente en el terreno de las disfunciones y funciones del sistema político mexicano, aunque es necesario apuntar que también están presentes las diferencias entre la ciudad, la provincia (San Cristóbal de las Casas) y la zona lacandona.

Según la película, entre los males o disfunciones que aquejaban a México (hay que tomar en cuenta que Cascabel se ubica históricamente en el sexenio Echeverría) estaba el incumplimiento y --desviación tradicional de los principios de la Reforma Agraria -- que permitió la preservación de latifundios en manos de caciques, principalmente extranjeros, explotando a los grupos marginados -- del país. Esto se debió a que los núcleos del poder --formados por las capas medias de la burocracia-- han obstruido la justicia con su demagogia y corrupción en todas las actividades de la vida nacional. Hasta los mismos estudiantes universitarios que han criticado estos mecanismos del poder, han soñado con incorporarse a ellos. Ejemplo de esta corrupción, demagogia y prepotencia sería la censura, a varios niveles de la burocracia, para que Alfredo -- personaje principal interpretado por el actor Sergio Jiménez-- lo gre hacer un documental que denuncie las condiciones de vida de los lacandones. (24)

Los requisitos para el desarrollo, que plantea Cascabel, son la justicia, el respeto, el cumplimiento de los preceptos constitucionales (incluyendo a la Reforma Agraria y la libertad de expresión), la ética en el efectivo desempeño cotidiano de los fun-

cionarios públicos y especialmente, la incorporación a la vida nacional de los grupos étnicos otorgándoles la oportunidad de ser "civilizados" y mejorar conservando sus raíces, ya que el plan es no "contaminarlos" con los males ciudadanos.

Por lo tanto, existen muchas escenas en donde se "sugiere" - la integración de los lacandones a la "civilización" debe evitar su corrupción: la presentación sarcástica del lacandón Naj-Quin vestido con ropa urbana y lentes negros en su visita a la Ciudad de México, el comentario de Alfredo sobre la diferencia entre dos poblaciones lacandonas, ya que en una trataban de "aprovecharse" del turista actuando como la gente citadina o bien, cuando el guionista del supuesto documental -Lugo- comenta al productor Benjamín Gómez Rul que si los turistas descubrieran los bellos y recónditos paisajes de la selva lacandona, llegarían los hoteles y los desperdicios de la civilización a ensuciar el lugar.

Resumiendo, la antinomia burguesa subdesarrollo-desarrollo se encuentra en las tres películas estudiadas en tres planos distintos; sin embargo, todas coinciden en ver al desarrollo como una visión futurista que se puede alcanzar algún día. Como pudimos observar, en *Canoa* se plantea la antinomia en los niveles de pueblo-ciudad, en *Longitud de guerra* se maneja en cuanto al pasado-futuro y en *Cascabel* en cuanto a las disfunciones-funciones del sistema donde la demagogia, el autoengaño, la prepotencia, la corrupción, el "gran relajo" mexicano, la falta de "amor" a la nación y a nuestras raíces nos llevan al subdesarrollo.

En los tres largometrajes se pierde el verdadero contexto en

que se plantearon dichos sucesos; así, las fuerzas motrices de la historia se convierten en ideas y conceptos ambiguos que nos remiten a una suma de estereotipos, que presentan un todo caótico y -parcializado como la realidad.

3.3 Censura-libertad de expresión

En el primer capítulo vimos que, en el sexenio de Echeverría la bandera política del desarrollo compartido fue la apertura democrática, la cual fue vista fundamentalmente como diálogo y libertad de expresión.

Luis Echeverría expresó enérgicamente en su Quinto Informe -de Gobierno: "Aquí no vamos a decirles a los artistas cómo deben pensar y cómo deben crear. Los seguiremos dejando en absoluta libertad de expresarse frente al gobierno, en favor o en contra, sin estimular el culto a la personalidad. Este es un testimonio -más de nuestra libertad. No queremos artistas al servicio de grupos burocráticos."⁽²⁵⁾

El continuo uso de este tipo de discurso propagandístico trató de "romper", a nivel ideológico, con la imagen represora del régimen de Díaz Ordaz. Por lo tanto, la libertad de expresión fue una de las armas ideológicas de consenso y legitimación del Estado, al ser considerada una ampliación de los canales de participación política en la sociedad civil.

Frente a la libertad de expresión se encuentra la censura. - Es decir, la censura se opone a la libertad de expresión porque -

esta palabra tiene una serie de connotaciones con carácter básicamente represivo y peyorativo. De esta forma, en el periodo presidencial de Luis Echeverría, la censura fue considerada como una "cosificación" del pasado inmediato que debía de ser desterrada de la "nueva sociedad" donde se podía hablar y criticar abiertamente. Alberto Ruy Sánchez afirmó atinadamente que la censura comenzó censurando su propio nombre en el sexenio estudiado, ya que se le llamó "supervisión" fingiendo públicamente su inexistencia. (26)

En Canoa existen dos estructuras ideológicas involucradas en el análisis de la antinomia censura-libertad de expresión: el cura -incluyendo a sus seguidores e incondicionales- mantiene el control de la información que se maneja en el pueblo, teniendo como "reforzadores" a los mensajes amarillistas de algunos medios masivos de comunicación de la iniciativa privada.

El cura -a través de sus espías- puede censurar las acciones o actitudes de los moradores de San Miguel Canoa que pudieran cuestionar su poder. En el filme se mencionan las agresiones físicas y verbales a los miembros del CCI, porque organizaron un mitin donde acusaban al sacerdote de explotador y manipulador. Otra forma de expresión y crítica de esta organización era la propaganda "ilegal" por medio de impresos que contenían corridos y manifestos contra el líder religioso.

En la película Canoa existen otros ejemplos del poder del cura contra la libertad de expresión: su intervención en las actividades electorales, los fines "legales" del magnavoz como medio de

comunicación comunitario y la marginación de las actividades sociales y religiosas de aquellos que no estuvieran de acuerdo con sus ideas. El cura contrapone a las críticas justificaciones religiosas; en otras palabras, se refiere frecuentemente a la imagen suprahumana de Dios y los mandamientos católicos como sus sofismas.

El reforzamiento del discurso propagandístico del cura se logra con los mensajes amarillistas de la radio, la televisión y la prensa ya que, apoyan a los "emisarios del pasado". Es decir, la autocensura y manejo de la información de dichos medios dependía de los intereses del grupo económico y/o social al que pertenecían. Si recordamos, en el mandato de Echeverría hubo un cuestionamiento superficial e ideológico de la responsabilidad social de los medios masivos de comunicación, puesto que quienes poseían tales empresas de comunicación habían sido de los grupos más beneficiados con la política económica paternalista del desarrollo estabilizador, formándose fuertes núcleos económicos que influían en la opinión pública.

En algunas escenas de Canoa podemos observar encabezados periodísticos, escuchar mensajes radiofónicos o bien, referencias de comentarios televisivos donde se deformaron los sucesos del movimiento estudiantil de 1968, calificando a los estudiantes de "comunistas y rebeldes". En dichos medios se hacía un llamado al civismo y al orden para lograr una digna olimpiada en la paz, además de fomentar la veneración a los símbolos patrios.

Por lo anterior, podemos decir que se atomizaba, descontext--

tualizaba y deformaba una noticia omitiendo y callando los elementos fundamentales (las verdaderas fuerzas motrices) que ayudaran al receptor-consumidor de noticias a entender el conflicto como una totalidad concreta. En mi opinión, la película no ataca al sistema político en sí, sino que critica la función de los medios masivos de comunicación ligados, indudablemente, a los grupos retrógradas del gobierno de Díaz Ordaz, esos "emisarios del pasado" -- que habían fomentado la concentración de la riqueza en pocas manos, dentro de los cuales se encontraban los grupos económicos -- que poseen tales empresas de comunicación.

De esta manera la censura se ubica y cristaliza en la esfera de otro sexenio, diferente al de Echeverría, con gobernantes corruptos y conservadores, medios masivos mentirosos y el cura "más villano de la historia del cine mexicano" como lo llamó Paola --- Costa.⁽²⁷⁾ Realmente, es significativo que al iniciar la película se especifique "ESTO SI SUCEDIO", pues con ello se insiste en que un hecho "vergonzoso", que directa o indirectamente implicaba una "crítica" al sexenio anterior, pudo ser filmado gracias a que --- realmente existía una libertad de expresión en el período echeverrista.

En Longitud de guerra, la antinomia censura-libertad de expresión se manifiesta más claramente con la contradicción entre la actitud de los tomochitecos y las autoridades porfiristas.

Los habitantes del pueblo de Tomochic actúan y se expresan libremente en sus relaciones interpersonales y comunitarias. Uno de los valores que más se exaltan en el largometraje es el amor -

por la verdad que tiene esta localidad chihuahuense.

En una de las escenas la Santa de Cabora recomienda a los tomochitecos: "Defiendan la verdad, pues los hombres pasan, pero la verdad no..."(28)

Por otro lado, al ser cuestionado por el Presidente Saccionnal, José Ignacio Chavira, sobre cuál informe se mandaba a las autoridades superiores con respecto a la situación de los tomochitecos, uno aceptando su sumisión ante el gobierno porfirista y otro confirmando su rebeldía, Cruz Chávez afirma: "Desde luego que el que tiene usted que mandar es ese... que es el que dice la verdad."(29)

En tanto que las autoridades porfiristas y el ejército federal serán los enemigos de dicha verdad, los que deformen y censuren el modo de pensar y de vivir de los tomochitecos y sus seguidores. Es nuevamente ese pasado que censura a las fuerzas revolucionarias. En Longitud de guerra hay muchas escenas donde se hace una clara referencia a la censura: Cruz Chávez y su gente son llamados analfabetas y estúpidos por enfrentarse a la autoridad eclesiástica, se les reprime por defender a los tarahumaras de las injusticias del régimen de Porfirio Díaz. ("No han aprendido que defender a los indios es mal negocio"), son víctimas de calumnias sin poder demostrar su inocencia ante versiones únicas.

A su vez, está la represión al supuesto San José por denunciar la injusticia y mostrar franco apoyo a la rebelión tomochiteca, la forma en cómo Porfirio Díaz termina la comunicación telefónica ante la insistencia del General Felipe Cruz para que el -

primero reconsiderara la orden de exterminar al pueblo tomochiteco y el fusilamiento del mismo General Cruz por desacatar las órdenes del jefe máximo. Posiblemente, el mejor ejemplo de la censura se puede ver en algunas de las últimas escenas, donde después de matar a la mayoría de los habitantes de Tomochic, los federales saquean y queman el lugar tratando de no dejar ninguna huella de su rebeldía y su "amor por la libertad y la verdad".

Cascabel por su parte, tiene en la antinomia censura-libertad de expresión su núcleo temático. Los puntos más subrayados en la película son:

- La praxis artística, política y social de los artistas en una sociedad capitalista; así como, su papel como intelectuales orgánicos.

- El problema de la censura en todos los pasos de la producción cinematográfica, especialmente la precensura (modificaciones o adecuaciones al guión) y la autocensura del guionista y del director de cine.

- El "respeto" a los cuadros del poder y sus jerarquías como vicios del sistema (lealtades, padrinos, compadrazgos,...).

- La demagogia en las declaraciones oficialistas y el manejo de "medias verdades".

- La ignorancia y marginación como los obstáculos de una verdadera libertad de expresión de los grupos indígenas para defender sus intereses.

- Exaltación de los elementos folklóricos de los grupos étnicos ocultando sus condiciones de vida reales.

- Insertar en la película fragmentos del discurso político - de Luis Echeverría sobre la libertad de expresión⁽³⁰⁾ y la integración de los grupos étnicos a la vida nacional. A lo largo del filme, tales fragmentos son refutados, en buena medida, por las entrevistas a especialistas y las encuestas en la calle que realiza Alfredo (Sergio Jiménez). Aquí es importante subrayar el "ataque" a la figura mítica o personaje central tradicional del sistema político mexicano: el Presidente de la República.

- Las entrevistas y encuestas incluidas en **Cascabel** se ofrecen como una suma o "mosaico" de verdades.

- El manejo y control necesario de la opinión pública por parte del grupo político hegemónico.

- El papel que juegan los medios masivos de comunicación como:

a) Organizaciones comerciales que enajenan totalmente a su público (Alfredo así lo expresa ante Miguel, su fotógrafo en el documental, cuando éste lo cuestiona sobre su cine "político").

b) Difusores de la ideología estatal.

c) Entidades susceptibles a la censura.

Desde mi punto de vista, se recalca en **Cascabel** que los medios masivos de la iniciativa privada enajenan; mientras que en el filme también se señala al cine como el medio posible de despertar y concientizar a esas masas en estado latente. El cine, claro está, de producción estatal...

Si todo esto quería ser una crítica del sistema político me-

xicano, resultó ser un halago. Nuevamente se logra la imagen de la censura como una cosificación del pasado. Rodolfo Echeverría dice al respecto: "...yo creo que estaba haciendo una crítica a lo que había sucedido, quizá, en otras épocas de la cinematografía mexicana...

"No podía referirse al momento, pues si hubiera sido así --, pues no hubiera nacido esa película (Cascabel) en esa época (refiriéndose al sexenio de su hermano Luis)..."(31)

Jorge Ayala Blanco resume ingeniosa y sarcásticamente lo que simboliza Cascabel en este contexto: "Todo para decir que no se puede decir lo que se está pretendiendo decir que se quería decir pero no se tiene la capacidad de decir... para concluir retrospectivamente... con la sandez de que el tema más revolucionario de la Apertura era la Apertura misma...

"Enredándose con vigor emponzoñado, el Cascabel se pica solo: es el testigo de la Apertura que nunca existió, y sin embargo se movía."(32)

3.4 Dictadura-régimen democrático

Si buscamos la definición de la palabra dictadura en un diccionario, encontraremos que se le da este término al gobierno que se ejerce al margen de las leyes constitucionales; mientras que, el régimen democrático es aquel donde el pueblo ejerce la soberanía eligiendo a sus representantes. En el caso de México, dicha lección se realiza en base a la Constitución de 1917, la cual es-

tablece las facultades y obligaciones de los servidores públi--
cos. (33)

La antinomia dictadura-régimen democrático tiene su razón de ser desde el momento en que nos situamos en un contexto post-revo-
lucionario en la historia de México. Todo lo que se relacione con
la imagen de la represión, la injusticia, el despotismo y la pre-
potencia por parte de las autoridades -saliéndose del marco de __
los principios constitucionales mexicanos- se le asocia inmediata-
mente con los estereotipos de la dictadura aprendidos y reforza--
dos continuamente por los medios masivos de comunicación y la es-
cuela a través del estudio de la historia.

Cuando se analizó la antinomia desarrollo-subdesarrollo en -
la película Canoa, parece ser que pasamos por alto ciertos elemen-
tos que ofrecían las declaraciones del cura, los mensajes radiofó-
nicos y algunas notas periodísticas incluidas en el filme, así co-
mo los comentarios y alusiones sarcásticas hechas por Ramón, uno-
de los trabajadores de la UAP que fueron a San Miguel Canoa.

Al referirse a los miembros del CCI, el cura los tacha públi-
camente de ser enemigos de Dios, del pueblo y de él mismo por ser
el principal impulsor del "progreso" de la localidad. (34) En este
sentido, las personas que pertenecen al CCI, por asociación, es-
tán en franca oposición al "progreso".

En tanto que los mensajes radiofónicos y periodísticos hacen
hincapié en ver al movimiento estudiantil de 1968 como una acción
callejera de pandilleros e ignorantes (35) de las estructuras polí-
ticas, económicas y sociales del país, que quieran tomar el poder

y control de la nación llevándola inminentemente al caos y el desorden; contraponiendo el civismo, el orden y la paz "defendida" - por las autoridades tanto en forma verbal como en la acción. De esta manera, se considera a la paz como un sinónimo de olimpiadas. (36)

Algo verdaderamente significativo es la manera en que Ramón lee las notas periodísticas, utilizando un tono autoritario y solemne ya que imita a un crítico o especialista en la materia. Más aún, al despedirse de sus amigos, los empleados de la UAP, Ramón cita el lema de Díaz Ordaz: "Todo es posible en la paz". (37)

¿Podríamos pensar que la connotación de la palabra "progreso" en los labios del cura sería la misma que en los labios del líder de la CCI o bien, sería igual hablar de paz y orden en el sexenio de Díaz Ordaz que en el de Luis Echeverría?

En mi opinión, hay que aclarar que el progreso mencionado -- por el cura no puede confundirse o relacionarse con la antinomia burguesa de desarrollo-subdesarrollo. Más bien, debemos ligarla a la concepción "paz y orden" del régimen diazordacista.

Realmente, ésto no es extraño. Para explicar lo anterior, citaremos las palabras de Octavio Paz sobre el positivismo en la época porfirista:

"La época de paz necesitaba una filosofía de orden. Los intelectuales de la época la encontraron en el positivismo de Comte, con su ley de los tres estados y más tarde, en el de Spencer y en el evolucionismo de Darwin. El primitivo, abstracto y revolucionario principio de la igualdad de todos los hombres deja de regir -

las conciencias, sustituido por la teoría de la lucha por la vida y la supervivencia del más apto."⁽³⁸⁾

Más tarde, Paz nos aclara perfectamente que si el positivismo expresó -en forma natural y orgánica- a la burguesía europea - en un momento de su historia; en México, la clase heredera y sustitutiva de la aristocracia feudal de la Colonia se sirve de ella.

"En apariencia Díaz gobierna inspirado por las ideas en boga: cree en el progreso, en la ciencia, en los milagros de la industria y el libre comercio... La otra cara de la medalla es muy distinta: Esos grandes señores amantes del progreso y de la ciencia no son industriales ni hombres de empresa: son terratenientes enriquecidos por la compra de los bienes de la iglesia o en los negocios públicos del régimen... Así, desde el punto de vista "ideológico", el porfirismo se ostenta como el sucesor legítimo del liberalismo...

"...enmascarado, ataviado con los ropajes del progreso, la ciencia y la legalidad republicana, el pasado vuelve pero desprovisto de fecundidad. Nadie puede producir, excepto la rebelión -- (Paz se refiere a la Revolución Mexicana)..."⁽³⁹⁾

Por lo tanto, los términos progreso, paz y orden, expresados por personajes o elementos reaccionarios dentro del largometraje, tienen como connotación inmediata el estereotipo de la dictadura. Además, tal connotación está reforzada por las imágenes del linchamiento (represión física) de los trabajadores de la UAP en San Miguel Canoa. Este enfrentamiento "disparejo" se relaciona con -

el comentario de Ramón sobre el movimiento estudiantil de 1968: _
"Se están poniendo -refiriéndose a los estudiantes- con Sansón --
(las autoridades) a las patadas."⁽⁴⁰⁾

Pasando a la película Longitud de guerra, vemos que la anti-
nomia dictadura-régimen democrático está ubicada en la lucha de -
los tomochitecos contra el despotismo de Porfirio Díaz. En dife--
rentes escenas del filme mencionado, podemos observar la presen--
cia de un marcado abuso del poder en todos los niveles de la es--
tructura porfirista.

Para ejemplificar lo anterior, podemos referirnos a las con-
diciones laborales de explotación en las tierras del cacique Re--
yes Domínguez, el abuso y discriminación de que son objeto los ta
rahumaras y la represión y exterminio casi total del pueblo de To
mochic en manos del ejército federal.

A través de las palabras del líder espiritual de los tomochi
tecos, se muestra en Longitud de guerra la "conciencia" del pue--
blo que busca acabar con el mal gobierno. Así, cuando Don Tomás -
Dozal y Hermosillo -quien piensa que la rebelión tomochiteca es i
nútil- trata de convencer a Cruz Chávez sobre la necesidad del --
respeto a la autoridad y la preservación de la paz, aunque la pri
mera tome decisiones equivocadas; el líder de la comunidad contes
ta enérgicamente: "...los tomochitecos podemos hacer mucho porque
hemos sacado muchas enseñanzas. En primer lugar, que el capitán -
Chacón y mi cuñado Reyes Domínguez no son más que los caciques me
nores, luego hay otro en Ciudad Guerrero que los apoya y otro en_
la capital del estado que lo apoya a él, y el cacique mayor, el -

general don Porfirio Díaz, que quita y pone caciques y caciqui--
llos según sus intereses..."(41)

Posteriormente, Cruz Chávez vuelve a retomar el tema hablando abiertamente a Pedro Chaparro, quien se le une con sus hombres para combatir contra los federales: "...Tú sabes que entre los caciques y las autoridades forman una cadena cuyos eslabones no se pueden contar."(42)

Y finalmente, el mismo Cruz Chávez reafirma todo lo anterior ante la petición de Chabolé de rendirse a los federales, cuando la guerra estaba ya perdida para los de Tomochic: "Y eso qué cambia las cosas? A donde vayamos habrá un cacique como el que había aquí, apoyado por los ricos y por el gobernador, puesto allí por el cacique mayor, por Porfirio Díaz. No, amigo Chabolé, nosotros ya nos dimos cuenta que ésto anda mal de arriba a abajo."(43)

En contraposición a la imagen dictatorial tenemos la forma de vida, objetivos y valores del pueblo tomochiteco, puesto que la misma comunidad toma sus decisiones reuniendo y consultando a todos sus miembros; aunque si bien, su representación y liderazgo recaen en la figura masculina de Cruz Chávez. Las relaciones sociales y políticas dentro y fuera de dicha comunidad se establecen en base a sus valores: la libertad, el amor a la verdad, el patriotismo, la justicia, la paz, el respeto, la solidaridad, la libertad de creencias y de expresión.

A lo largo de Longitud de guerra, las fuerzas represoras porfiristas califican a los tomochitecos de anarquistas repetidas veces; sin embargo, Cruz Chávez lo desmiente en el citado encuentro

con don Tomás Dozal: "Sabemos y estamos persuadidos, don Tomás, que en la sociedad debe existir un gobierno que lo dirija, pero los que hemos tenido y seguimos padeciendo, impuestos por caciques... y no tener ninguno, preferimos esto último." (44)

Más adelante, momentos antes del último y decisivo enfrentamiento contra los federales, Chavéz asegurará a su pueblo: "Se nos acusa de anarquistas y rebeldes del orden. No aceptamos su orden porque no saben gobernar..." (45)

Dentro de la película, el personaje Pascual Orozco (niño) representa a la nueva generación revolucionaria ya que, éste se erige como firme observador de las injusticias y crueldades de las fuerzas federales contra el pacífico pueblo de Tomochic. Su odio ante las acciones de los "pelones" se muestra nítidamente en su mirada y sus palabras. (46)

Por otra parte, tenemos las palabras del falso San José, interpretado por el actor Hugo Stiglitz, quien trata de persuadir a los soldados del ejército federal de unirse a la buena causa tomochiteca y abandonar las fuerzas del mal o "enemigos de siempre" - (representados por Porfirio Díaz y sus seguidores): "¡Soldados! - ¡Vosotros sois la fuerza que sostiene a un tirano... Nosotros somos la fuerza del derecho... ¡Pensamos lo que hacemos! ¡Nadie nos paga por empuñar las armas!... ¡Queremos vivir libres o morir! - ¡Pero no ser esclavos!...

El falso San José terminará diciendo antes de ser fusilado: " Abajo los tiranos! Viva la revolución y Tomochi (sic)!" (47)

Aquí podemos rescatar las frases fuerza del derecho, quere-

mos vivir libres o morir, para no ser esclavos y viva la revolu--
ción con el fin de identificar el tipo ideal de gobierno que bus-
caba la lucha de un pueblo "justo".

Tal gobierno ideal sería el resultado inminente, según Longi-
tud de guerra, del triunfo del movimiento revolucionario; ya que,
los gobiernos emanados de él, se identificarían indudablemente --
con un régimen democrático en donde sólo cabe el perfeccionamien-
to del sistema a través de reformas. Es decir, la represión y los
tiranos quedarán atrás, mientras que los valores defendidos por -
la comunidad tomochiteca serán la base en que se cimentarán los -
gobiernos post-revolucionarios.

Según la película, los tomochitecos ganaron a pesar de ser -
derrotados. En una de las últimas escenas, cuando termina la ma-
tanza de esta pequeña comunidad chihuahuense, el subteniente Heri-
berto Frías murmura al oír que el general Muriel califica de lo--
cos a los pobladores de Tomochic: "No, no estaban locos... Eran -
los mejores hombres que he conocido y aquí acaba de ocurrir algo_
terrible." (48)

Por último, es indispensable mencionar que el elemento emoti-
vo para apoyar la buena causa ante la fuerza del mal en Longitud_
de guerra, no sólo se dan con las sangrientas escenas de la matan-
za de los tomochitecos sino también a través de dos analogías.

La primera de ellas se da entre la rapiña de las soldaderas_
y el hambre de los puercos que desean comerse a los cadáveres de_
los tomochitecos. En tanto que la segunda, la similitud se obser-
va entre la reacción valiente y respetable de la mujeres de Tomo

chic al no abandonar a sus difuntos y la lealtad de los perros al cuidar los cuerpos de sus amos del apetito voraz de los cerdos.

En el tercer filme, Cascabel, la antinomia burguesa dictadura-régimen democrático debemos analizarla en base a algunos fragmentos del discurso político de Luis Echeverría -que pronunciara dentro de su mandato- con el fin de contextualizar y argumentar -sólidamente dicho análisis.

Echeverría, en el Mensaje Político de su Quinto Informe de Gobierno, declaró: "Una nueva moral que rechaza la visión de México como botín de alianzas y grupos cerrados, que se opone a los -fatigados, a los caciques, a los enemigos abiertos y emboscados -de nuestra independencia, a todos ellos: los emisarios del pasado que debemos definitivamente sepultar..."⁽⁴⁹⁾

Poco antes había asegurado: "El pueblo es depositario de la soberanía nacional; como mandante, sabrá exigir de sus mandata---rios el acatamiento efectivo y no meramente ceremonial y declamatorio de los preceptos constitucionales."⁽⁵⁰⁾

Los fragmentos citados nos hablan, en primer lugar, de una -necesidad imperiosa de eliminar a los núcleos del poder conservadores y retrógradas que han obstaculizado el funcionamiento y desarrollo de México.

En segundo lugar, se subraya el carácter democrático del --_país, puesto que teóricamente la soberanía reside en el pueblo y se ejerce a través de sus representantes que elige en forma direc_ ta. Esto le otorga la facultad de exigir, con legítimo derecho, -que se ejecuten efectivamente los principios constitucionales.

En otras palabras, Luis Echeverría trata de romper con la imaginación de la dictadura; donde el gobierno no ejerza al margen de las leyes constitucionales, ni fomente y/o preserve el fortalecimiento del poder en manos de los terratenientes tradicionales y los grupos oligárquicos favorecidos por el desarrollo estabilizador.

Si tomamos como punto de partida que Alfredo, el personaje principal de la película Cascabel, "descubre" -en su frustrado documental- que la repartición de tierras de los lacandones fue una "maniobra" gubernamental para controlar la explotación rudimentaria de las maderas preciosas en la selva lacandona; ya que, sus habitantes no tenían los conocimientos ni la capacidad técnica para explotarlas en su beneficio y por el contrario, las sacrificaban en pos de tener tierras de cultivo para su alimentación, vemos que otros problemas están expuestos en el supuesto documental, por ello se mencionarán a continuación.

El incumplimiento del artículo 27 constitucional y la manipulación de la Reforma Agraria por los cuadros tradicionales del poder. Es decir, los grupos conservadores del sistema político -a través de la demagogia y corrupción- fomentan la existencia de la tífundistas "legales" (nacionales y extranjeros) en detrimento de las mayorías, las cuales son explotadas y marginadas de la vida nacional. En Cascabel, se habla especialmente de los grupos indígenas de Chiapas.

Si el documental de Alfredo expone una serie de problemas, también muestra las posibles soluciones en boca de varios especia

listas en materia agraria (hasta otorga micrófono abierto para -- que exprese sus inconformidades un pequeño comerciante de San --- Cristóbal de las Casas). Las propuestas más importantes son: te-- ner respeto a las comunidades indígenas, otorgarles planes más -- reales y completos para su integración a la vida nacional, modifi car la estructura tradicional del sistema político, crear un orga nismo que represente auténticamente los intereses de los campesi nos o bien, que el Estado fuera el que produjera en el campo para que las mayorías resultaran beneficiadas.

No es extraño que Echeverría haya afirmado que: "México nece sita planes progresistas y hombres que por sus antecedentes y pro pósitos manifiestos hayan demostrado estar comprometidos con cau sas populares y ser capaces de asumir con plenitud, un pacto so-- cial con las mayorías." (51)

En el supuesto documental, parece ser que el mismo Alfredo y sus entrevistados son esa gente progresista a la que se refiere - el fragmento precedente. Sin embargo, al final del filme, el di-- rector de cine "comprometido con su sociedad" ve censurado cruel mente su trabajo por el productor Gómez Rul, el cual a su vez es-- tá presionado por un alto funcionario (licenciado Gorostiza) y és te por otros. De esta manera, Alfredo es sustituido por un direc tor más "ad hoc" a la situación, el cual logra un "bonito" docu-- mental oficialista donde se exalta el folklore de "nuestra gen-- te". Es así, como un trabajo "cuestionador" se queda inmerso nue vamente en el fango del sistema político tradicional, corrupto y_ demagógico.

Pero ¡oh sorpresa!, Cascabel si pudo ser filmada y exhibida puesto que, ese mal gobierno que censuró el documental de Alfredo en la película, no tiene nada que ver con la realidad (léase sexenio de Echeverría). Basta con leer la siguiente declaración del mismo Echeverría para "comprobarlo": "Una paz pública sin libertades, un sistema político en que los líderes sociales, los intelectuales o los ciudadanos, son callados y perseguidos, ya lo vivimos antes de la Revolución y el pueblo mexicano jamás toleraría otra dictadura cualquiera que fuera su signo político." (52)

3.5 Nacionalismo-tercermundismo--Imperialismo-comunismo

Como ya se dijo en el primer capítulo, si en el interior del país, el sexenio de Echeverría desplazó la lucha de clases por la concepción "emisarios del pasado" (los antimexicanos ricos y conservadores) contra los mexicanos de espíritu "nacionalista y progresista" que buscaban la redistribución de la riqueza; a nivel exterior, esta relación se verá plasmada a través de un nacionalismo que no se identificaría con las dos polarizaciones ideológicas mundiales de ese entonces: el imperialismo y el comunismo. Así, el tercermundismo se convertiría en la bandera política de este régimen en el ámbito internacional.

Las ideologías ajenas a nuestra historia nacional -representadas por las dos grandes potencias mundiales: Estados Unidos de América y la Unión Soviética- sustituyen al "emisario del pasado" en su rol de villano: "Asistimos al choque de dos grandes fuer--

zas: por una parte, las que persiguen una organización internacional autocrática apoyada en la concentración del poder económico y militar, y por la otra parte, las que aspiran a la estructuración de una convivencia democrática, que se sustente en la redistribución de la riqueza y el trabajo. Las primeras sostienen una posición parcial y manipuladora de los problemas que vivimos. Las segundas, buscan impulsar el cambio...

"Las primeras, son las grandes potencias nucleares que en su lucha por conquistar zonas de influencia en el mundo, y por oprimir o invadir pueblos, tienen muchos puntos de coincidencia; la otra parte son los pueblos no industrializados, los pueblos pobres, el Tercer Mundo." (53)

El exagerado nacionalismo dentro del régimen de Echeverría -como instrumento ideológico básico para lograr el consenso de la sociedad- fue el argumento principal para justificar el estereotipo del antimexicano ligado -como ya se dijo- a los grupos oligárquicos o bien, a núcleos disidentes de izquierda.

"Solamente por ignorancia o por falta de patriotismo, se puede postular la copia simplista de formas de convivencia concebidas por otras naciones para sus específicos problemas y circunstancias. Las verdaderas respuestas surgen de la historia nacional y de la entraña popular; responden al peculiar modo de ser de cada país." (54)

Si bien, en la película *Canoe* vemos un llamado constante al civismo y nacionalismo en las palabras del cura, la propaganda del Movimiento Cívico Nacionalista y en los mensajes de radio, --

prensa y televisión; éstos no deben relacionarse con la ideología nacionalista propuesta en el sexenio.

Desde mi punto de vista, la diferencia es fundamental para lograr un análisis efectivo del filme. En primer lugar, el nacionalismo en el periodo echeverrista fue definido como la revisión de los principios de la Revolución Mexicana, ante la necesidad de sustituir a la empobrecida retórica oficialista de los gobiernos precedentes.

En segundo lugar, tal nacionalismo -como instrumento de consenso social y vínculo mítico de identificación como nación entre los mexicanos- necesitaba responder y adecuarse al nuevo contexto socioeconómico, político y social del país; por lo cual, tuvo como principales argumentos: la libertad, la redistribución del ingreso y la justicia e igualdad de todos los mexicanos. De esta forma, no sólo se exaltaba el nacionalismo por medio de festividades, héroes, objetos y frases, sino también a través de "exigir" el cumplimiento de las insatisfechas necesidades sociales, políticas y económicas de las mayorías.

Mientras que en Canoa, el fervor y el "respeto" por los símbolos patrios y religiosos, se liga directamente a la derecha mexicana como la llamaría Carlos Monsiváis. Es decir, se debe observar a tal nacionalismo, autoritario y fanático, como expresión de las estructuras ideológicas (escuela, medios de comunicación, la iglesia y los partidos políticos) representantes de los intereses de los grupos oligárquicos (banca e industria) y los núcleos tradicionales del poder (terratenientes y caciques).

Es por ésto que en Canoa, el cura y sus seguidores, los mensajes a través de los medios masivos de comunicación y las organizaciones pro-católicas satanizan el movimiento estudiantil del 68 tachándolo de "comunista"; llevando a cabo, toda una campaña de desprestigio, rechazo y odio a todo lo que rebasara los márgenes de la concepción política reaccionaria de "orden, paz, civismo y autoridad" y las normas impuestas por la iglesia como institución tradicional.

Como sabemos, dicha campaña anticomunista dió frutos en el pueblo marginado de San Miguel Canoa gracias a la manipulación de la información por los medios masivos y la desinformación, ignorancia y fanatismo de la comunidad; así como, el cacicazgo del cura en el lugar, convirtiéndose en el principal líder de opinión y propagandista de las ideas contra el comunismo.

De lo expuesto anteriormente, hay que puntualizar que la antinomía nacionalismo-tercermundismo--imperialismo-comunismo está inmersa en los siguientes puntos:

a) Además de los mensajes propagandísticos por radio, televisión y prensa a favor de la realización cívica y pacífica de los Juegos Olímpicos de 1968; en el filme se hace referencia latente a los programas televisivos y radiofónicos de la época con bajo nivel cultural y educativo, y un eminente carácter comercial e influencia extranjera, principalmente norteamericana, que sólo contribuían a acrecentar la ignorancia del pueblo.⁽⁵⁵⁾ Claro que ésto no nos debe de extrañar ya que, basta recordar lo manifestado en el primer capítulo sobre la política echeverrista hacia los me

dios electrónicos.

b) Aunque en el periodo de Echeverría se habló de un pluralismo ideológico, ésto no significa que en Canoa se desmitificara al comunismo. En la película, el pueblo confunde a los empleados de la UAP con comunistas y agitadores políticos, pero en realidad ellos carecen de una verdadera posición política. En otras palabras, son hombres-masa⁽⁵⁶⁾ o individuos acríticos y pasivos que carecen de conocimientos e información, para analizar y comprender los fenómenos sociales como una totalidad concreta, siendo sujetos de una praxis social y política.

c) Emotivamente, las escenas mismas del linchamiento nos hacen tomar partido por los empleados de la UAP y estar en contra de las intrigas del cura-villano, el cual debe ser "eliminado de los países tercermundistas como México".

d) Según la propuesta del sexenio echeverrista, ¿cómo se puede hablar de un nacionalismo, si sigue existiendo la injusticia y desigualdad social en poblados pobres como el de San Miguel Canoa en 1968?

En el caso de Longitud de guerra, la antinomia burguesa nacionalismo-tercermundismo--imperialismo-comunismo se manifiesta de la siguiente manera:

- En la guerra contra los apaches, la gente de Joaquín Terrazas hace un pacto de sangre, con el cual se comprometen a ayudarse mutuamente en cualquier adversidad. Dicha solidaridad y unión se hace presente cuando Pedro Chaparro, el Mayor Santana Pérez y varios pueblos vecinos se suman a la causa tomochiteca. Lo ante--

rior, podría interpretarse como un "buen" ejemplo a seguir por todos los mexicanos; es decir, el pueblo unido para enfrentarse a los emisarios del pasado o bien, al enemigo externo que en este caso recibiría el nombre de imperialismo.

- Dentro de Longitud de guerra aparecen los ingleses dueños de compañías mineras como personajes secundarios, que exigen a las autoridades porfiristas protección y seguridad para las conductas de minerales. Asimismo, queda implícita la importancia del capital extranjero en el control financiero del país y su influencia en la toma de decisiones políticas del gobierno del general Díaz.

En una de las escenas de la película, ya señalada anteriormente en otros apartados, el falso San José dice a los soldados federales sobre Porfirio Díaz: "... Ese mal mexicano que ha hipotecado a México en el extranjero... que asesina a sus hermanos, los envilece...

Y más adelante les reclama: "Empuñáis las armas para defender a un tirano despreciable... ¡pero no para salvar a la patria de ningún peligro!..."(57)

Poco después, antes de ser fusilado por las mismas fuerzas federales, el citado personaje les aclara: "...sois la fuerza que sostiene a un tirano que extorsiona a la patria para pagaros un mezquino salario!... ¡Los imbéciles y los lacayos nos apellidan bandidos; pero nuestra conciencia nos da el nombre de patriotas!..."(58)

Todo esto nos lleva a concluir que, se pondera y exalta al -

nacionalismo frente al estereotipo dictatorial y pro-imperialista de Porfirio Díaz, puesto que éste ofreció abiertamente las riquezas de México a las transnacionales.

Por lo tanto, la lucha de los valientes tomochitecos contra las fuerzas federales del dictador, puede trasladarse a la imagen fetichizada de la batalla de un pueblo contra una minoría explotadora (emisarios del pasado) o del enfrentamiento entre los países pobres y los países poderosos (léase potencias hegemónicas mundiales de los años setentas).

Finalmente, nos toca analizar a Cascabel. En este filme, se plantea la antinomia estudiada desde los siguientes aspectos:

1) Ver la integración de los grupos étnicos a la vida del país, como una necesidad prioritaria en la formación de una verdadera nación. Aquí es conveniente señalar que el concepto de "nación", como se maneja en la película, tiene como marco contextual a los preceptos de la Revolución Mexicana.

Cascabel hace hincapié en la ignorancia y prejuicios de la población urbana hacia los grupos étnicos, considerados como elementos de "folklore" mexicano; también subraya la marginación, explotación, engaños, injusticias y discriminaciones de que son objeto los indígenas hasta por el propio gobierno;⁽⁵⁹⁾ y por último, la injusta distribución de la tierra para provecho de una minoría en perjuicio de las mayorías. Es así, como emotivamente se simpatiza en el filme con los "pobres indígenas desprotegidos".

2) El predominio de los intereses particulares de los funcionarios, estudiantes, comerciantes, latifundistas y ciudadanos en

general sobre los intereses de la nación. (60)

3) "Denunciar" la posesión de latifundios en manos de ex-- tranjeros, respaldados por los cuadros tradicionales del poder, - la corrupción, la demagogia y la falta de patriotismo de los funcionarios al no cumplir efectivamente los preceptos constitucionales. Nuevamente, en esta película está presente la lucha del país pobre tercermundista contra los intereses extranjeros o imperia-- listas.

4) Las observaciones o propuestas de los especialistas entre vistados para el supuesto documental de Alfredo, son vistas como soluciones "nacionalistas". Es decir, éstas buscan el bienestar - de las mayorías (leáse nación), ofreciendo respuestas de acuerdo a los problemas y circunstancias de México sin "copiar" fórmulas extranjeras.

NOTAS

1. Castaño, Luis. La libertad de pensamiento..., p. 13.
2. Kosík, K., op. cit., pp. 105-124.
3. Pérez Turrent, T., op. cit., pp. 108-114 y 117.
4. Abbagnano, Nicola. Diccionario de..., p. 521.
5. "Segundo Informe de Gobierno: Hechos e ideas". Voz en la..., septiembre, 1972, p. 92.
6. Cfr. los siguientes artículos constitucionales: 3o. (fracciones I y IV), 5o., 13o., 24o., y 130o.
7. Luis Echeverría señaló en su Segundo Informe de Gobierno, ante la matanza del Jueves de Corpus y otras agresiones a la UNAM, que el método más idóneo para superar los conflictos era el apego a las leyes, el repudio a la violencia y el permanente empleo de la razón.
8. El liberalismo exigió un derecho desprovisto de elementos religiosos; es decir, condenaban las torturas y la pena capital, ya que un individuo que había perturbado el orden burgués seguía siendo un hombre con determinados derechos.
9. Citado en Costa, Paola. La "apertura"..., p. 107.
10. Martínez Ortega, G. Guión cinematográfico..., p. 33.
11. Ibidem., p. 63.
12. Ibidem., p. 89.
13. Ibidem., p. 28.
14. Ibidem., p. 70.
15. Ibidem., p. 122.
16. "Segundo Informe...", op. cit., pp. 90-91.
17. Gunder Frank, A. Capitalismo y..., p. 28.
18. Costa, P., op. cit., p. 106.
19. El habla de los empleados de la UAP está plagado de modismos ciudadanos, - mientras que el habla de los campesinos muestra la incorporación del español con una marcada reminiscencia de vocablos indígenas.
20. Shelley, Jaime A., op. cit., p. 36.
21. Ayala Blanco, J. La condición del..., p. 302.
22. Martínez Ortega, G., op. cit., p. 6.

23. Ibidem., p. 122.
24. No por esto se deja a un lado, en Cascabel, el papel de los medios masivos en la manipulación de la información debido a sus intereses económicos y políticos.
25. "Quinto Informe...", op. cit., p. 10.
26. Citado en Gumucio Dragón, A., op. cit., p. 143.
27. Costa, P., op. cit., p. 107.
28. Martínez Ortega, G., op. cit., p. 28.
29. Ibidem., p. 38.
30. En Cascabel aparece un fragmento sobre la libertad de expresión pronunciado por Luis Echeverría en su Quinto Informe de Gobierno. Supra. nota 25.
31. Entrevista realizada por Paola Costa, op. cit., p. 132.
32. Ayala Blanco, J. La condición del..., pp. 573-574.
33. Cfr. los títulos tercero y cuarto de la Constitución Política de México.
34. Pérez Turrent, T., op. cit., p. 142.
35. En el mismo filme, el artículo que lee Ramón en voz alta tacha de ignorantes a los estudiantes, inclusive hasta de los conocimientos básicos (gramática, ortografía, etc.).
36. Pérez Turrent, T., op. cit., p. 147.
37. Ibidem., p. 128.
38. Paz, Octavio. El laberinto de..., p. 118.
39. Ibidem., p. 117.
40. Pérez Turrent, T., op. cit., p. 136.
41. Martínez Ortega, G., op. cit., p. 64.
42. Ibidem., p. 90.
43. Ibidem., p. 122.
44. Ibidem., p. 62.
45. Ibidem., p. 92.
46. Ibidem., pp. 86 y 132.
47. Ibidem., pp. 110-111.
48. Ibidem., 191.
49. "Quinto Informe...", op. cit., p. 55.
50. Ibidem., p. 54.
51. Idem.

52. "Segundo Informe...", op. cit., p. 10.
53. "Quinto Informe...", op. cit., p. 44.
54. Ibidem., p. 3.
55. Algunos ejemplos de estos programas en la película son: los partidos de -
futbol, "Tarzán", la música ranchera y tipo "Mussart" de las estaciones -
radiofónicas comerciales.
56. Cuando Ramón lee un artículo periodístico a sus compañeros, pronuncia ---
Mars en lugar de Marx, al referirse al filósofo y economista Carlos Marx.
57. Martínez Ortega, G., op. cit., p. 110.
58. Ibidem., p. 111.
59. Con el problema de las atajadoras, en Cascabel también se menciona la ex-
plotación de los indígenas por sus mismos "hermanos" indígenas.
60. El interés particular se identifica en la película de Araiza con el con-
cepto de dinero.

CONCLUSIONES

A lo largo de estos capítulos, nos hemos podido dar cuenta - que la actividad cinematográfica no se debe desligar del contexto económico, político y cultural en que se produce, pues ésta se encuentra organizada como industria, cuya finalidad no sólo es el incremento incesante y acelerado del capital material, sino también la constitución de un gigantesco capital ideológico lanzado a través de sus películas.

Hablar de la estatización del cine mexicano en el sexenio de Echeverría, es hablar de una necesidad económica imperiosa debido a la descapitalización de la industria cinematográfica, ya que el grupo tradicional de productores privados, favorecidos en otros sexenios, hacían reinversiones mínimas; lo cual explica que en tantos años de apoyo estatal ésta no se hubiera consolidado.

Hay que comprender claramente que esto es un proceso histórico y la estatización no se puede considerar como una decisión "espontánea" del régimen. Basta recordar que, el resultado de la política del desarrollo estabilizador trajo una concentración de la propiedad de los medios de producción y del ingreso en una minoría a costa del detrimento económico y bienestar social de la clase trabajadora.

Estas contradicciones heredadas por el régimen echeverrista, llevaron al gobierno a adoptar posturas demagógicas ante el papel

de los grupos oligopólicos de la iniciativa privada (nacional e internacional), sin afectar de modo alguno, en la praxis económica, sus intereses o niveles de ganancias, que como vimos, en muchos casos se acrecentó. Esto trajo como respuesta del sector, no sólo una ofensiva ideológica como se verá más tarde, sino también una especulación en la inversión. De esta manera, podemos percibir que tanto en el cine como en otras actividades de la vida nacional, se tuvo que extender la inversión pública a costa de obras de beneficio social y el endeudamiento del Estado con créditos en el extranjero.

Esto de ninguna manera era una lucha abierta entre el Estado y la clase burguesa en sí; más bien, era una lucha de la fracción burguesa oligopólica contra la burocracia estatal por la hegemonía del poder político, ya que ésta trataba de salvaguardar la dirección política en base al interés de la clase capitalista como totalidad y no sólo la de una fracción; pues ésto ponía en peligro su legitimación como Estado surgido de la Revolución Mexicana gracias al apoyo popular.

Asimismo, para "reorganizar" la actividad cinematográfica, además de invertir mil millones de pesos en mejoramiento de infraestructura, era fundamental abrir las puertas a nuevas productoras privadas, cineastas y argumentistas bloqueados por el grupo tradicional de productores y el coto sindical tan cerrado. Se necesitaba un grupo nuevo de intelectuales que lograran un material filmico capaz de hacer retornar a la clase media -copada por las producciones principalmente norteamericanas- a las salas cinemato

gráficas, después de haberse acabado la "época de oro" del cine nacional y sus grandes estrellas.

Por una parte, el elemento vendible en las producciones cinematográficas estatales de los setentas impuestas por los nuevos códigos hollywoodenses de la "gran catástrofe o tragedia", y por la otra, al catalogarlas a muchas de ellas como muestras del cine de autor, sin tomar en cuenta que estas "obras artísticas" se encontraban sujetas a la ley de la oferta y la demanda del mercado fílmico y asimismo, la descontextualización del movimiento francés de la "nouvelle vague" para venderse aquí como un pseudoarte.

Además, es necesario subrayar que la llamada "apertura temática" en las películas del sexenio de Echeverría tiene como principal explicación la política gubernamental de ese periodo, la cual tiene como antecedente lo sucedido en el régimen de Díaz Ordaz. Como ya se dijo, la estrechez de los canales de participación política en los años sesentas y la rígida corporativización de la clase trabajadora en sindicatos, partidos políticos y organizaciones oficiales, trajo consigo varios movimientos disidentes durante la década, siendo el más representativo, el movimiento estudiantil de 1968 por su trascendencia, ya que mostró públicamente el debilitamiento del Estado Mexicano en cuanto a su credibilidad y control social de la sociedad civil apelando a aparatos coercitivos de la sociedad política para restaurar el orden.

Por ello, la nueva administración tenía como principal objetivo restablecer a nivel político la comunicación entre el sistema y los núcleos disidentes a partir de lo que se llamó la políti

ca de la apertura democrática, con el fin de encauzar los posibles cuestionamientos al sistema por "vías legítimas". Sin embargo dicha postura, manejada en todos los ámbitos de la vida cotidiana, no se llevó a una verdadera praxis política como lo demostraron los siguientes acontecimientos ocurridos durante el sexenio: el aplastamiento de los movimientos sindicales independientes, las represiones campesinas, la matanza del Jueves de Corpus Christi, los brotes guerrilleros urbanos y en la sierra, la clausura de publicaciones como ¿Por qué? y Eros, y el golpe al periodismo democrático de Excélsior en 1976, entre otros.

En adición a la apertura democrática se retomó la ideología del nacionalismo revolucionario con el propósito de restablecer la credibilidad y apoyo entre las clases populares. Esta postura tendría su máxima expresión a nivel internacional con el llamado tercermundismo, el cual tomaba como bandera al pluralismo ideológico sin buscar una identificación con las dos ideologías hegemónicas mundiales de ese entonces: capitalismo y comunismo.

Como se mencionó anteriormente, esta retórica oficialista y la política del desarrollo compartido (que se dió sólo en el papel) trajo consigo una lucha a nivel ideológico en el ámbito de la opinión pública entre los grupos de la burocracia política y de la fracción oligopólica: terratenientes, industriales (principalmente aquellos ligados con las grandes transnacionales y el Grupo Monterrey). En tal lucha, se puede destacar el cuestionamiento a la función social y educativa de los programas de la iniciativa privada, concesionarios de la radio y la televisión, acu-

sándoles de proimperialistas. Hay que recordar que la política pa-
ternalista tradicional del Estado mexicano, principalmente en la
época de Miguel Alemán, ayudó a acrecentar y centralizar en pocas
manos la acumulación del capital de dichas industrias, extendiéndose
a otras ramas de la economía mexicana, sin olvidar su relación
directa con fuertes grupos económicos norteamericanos y nacionales;
y es indudable que, en dicho proceso el Estado sólo tuvo un papel
pasivo de observador. Sin embargo, los intentos del sexenio de Echeverría
por intervenir y retomar el control de dicho proceso no tuvieron el
éxito que se esperaba, pues sólo se logró reglamentar a la Ley Federal
de Radio y Televisión, el cual vino a reforzar la adquisición de sus
ganancias.

Aunque el Estado tenía cierto control sobre la prensa escrita al
ser participante directo como emisor, gracias a la compra de la
Organización Periodística García Valseca en 1972, y el control del
papel a través de PIPSA, el cine estatal de este período representó
también un medio accesible para la retórica oficialista, pues aunque
el Estado interviene en la producción cinematográfica desde los
cuarentas, mediante los créditos del BANCINEMA, en estos años se
convirtió en el propio emisor de sus mensajes filmicos.

Aquí cabe recordar que hasta el mismo dirigente del BANCINEMA,
Rodolfo Echeverría, y el Presidente de la República pedían --
películas que exaltaran el nacionalismo y los principios legados por
la Revolución Mexicana. Podemos asegurar que la apertura democrática
del sexenio se reflejó en las pantallas del celuloide, ya

que hubo el tratamiento de nuevos temas que correspondían en gran medida a la concepción ideológica de la retórica oficialista. El hecho que se hayan filmado películas como Canoa, Longitud de guerra y Cascabel no implica una transgresión a los límites de la -- censura estatal, ni siquiera se puede considerar un intento.

La nueva generación de cineastas, argumentistas y guionistas impulsados en el sexenio respondían a las necesidades del emisor_ (Estado) para estructurar un material fílmico con un nuevo discurs_ o propagandístico, convirtiéndose así en la "autocrítica" del -- sistema desde una perspectiva de la clase media, como lo vimos al analizar al emisor-vocero en Canoa, Longitud de guerra y Casca--_ bel. Esa crítica intelectual era en primer término, por la auto-- censura en el proceso de producción cinematográfica y en segundo, por la "supervisión" estatal.

En los filmes estudiados, el emisor --a través de sus voce--_ ros- está ofreciendo un punto de vista de lo sucedido en San Mi-- guel Canoa y Tomochic, o bien, una postura política frente al pro_ blema de la libertad de expresión (Cascabel) al receptor-consumi_ dor (hombre-masa) que asiste a las salas cinematográficas. Según_ lo visto en el tercer capítulo, en dichos discursos fílmicos se _ pueden encontrar antinomias burguesas que justifican a la ideolo_ gía dominante del sistema político al reducir y atomizar la tota_ lidad concreta en verdades binarias, concepciones que llevan una_ visión mitificada de las causas y consecuencias de los problemas_ tratados en las películas al perder su verdadera esencia.

Justificar la lucha de los tomochitecos ante las fuerzas fe-

derales de Porfirio Díaz en base a la defensa de la "razón" y la "verdad"; criticar el linchamiento de los trabajadores de la UAP en términos meramente de "fanatismo religioso" y "subdesarrollo", como fenómeno aislado de las condiciones socio-económicas, políticas y culturales del país; ver la raíz de los problemas tradicionales de México -repartición de tierras, latifundismo, marginación y explotación de grupos étnicos- como resultados directos de la demagogia y mala actuación de "aquellos" funcionarios corruptos, por poner sólo algunos ejemplos, es tanto como "velar" - las fuerzas motrices de un proceso histórico.

Por ello, podemos afirmar con toda seguridad que tanto Ca--noa, Longitud de guerra y Cascabel como mercancías, respondían a las necesidades del mercado fílmico nacional al incorporar escenas de gran derramamiento de sangre (la represión o el linchamiento) o el elemento trágico (la picadura de la víbora de cascabel), con lo que se lograba atraer al cinéfilo.

Además fueron respaldadas con el mote de películas "representativas" del cine de autor. Asimismo, sin proponérselo conscientemente, Cazals, Gonzalo Martínez y Araiza -a través del apoyo del Estado- lograron crear un material ideológico que legitimara al sistema político.

Finalmente, me gustaría aclarar que a partir de la década de los noventa se está hablando de un "resurgimiento" del cine mexicano; sin embargo, sería una falacia pensar que éste responde a las mismas circunstancias socio-económicas, políticas y culturales que las que se dieron en el sexenio de Echeverría, bastaría -

plantearse la siguiente pregunta: ¿Cuál es el papel del Estado en la época de Salinas de Gortari?

ANEXO 1

CANOA

Canoa está basada en hechos reales, ocurridos a cinco trabajadores y a una familia, en el año de 1968. La película muestra a los principales personajes primero como cadáveres unos, como heridos graves otros, para después mostrarlos en sus ocupaciones habituales, tratando de explicar los hechos. Después de conocer intereses y hábitos de Julián, Ramón, Miguel, Roberto y Jesús, los vemos salir en una excursión de alpinismo, mientras un testigo presencial nos ubica en San Miguel Canoa, Puebla, población que domina el cura, controlando todos los servicios públicos además de los religiosos.

Los trabajadores salen de Puebla rumbo a las faldas de la Malinche para iniciar la ascensión. Al llegar a San Miguel Canoa se detienen unos momentos para adquirir alimentos e ingerir algunos de ellos. La cercanía de la tormenta obliga a retrasar sus planes y a buscar alojamiento en San Miguel, sin encontrar dónde quedarse ya que el cura les cierra todas las puertas, y los señala como peligrosos, al decir ellos que son empleados de la Universidad.

Sin embargo, mientras comen en una tienda, se encuentran unos conocidos que les permiten pasar la noche en casa de un pariente de ellos. El dueño de casa resulta ser alguien que no quiso dejarse dominar por el cura. Durante la noche, éste ha incitado a todo Canoa en contra de los empleados de la Universidad acusándolos de ser comunistas, haber robado y violado mujeres, además de querer quitarles su religión.

Así, la casa donde se alojan es asaltada, y linchados tanto quienes vienen de Puebla como la familia que los alojó, siendo apaleados y acuchillados con increíble saña. Sobreviven, gracias a la oportuna intervención de un vecino, la familia del dueño de casa, Miguel, Julián y Roberto, quien, interrogado por la prensa, rechaza todas las falsedades que se le imputan, negándose a hacer declaraciones.

Texto tomado del Anuario de la producción cinematográfica 1975..., p. 18.

ANEXO 2

LONGITUD DE GUERRA

Tomochic, Chihuahua, 1886. La guerra contra los apaches ha llegado a su fin; grupos tomochitecos han participado en la defensa de las fronteras. Un hombre, Cruz Chávez, es su líder y, aunque sin poder político es respetado y obedecido. Las autoridades están representadas por el presidente seccional y por el jefe político de la región. Los dos ejercen una autoridad impositiva y dictatorial.

Cruz Chávez y los suyos rechazan todo cacicazgo; están al margen inclusive de la Iglesia Católica. Rechazan cualquier faena impuesta y practican ritos religiosos propios; visitan y veneran a la "Santa de Cabora", Teresa Urrea.

Las autoridades abusan constantemente de su poder, así con ánimo de agradar al gobernador del Estado, sustraen del templo dos pinturas de valor inestimable para los tomochitecos y éstos protestan contra el robo.

Es voluntad del poder político y religioso oficial domar la voluntad de libertad de Cruz Chávez y su gente. Su forma peculiar de vida, su particular postura religiosa, su orgullosa afirmación de independencia serán interpretadas como rebelión política y burla a la Iglesia. La intriga dará fruto, serán llamados bandidos y revoltosos. Los tomochitecos se preparan para cualquier ataque y la fuerza pública se les opone. Ya frente a frente, una bala que escapa provoca la longitud de guerra.

El ejército federal cuenta con abundante ayuda. Sólo un viejo militar ayuda a los tomochitecos. Al final se impondrán la fuerza y el número: el grupo tomochiteco en armas será exterminado; sólo quedarán las mujeres y los niños.

Texto tomado del Anuario de la producción cinematográfica 1975..., p. 78.

A N E X O 3

C A S C A B E L

La historia transcurre en México, D. F., y en la selva lacandona. El licenciado Gorostiza, un político prominente, está encargado de coordinar un documental sobre la entrega de tierras a lacandones. Para esto visita a Benjamín Gómez Rul, productor de cine y televisión y le recomienda para la dirección a un joven llamado Alfredo, ganador de un premio en un concurso de cortometrajes y que en ese momento dirige sin éxito una obra de teatro. Alfredo acepta la dirección después de que Alicia, su esposa, le echa en cara que ella tiene que pagar todos los gastos con el dinero que gana haciendo traducciones.

En el avión que los conduce a Chiapas van Alfredo, el fotógrafo Miguel, dos técnicos, el profesor Tréllez y el lacandón Naj-Quin. Ya en Chiapas Alfredo se da cuenta de la forma injusta en que la población arrebató su mercancía a los tzotziles pagándoles lo que quieren. En dos avionetas llega el equipo de filmación a la selva lacandona. Cenar en la choza de Naj-Quin atendidos por sus dos esposas; una de ellas está en cinta y Alfredo le pide que cuando llegue el parto le permita filmarlo, Naj-Quin acepta.

Alfredo empieza a filmar escenas de la vida lacandona y las tristes condiciones en que viven sin basarse en el guión de Lugo, un amigo de Gómez Rul. -- Cuatro altos funcionarios al ver el material enviado por Alfredo, se enfurecen.

Gómez Rul y Lugo van a Chiapas. Llegando, Gómez Rul discute con Alfredo y entonces decide que Lugo sea el director del documental. Esa noche nacerá el hijo de Naj-Quin y se filmará el parto. Alfredo se dispone a dormir en una bolsa y después de meterse y cerrarla descubre a una víbora de cascabel dentro de ella. A señas le hace entender a Naj-Quin lo que ocurre y éste le dice a los demás, tratan de hablar a San Cristóbal para conseguir el antídoto. Mientras lo consiguen recurren a varios medios para hacer salir al reptil sin lograrlo. Amordazan a la esposa de Naj-Quin para que sus quejidos no provoquen el ataque de la cascabel, pero el llanto del niño hace explotar los nervios de Alfredo y el animal clava los colmillos en el cuello.

Texto tomado del Anuario de la producción cinematográfica 1976..., p. 18.

BIBLIOGRAFIA GENERAL

1. Abbagnano, Nicola. Diccionario de filosofía. [Tr. Alfredo N. Galleti], 2a. ed., México, FCE, 1974, 1206 pp.
2. Antología de lecturas de historia universal: De Espartaco al Ché y de Néron a Nixon. 3a. ed., México, Pueblo Nuevo, 1975, 513 pp.
3. Arriola, Carlos. "Los grupos empresariales frente al Estado (1973-1975)", Foro internacional. V. XVI, No. 4, México, El Colegio de México, abril-junio de 1976, pp. 460-465.
4. Ayala Blanco, Jorge. La búsqueda del cine mexicano, 2a. ed., México, Posada, 1986, 559 pp.
5. Ayala Blanco, Jorge. La condición del cine mexicano. México, Posada, 1986, 663 pp.
6. Basáñez, Miguel. La lucha por la hegemonía en México. México, Siglo XXI, 1981, 243 pp.
7. Bueno, Gerardo. Et. al., Opciones de política económica en México: después de la devaluación. México, Tecnos, 1977, 225 pp.
8. Castaño, Luis. La libertad de pensamiento y de imprenta. México, UNAM, 1967, 51 pp.
9. Cosío Villegas, Daniel. El sistema político mexicano: las posibilidades de cambio, 11a. ed., México, Cuadernos Joaquín Mortiz, 1978, 117 pp.
10. Costa, Paola. La "apertura" cinematográfica: México 1970-1976, México, UAP, 1988, 205 pp.
11. Díaz Ordaz, Gustavo. "Cuarto Informe Presidencial". El gobierno de México. 1o./30 de septiembre de 1968, Presidencia de la República, 64 pp.
12. Eco, Umberto. Apocalípticos e integrados, 6a. ed., Barcelona, Lumen, 1985, 403 pp. (Palabra en el tiempo 39)
13. Echeverría, Luis. "Quinto Informe Presidencial". El gobierno de México. 1o./30 de septiembre de 1975, Presidencia de la República, 63 pp.
14. Echeverría, Luis. "Segundo Informe de Gobierno: Hechos e ideas". Voz en

- la historia, México, Novaro, 1972, 94 pp.
15. Echeverría, Rodolfo. Cineinforme General sobre la actividad cinematográfica en el año de 1976 relativo al Banco Nacional Cinematográfico, S. A. y sus filiales. México, BANCINEMA, 1976, 508 pp.
 16. Fernández Christlieb, Fátima. Los medios de difusión masiva en México, 4a. ed., México, Juan Pablos, 1985, 330 pp.
 17. Fitzgerald, E. Valpy. The public sector in Latin America. Cambridge, Centre of Latin American Studies, working papers, No. 18, 1974, 70 pp.
 18. García Riera, Emilio. Historia del cine mexicano. México, SEP, 1986, — 356 pp.
 19. González Casanova, Pablo y Florescano, Enrique (coordinadores). México — hoy, 5a. ed., México, Siglo XXI, 1981, 419 pp.
 20. Gramsci, Antonio. Antología. [Tr. y selecc. Manuel Sacristán], 9a. ed., — México, Siglo XXI, 1986, 520 pp.
 21. Gramsci, Antonio. Los intelectuales y la organización de la cultura. México, Juan Pablos, 1978, 225 pp.
 22. Granados Chapa, Miguel A. Comunicación y política. México, Océano, 1986, — 193 pp.
 23. Granados Chapa, Miguel A. Examen de la comunicación en México. México, El Caballito, 1981, 224 pp.
 24. Gumucio Dragon, Alfonso. Cine, censura y exilio en América Latina, 2a. — ed., México, STUNAM-CIMCA/FEM, 1984, 184 pp.
 25. Gunder Frank, André. Capitalismo y subdesarrollo en América Latina, La Habana, Edit. de Ciencias Sociales, 1970, pp. 9-155.
 26. Huacuja R., Mario y Woldenberg, José. Estado y lucha política en el México actual. México, El Caballito, 1976, 203 pp.
 27. Kosík, Karel. Dialéctica de lo concreto. México, Grijalbo, 1982, 269 pp.
 28. Martínez Ortega, Gonzalo. Guión cinematográfico de Longitud de guerra, México, DASA/CONACINE, 1975, 132 pp.
 29. Mattelart, Armand. La comunicación masiva en el proceso de liberación. —

- México, Siglo XXI, 1986, 263 pp.
30. "Mensaje a la Nación pronunciado por el presidente Luis Echeverría", El gobierno de México. México, 10./30 de diciembre de 1970, Presidencia de la República, 21 pp.
 31. Nichols, Bill. Ideology and the image. Indiana, University Press, 1981, - 334 pp.
 32. Ojeda, Mario. Alcances y límites de la política exterior de México. México, El Colegio de México, 1984, 220 pp.
 33. Paz, Octavio. El laberinto de la soledad, 3a. ed., México, FCE, 1989, --- 192 pp. (Colecc. Popular 107)
 34. Pelayo Rangel, Alejandro. Entrevista a Raúl Araiza. México, Archivo de la Cineteca Nacional, 1984, 18 pp.
 35. Pelayo Rangel, Alejandro. Entrevista a Tomás Pérez Turrent. México, Archivo de la Cineteca Nacional, 1985, 9 pp.
 36. Pérez Turrent, Tomás. Canoa: Memoria de un hecho vergonzoso. Puebla, UAP, 1984, 271 pp.
 37. Portelli, Huges. Gramsci y el bloque histórico, 9a. ed., México, Siglo XXI, 1982, 162 pp.
 38. Prieto Castillo, Daniel. Discurso autoritario y comunicación alternativa, 2a. ed., México, Premia Editora, 1986, 183 pp.
 39. Procinemex. Anuario de la producción cinematográfica mexicana 1975. México, BANCINEMA, 1975, 109 pp.
 40. Procinemex. Anuario de la producción cinematográfica mexicana 1976. México, BANCINEMA, 1976, 109 pp.
 41. Saldívar, Américo. Ideología y política del Estado Mexicano (1970-1976), - 6a. ed., México, Siglo XXI, 1988, 265 pp.
 42. Saldívar, Américo; Hernández, Ma. Luisa y Torres Ma. Trinidad (selectores). Historia de México en el contexto mundial (1920-1985). México, Quinto Sol, 1986, 287 pp.
 43. Sánchez, Alberto R. Mitología de un cine en crisis. México, Premia Edito-

- ra, 1981, 108 pp.
44. Sánchez, Francisco. Crónica antisolemne del cine mexicano. México, UV, -- 1989, 223 pp.
 45. Sánchez Vázquez, Adolfo. Filosofía de la praxis. México, Grijalbo, 1980, 464 pp.
 46. Sánchez Vázquez, Adolfo. Las ideas estéticas de Marx. México, Era, 1986, 1986, 293 pp.
 47. Semo, Enrique (coordinador). México, un pueblo en la historia (7): Fin de siglo. México, Alianza Editorial Mexicana, 1989, 188 pp.
 48. Sepúlveda, Bernardo y Chumacero, Antonio. La inversión extranjera en México. México, FCE, 1977, 262 pp.
 49. Silva, Ludovico. Teoría y práctica de la ideología, 14a. ed., México, --- Nuestro Tiempo, 1985, 222 pp.
 50. Swingewood, Alan. El mito de la cultura de masas. México, Premia Editora, 1979, 141 pp.
 51. Tello, Carlos. La política económica de México: 1970-1976. México, Siglo XXI, 1979, 209 pp.
 52. Villoro, Luis. Signos políticos. México, Grijalbo, 1974, 159 pp.
 53. Viñas, Moisés. Historia del cine mexicano. México, UNAM-UNESCO, 1987, -- 311 pp.
 54. Zimmer, Christian. Cine y política. México, CUBC, 1987, 219 pp.

HEMEROGRAFIA GENERAL

PERIODICOS:

1. El Nacional: diario al servicio de México, Fernando M. Garza, director general. Diario. México, D. F.
2. Excélsior: el periódico de la vida nacional, Julio Scherer García/Regino

Díaz Redondo, director general. Diario. México, D. F.

3. Uno más uno, Manuel Becerra Acosta, director general. Diario. México, --
D. F.

REVISTAS:

1. Cahiers du cinemá. L. Keigel/Claude Bourdin y Serge Daney, directores. --
Mensual. París, Francia.
2. Cine. Nicole Dugal, directora. Mensual. México, D. F.*
3. Cinéma Québec. Jean-Pierre Tadros, director. Bimestral. Montreal, Canadá.
4. Historia y sociedad. René Avilés, Raúl Olmedo y Sergio de la Peña, direc-
tores. Trimestral. México, D. F.
5. Nexos. Enrique Florescano/Héctor Aguilar Camín, director. Mensual. Méxi-
co, D. F.
6. Nueva Política. Javier Wimer, director. Trimestral. México, D. F.*
7. Otro cine. Jaime Augusto Shelley, director. Trimestral, México, D. F.*
8. Proceso. Julio Scherer García, director. Semanal. México, D. F.

* Estas publicaciones ya no circulan actualmente.

F I L M O G R A F I A

1. CANOA

Producida por: CONACINE y S.T.P.C. de la R. M. (1975)

Dir. Felipe Cazals

Argumento y guión: Tomás Pérez Turrent

Fotografía: Alex Phillips Jr.

Edición: Rafael Ceballos

Duración: 114 minutos

Con: Enrique Lucero (cura), Ernesto Gómez Cruz (Lucas), Salvador Sánchez

(testigo), Rodrigo Puebla (Pedro) y Arturo Alegre (Ramón).

2. CASCABEL

Producida por: CONACINE y DASA FILMS, S. A. (1976)

Dir. Raúl Araiza

Argumento: Raúl Ardiza

Guión: Jorge Patiño, Raúl Araiza y Antonio Monsel

Fotografía: Rosalío Solano

Edición: Reynaldo Portillo

Duración: 84 minutos

Con: Ernesto Gómez Cruz (Naj-Quin), Sergio Jiménez (Alfredo), Raúl Ramírez (Gómez Rul), Aarón Hernán (Miguel) y Héctor Gómez (Lugo).

3. LONGITUD DE GUERRA

Producida por: CONACINE y DASA FILMS, S. A. (1975)

Dir. Gonzalo Martínez Ortega

Argumento y guión: Gonzalo Martínez Ortega

Fotografía: Rosalío Solano

Edición: Carlos Savage Jr.

Duración: 178 minutos

Con: Narciso Busquets (Gral. José Manuel Muriel), Bruno Rey (Cruz Chávez), Pedro Armendáriz Jr. (Manuel Chávez) y Martha Navarro (Clara Calderón de Chávez).