

20423
12



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA
DE MEXICO

ESCUELA NACIONAL DE ESTUDIOS PROFESIONALES
ACATLAN

"LA IDEOLOGIA GUBERNAMENTAL EN EL CINE MEXICANO
ESTATAL DURANTE EL SEXENIO DEL PRESIDENTE
LUIS ECHEVERRIA ALVAREZ (1971 - 1976)"



T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TITULO DE:
LICENCIADO EN SOCIOLOGIA
P R E S E N T A :
RODRIGUEZ DURAN JOSE ILDEFONSO

ASESOR: JUAREZ ESQUIVEL ISMAEL ALEJANDRO



DICIEMBRE DE 2004

A



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



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 esta 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.

AGRADECIMIENTOS:

A mi madre MARTHA LILIA DURÁN RANGEL y a mi padre JOSÉ ILDEFONSO RODRÍGUEZ CHAVARRÍA, por su apoyo e infinita paciencia.

A mi hermano ALBERTO ARTURO, por su ayuda.

A mi amigo LUIS MIGUEL MEDINA CRUZ, por su colaboración.

Al profesor ISMAEL ALEJANDRO JUÁREZ ESQUIVEL, por sus comentarios y aportaciones.

ÍNDICE :

JUSTIFICACIÓN

INTRODUCCIÓN 4

MARCO CONCEPTUAL 11

CAPÍTULO I: ANTECEDENTES HISTÓRICOS
DEL CINE MEXICANO: 1895-1970. 21

1.1- EL PORFIRISMO: LLEGADA Y AUGE
DEL CINEMATÓGRAFO. 21

1.1.1- La llegada del Cinematógrafo a México 23

1.1.2- Los primeros cineastas mexicanos 27

1.1.3- Auge de los documentales y primeras películas de ficción 30

1.1.4- El cine como escape durante el porfirismo 34

1.2- EL CINE NACIONAL DURANTE
LA REVOLUCIÓN MEXICANA 36

1.2.1- La Revolución maderista 36

1.2.2- La Revolución carrancista 38

1.2.3- El Gobierno de Carranza 41

1.3- LOS AÑOS VEINTE 47

1.3.1- El asesinato de Carranza 47

1.3.2- Obregón y el cine educativo 47

1.3.3- El cine mudo de ficción en los veinte 49

1.4- LOS AÑOS TREINTA: LA INDUSTRIA
CINEMATOGRAFICA MEXICANA 55

1.4.1- Comienzos del cine hablado mexicano 55

1.4.2- Los primeros grandes cineastas mexicanos 57

1.4.3- La consolidación de la industria cinematográfica mexicana 60

1.5- "ÉPOCA DE ORO" DEL CINE NACIONAL: 1938-1945 61

1.5.1- Fin del cardenismo 61

1.5.2- El apogeo del cine nacional durante el ávilacamachismo 62

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN
c

| | |
|---|-----------|
| 1.6- SEXENIO DE MIGUEL ALEMÁN Y CRISIS DEL CINE MEXICANO. | 71 |
| 1.6.1- Causas de la crisis. | 71 |
| 1.6.2- Medidas estatales. | 75 |
| 1.6.3- Géneros dominantes. | 77 |
| 1.7- DÉCADA DE LOS CINCUENTA: COMIENZO DE LA CRISIS ESTRUCTURAL. | 78 |
| 1.7.1- Crisis de superproducción. | 79 |
| 1.7.2- Problemas sindicales. | 79 |
| 1.7.3- Intervención estatal. | 80 |
| 1.7.4- Plan Garduño. | 80 |
| 1.7.5- Moralismo y censura. | 81 |
| 1.7.6- Obras y autores. | 82 |
| 1.8-LOS AÑOS SESENTA: NUEVA CALIDAD ENTRE LA CRISIS EXTREMA. | 85 |
| 1.8.1- Finales del sexenio de López Mateos. | 85 |
| 1.8.2- Sexenio de Díaz Ordaz. | 89 |
| CAPÍTULO II: PANORAMA POLÍTICO, ECONÓMICO Y SOCIAL DEL SEXENIO DE LUIS ECHEVERRÍA. | 94 |
| 2.1- FIN DEL SEXENIO DE DÍAZ ORDAZ. | 94 |
| 2.1.1- Decadencia del "desarrollo estabilizador". | 94 |
| 2.1.2- "Destape" de Echeverría. | 95 |
| 2.1.3- Campaña de Echeverría. | 96 |
| 2.2- GOBIERNO DE LUIS ECHEVERRÍA. | 96 |
| 2.2.1- Relevo generacional. | 96 |
| 2.2.2- Política económica. | 97 |
| 2.2.3- Política social. | 105 |
| 2.2.4- Política internacional. | 115 |

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

D

| | |
|---|------------|
| CAPÍTULO III: EL CINE MEXICANO DURANTE EL SEXENIO PRESIDENCIAL DE LUIS ECHEVERRÍA (1970-1976). | 120 |
| 3.1- CRISIS CINEMATOGRAFICA AL FINAL DEL DIAZORDACISMO. | 120 |
| 3.1.1- Organismos cinematográficos bajo control estatal | 120 |
| 3.1.2- Problemas de la industria cinematográfica. | 121 |
| 3.2- MEDIDAS ESTATALES PARA EL CINE MEXICANO. | 122 |
| 3.2.1- Rodolfo Echeverría Álvarez, director del Banco Cinematográfico. | 122 |
| 3.2.2- Plan de Reestructuración de la Industria Cinematográfica. | 123 |
| 3.2.3- Creación de nuevos órganos cinematográficos. | 124 |
| 3.3- POLÍTICA CINEMATOGRAFICA DEL RÉGIMEN. | 131 |
| 3.3.1- Política de alineación. | 131 |
| 3.3.2- Relevó generacional de directores. | 134 |
| 3.3.3- Apertura de la censura. | 135 |
| 3.3.4- Política del cine de autor. | 136 |
| 3.4- OBRAS Y AUTORES DEL CINE MEXICANO DURANTE EL ECHEVERRISMO. | 138 |
| 3.4.1- Cine estatal. | 138 |
| 3.4.2- Cine de producción privada. | 141 |
| 3.4.3- Cine independiente. | 151 |

11

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

| | |
|---|------------|
| CAPÍTULO IV: ANÁLISIS DEL CINE ESTATAL DURANTE EL SEXENIO PRESIDENCIAL DE LUIS ECHEVERRÍA ÁLVAREZ. | 155 |
| 4.1- METODOLOGÍA DE ANÁLISIS. | 155 |
| 4.1.1- Uso del Análisis de Contenido. | 155 |
| 4.1.2- Delimitación del universo de estudio. | 156 |
| 4.1.3- Lista de las películas de nuestro universo de estudio. | 160 |
| 4.2- ANÁLISIS DE LA TABLA. | 167 |
| 4.2.1- Aumento de la producción estatal. | 167 |
| 4.2.2- Géneros cinematográficos en el cine estatal. | 170 |
| 4.3- ÉPOCAS HISTÓRICAS EN QUE SE DESARROLLAN LAS TEMÁTICAS DE LAS PELÍCULAS. | 176 |
| 4.3.1- Época contemporánea. | 180 |
| 4.3.2- Épocas pasadas. | 185 |
| 4.4- CRÍTICA A LAS INSTITUCIONES SOCIALES. | 191 |
| 4.4.1- Crítica a las altas esferas del poder. | 196 |
| 4.4.2- Crítica a las autoridades locales. | 201 |
| 4.4.3- Crítica a la familia mexicana. | 207 |
| 4.4.4- Crítica a la religión. | 211 |
| 4.5- PROBLEMÁTICAS DEL ORDEN SOCIAL EN EL CINE ECHEVERRISTA. | 217 |
| 4.5.1- Movimientos armados. | 220 |
| 4.5.2- Represión institucional. | 227 |
| 4.5.3- Encarcelamientos. | 233 |
| 4.6- PROBLEMÁTICAS DEL CAMPO Y ZONAS RURALES. | 240 |
| 4.6.1- Pobreza y marginación del campo. | 243 |
| 4.6.2- Problemas agrarios. | 251 |
| 4.6.3- Cacicazgo. | 253 |
| 4.6.4- Indigenismo. | 255 |
| 4.7- APERTURA CINEMATOGRÁFICA SOBRE TEMAS SEXUALES. | 260 |
| 4.7.1- Represión sexual. | 264 |
| 4.7.2- Prostitución. | 270 |
| 4.7.3- Violación. | 274 |
| 4.7.4- Infidelidad. | 276 |
| 4.7.5- Homosexualismo. | 278 |
| 4.7.6- Incesto. | 280 |

180

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

T

| | |
|--|------------|
| CAPÍTULO V: EL CINE MEXICANO DESPUÉS DEL PERÍODO PRESIDENCIAL DE LUIS ECHEVERRÍA. | 282 |
| 5.1- SEXENIO DE LÓPEZ PORTILLO. | 282 |
| 5.1.1- La política del retroceso. | 282 |
| 5.1.2- Cine estatal. | 286 |
| 5.1.3- Cine de la iniciativa privada. | 287 |
| 5.1.4- Cine independiente. | 290 |
| 5.2- SEXENIO DE MIGUEL DE LA MADRID. | 291 |
| 5.2.1- Dominio del cine privado. | 291 |
| 5.2.2- Actuación del Incine. | 291 |
| 5.2.3- Obras y autores. | 292 |
| 5.3- SEXENIO DE CARLOS SALINAS. | 294 |
| 5.3.1- La falsa libertad de expresión. | 294 |
| 5.3.2- El nuevo "nuevo" cine mexicano. | 295 |
| 5.3.3- El cine privado de Televisine. | 296 |
| 5.3.4- Obras y autores. | 297 |
| | 298 |
| 5.4- EL CINE MEXICANO A FINALES DEL SIGLO XX. | |
| 5.4.1- Fin de la industria cinematográfica mexicana. | 298 |
| 5.4.2- Obras y autores. | 299 |
| | |
| CONCLUSIONES. | 300 |
| | |
| BIBLIOGRAFÍA GENERAL | 305 |

9

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

ÍNDICE DE TABLAS:

| | |
|--|-----|
| Tabla 4.1: Películas mexicanas producidas total o parcialmente por el Estado, 1971-1976. | 161 |
| Tabla 4.2: Producción cinematográfica 1971-1976. | 167 |
| Tabla 4.3: Aumento del cine mexicano estatal 1971-1976. | 169 |
| Tabla 4.4: Épocas históricas de las temáticas de las películas analizadas. | 179 |
| Tabla 4.5: Críticas manifiestas a instituciones sociales. | 193 |
| Tabla 4.6: Problemáticas del orden social. | 218 |
| Tabla 4.7: Problemáticas del campo y zonas rurales. | 242 |
| Tabla 4.8: Frecuencia de temas sexuales en el cine echeverrista. | 262 |

JUSTIFICACIÓN.

Dos temas que para mí siempre ha significado un placer escribir o comentar, son la historia del México moderno (de la Revolución a nuestros días) y el cine (de todas las épocas, todos los países y todos los géneros). Pocas veces se me ha presentado la ocasión de conjuntar ambos temas, y nunca antes en una forma tan extensa, por lo que se trata de una oportunidad que no podía dejar escapar. El cine siempre ha sido una de mis grandes aficiones. Para bien o para mal, parte de la cultura que he adquirido en un principio y de mi primera visión personal del mundo ha estado parcialmente relacionada con el cine. Por motivos que en este momento no son necesarios señalar, nunca pude estudiar la carrera de cine. Pero eso es algo de lo cual no me arrepiento, pues Sociología, aparte de todos los horizontes que me ha abierto, me ha permitido ampliar mi visión respecto a lo que antes consideraba una entrañable pero frívola afición, y ahora un importante fenómeno social: el cine.

El cine es industria (la industria cinematográfica), es un negocio, es un hecho social y también es un arte (el "séptimo arte"). De hecho, en febrero de 1922 nada menos que Lenin afirmó "...el cine es la más importante de todas las artes"¹. También es una institución, y de hecho I. C. Jarvie la considera una de las instituciones claves de la sociedad y una de las más vivas formas de arte de nuestro tiempo². Ambas opiniones por sí solas justificarían la pertinencia de una investigación sociológica seria que tenga como tema el cine.

Pero hay más. Debido a las múltiples facetas y funciones del cine, las fuentes de trabajo que genera y emplean a millones de trabajadores directa o indirectamente alrededor del mundo (desde aquellos que colaboran directamente en el proceso de producción de una película, hasta aquellos que venden palomitas en la sala de exhibición), los millones de dólares que circulan en la industria y los ríos de tinta que han corrido al respecto (desde las notas frívolas de la farándula en periódicos, hasta libros especializados en las cuestiones estéticas o académicas), apenas y merece una justificación el realizar una investigación que tenga como objeto de estudio el cine en general. Al respecto, el aludido Jarvie afirmó: "La mera presunción de que el cine necesita justificarse intelectualmente constituye

1 Tudor, Andrew. *Cine y Comunicación Social*. (Colección "Comunicación Visual"). 1ª edición. Barcelona, España. Editorial Gustavo Gili S. A., 1974. p. 11

2 Jarvie, I. C., *Sociología del Cine* (Colección "Universitaria de Bolsillo Punto Omega"), Madrid, España. Ediciones Guadarrama S. A., 1974, p. 22.



un insulto al medio, y es reflejo de una básica falta de confianza en su valor intrínseco y en su importancia"³.

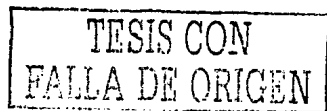
La relación del cine mexicano con la sociedad mexicana se puede tratar desde múltiples perspectivas y dentro de un ámbito temporal muy amplio. Para nuestra investigación usaremos como perspectiva la relación de la industria cinematográfica nacional con el aparato gubernamental de las altas esferas del poder mexicano. Para ello requeriremos de un marco histórico que represente un ámbito temporal lo suficientemente trascendente, tanto para la historia del cine mexicano como para la historia del México moderno y su relación con el poder gubernamental.

Por eso, como marco histórico nos concentraremos en el periodo presidencial del licenciado Luis Echeverría Álvarez, que comprende el sexenio 1970-1976. Más concretamente, los años considerados serán de 1971 a 1976. Aunque sabemos que el sexenio presidencial echeverrista comienza en 1970, no consideraremos ese año dentro del marco histórico de nuestra investigación, pues un presidente de la República Mexicana toma posesión de su cargo hasta el 1° de diciembre, por lo que el primer año de su gobierno (en el caso de Luis Echeverría, 1970) en realidad es sólo un mes, y por eso, para fines prácticos, no puede considerarse como representativo de su régimen.

El motivo de la elección de este periodo histórico obedece a la trascendencia histórica que el sexenio presidencial de Luis Echeverría representó tanto para la vida política, económica y social del país, como para la industria del cine mexicano. En lo político se trató de un sexenio que en su discurso oficial rompió con la forma tradicional de gobernar (sólo en su discurso, como se verá) y donde se vivió un relevo generacional cuando la vieja guardia priísta encabezada por Gustavo Díaz Ordaz cedió la estafeta a una joven burocracia política, demagógica y populista (que en el fondo no se diferenciaba mucho de los "emisarios del pasado", como se verá).

En lo social, se trató de un sexenio de ruptura donde aún estaba caliente la violenta represión estudiantil del 2 de octubre de 1968 en Tlatelolco, lo que creó un clima de inestabilidad y desconfianza en el cual las fuerzas del orden social y las altas esferas políticas cayeron en su nivel más bajo de credibilidad, lo que trató de revertirse desesperadamente por medio de la demagogia populista del "nuevo" gobierno (sólo mediante la demagogia, como se verá). En lo económico, el periodo echeve-

³ *Ibidem.*, p. 29.



rrista significó el fin del modelo conocido como "desarrollo estabilizador", vigente desde los años 50's y sustituido durante el echeverrismo por el llamado "desarrollo compartido", modelo económico que sólo trajo inflación, deuda externa y crisis económica en general (como también se verá).

Y en lo cinematográfico, durante la presidencia de Echeverría se desarrolló la etapa conocida por la mayoría de los expertos como el "nuevo cine mexicano", etapa caracterizada por una relativa calidad artística, la entrada en escena de nuevos y jóvenes (y no tan jóvenes) cineastas, la relativa apertura de temáticas fílmicas, el ablandamiento de la censura, la búsqueda de un cine de crítica y conciencia social, pero sobre todo, por la intervención del gobierno mexicano en la industria.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

INTRODUCCIÓN.

En México, la industria cinematográfica nacional desde su nacimiento ha estado estrechamente relacionada con la sociedad mexicana. Esta relación se ha dado en forma de mutua influencia. Las condiciones económicas, políticas y sociales del país afectan la estructura de la industria cinematográfica, de la misma forma que afectan a cualquier otra industria. Y al mismo tiempo, el cine como arte y espectáculo ejerce su influencia en el espectador, en este caso la sociedad mexicana (representada por la afición cinéfila) al transmitir su mensaje, exponer una visión subjetiva o parcial de México o del mundo, de la vida, imponer estilos, modas, pautas de comportamiento, estereotipos, etc.

En esta investigación, la influencia estudiada será la que ejercen las altas esferas del poder político mexicano (concepto que será definido en nuestro capítulo IV) sobre la industria cinematográfica mexicana. Dicha influencia puede abordarse desde múltiples perspectivas y atendiendo siempre a un ámbito temporal bastante amplio. Como advertimos en la justificación de este trabajo, la delimitación del ámbito temporal de esta investigación nos ha llevado al periodo presidencial del licenciado Luis Echeverría Álvarez, que comprende el sexenio 1970-1976, como marco histórico. Como también advertimos, más concretamente nuestro marco histórico abarcará el periodo temporal 1971-1976. Repetimos que 1970, año en que subió al poder el presidente Luis Echeverría, no contará para fines prácticos de la investigación como representativo del sexenio tratado, debido a que en dicho año sólo fue un mes el que gobernó Echeverría (del 1º al 31 de diciembre), mientras que la mayor parte de 1970 el país fue gobernado por el presidente anterior (o sea, Gustavo Díaz Ordaz). El porqué de la elección de este marco histórico fue previamente aclarado en la justificación de esta investigación.

Definido el marco histórico, procederemos a definir la perspectiva desde la cual se abordará la influencia ejercida por el aparato gubernamental sobre la industria cinematográfica mexicana. La perspectiva será la intervención que órganos estatales previamente constituidos por las altas esferas del poder mexicano tuvieron sobre las temáticas de las películas mexicanas filmadas dentro de nuestro marco histórico. Esta intervención se presentó sobre todo en el llamado cine estatal, es decir, aquel producido total o parcialmente, de forma directa o indirecta, por el gobierno mexicano. A lo largo del presente trabajo, veremos como el gobierno mexicano pudo reflejar parcialmente su ideología oficial

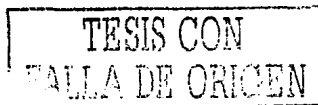
en el cine estatal nacional de nuestro marco histórico. Lo anterior se logró mediante la consciente intromisión de propaganda gubernamental oficialista en las temáticas del cine de ficción mexicano que formará parte de nuestro universo de estudio.

Y es precisamente el análisis de esta propaganda lo que representará nuestro objeto de estudio. La hipótesis que sostendremos a lo largo de esta investigación afirma que:

“Durante el periodo histórico de 1971-1976, comprendido dentro de la administración del presidente Luis Echeverría Álvarez (y en la cual Rodolfo Echeverría Álvarez fungió como presidente del Banco Nacional Cinematográfico), el cine mexicano producido por el Estado mexicano en forma directa, ya sea total o parcialmente, tenía como función social ser un medio propagandístico donde el gobierno pudiera expresar su ideología”.

La comprobación de nuestra hipótesis se llevará a cabo mediante el análisis de dicha propaganda existente en algunas películas de nuestro marco histórico. Para ello, en el capítulo IV de nuestra investigación, se seleccionará mediante una metodología previamente establecida un universo de películas representantes de la totalidad del cine estatal del marco histórico (de acuerdo a los parámetros establecidos). Después, aquellas películas que formarán parte de nuestro universo de estudio serán estudiadas mediante la técnica conocida como “análisis de contenido” para proceder a localizar en ellas la propaganda o actitudes propagandísticas que expresen, en mayor o menor grado, la ideología oficial del gobierno mexicano reflejada en las temáticas de algunas de dichas películas.

Hay que aclarar que este análisis de las películas seleccionadas para dicho fin será ateniéndose a la base temática de las mismas. Una película puede ser analizada en muchos de sus aspectos o elementos: guión, dirección, actuaciones, fotografía, lenguaje visual, sonido, música, etc. Esta vez optaremos por el análisis de la cuestión temática del film, es decir, de la base argumental contenida dentro del guión cinematográfico, la anécdota del film de ficción que nos narra de forma expresa y manifiesta una serie de escenas y secuencias donde encontraremos ciertos temas que podremos relacionar con el marco sociopolítico en que se realizó el film. El motivo de esta decisión obedece a que no se pretende



hacer una tesis esteticista, especializada en el "puro" arte y lenguaje cinematográfico de las películas analizadas. Por el contrario, preferimos recurrir al lenguaje literario del film para nuestros análisis, puesto que es el más comprensible para aquellos que no son expertos en cine (entre los que se encuentran la mayoría de los maestros y alumnos de la carrera de Sociología, incluyéndome). De ahí que este trabajo sea de análisis temático y la cuestión visual pase a segundo plano. Los comentarios que pueda haber respecto a la calidad de las películas, de su dirección, de las actuaciones, etc., serán complementarios y subjetivos en cuanto a que se tratarán de opiniones personales. Sin embargo, considero que no estarán tan errados, pues los haré con conocimiento de causa y casi siempre de acuerdo con la crítica especializada, por lo que no creo que le reste valor científico a la investigación. Donde por supuesto no habrá un ápice de subjetividad, será en la metodología empleada para el análisis de las películas a la hora de comprobar la hipótesis.

En apariencia puede sonar agresiva o recriminatoria la hipótesis, al acusar al cine estatal echeverrista de propagandístico. Pero esto no es así. En primer lugar, porque en el marco conceptual veremos la definición de nuestro concepto de "propaganda", el cual está lejos de los extremos despectivos que frecuentemente se le atribuyen. Por eso, al afirmar que una cinta contiene propaganda, no se está insultando a la obra artística.

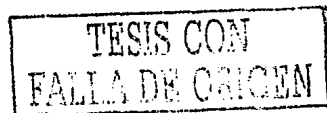
En segundo lugar, porque una película cinematográfica es más que su contenido ideológico. Sobre todo cuando hablamos del cine de ficción. Una película de ficción es una obra artística respetable que tiene una serie de complejos elementos visuales y literarios (dirección, actuación, música, argumento, etc.) entre los cuales el contenido ideológico es sólo uno de ellos. Es decir, el cine de ficción no tiene argumentos 100 % propagandísticos, pues a lo largo de la trama podemos encontrar personajes en conflicto, historias de amor, de odio, de venganza, de superación o redención, biográficas o históricas, de enredos, comedia o drama, un climax o anticlimax, etc., siempre atendiendo a los distintos géneros o estilos de dirección. De ahí que el contenido ideológico (cuando está presente) sólo sea una de las partes integrales del argumento del film, más no la totalidad. Algunas películas que analizaremos contendrán propaganda en mayor proporción que otras. Algunas expresarán la propaganda en forma manifiesta, otras la contendrán a nivel latente. Desde luego habrá cintas de nuestro universo de estudio que no contendrán propaganda, al menos en cuanto a las problemáticas sociales que manejaremos en el capítulo IV.

Y en tercer lugar, esta tesis no es recriminatoria para el cine de nuestro universo de estudio porque siempre habrá respeto de por medio para las cintas sometidas a análisis, así como a sus autores, al menos en la cuestión cinematográfica. Es más, tengo que admitir que en lo personal siempre he sido un admirador del cine mexicano de ese periodo, así como de algunos de los directores que brillaron en esa época. Aunque no es el objeto de esta investigación profundizar en cuestiones estéticas de apreciación cinematográfica, considero que se trató de la mejor época del cine mexicano en cuanto a la calidad estrictamente cinematográfica (aunque no fue la más exitosa económicamente hablando). Por el contrario, jamás he sido admirador de la administración echeverrista en general. Esto no es un argumento contradictorio, puesto que lo que admiro del cine de esa época es la calidad de sus obras y el profesionalismo de sus cineastas, y lo que jamás admiraré de la política echeverrista son los resultados económicos y sociales que contradijeron su discurso populista. De ahí que, a pesar de la admiración que sienta por el cine echeverrista, trataré de ser objetivo y crítico a la hora de admitir que en ocasiones este cine sirvió como medio propagandístico para expresar la ideología oficial del Estado.

Claro que hay que admitir que en ocasiones la calidad artística en general y cinematográfica en particular, desgraciadamente no siempre está peleada con lo negativo del discurso ideológico. El mejor ejemplo a nivel mundial es la película *El Triunfo de la Voluntad (Triumph des Willens)*, documental alemán realizado en 1935 (las escenas captadas son de 1934) por la célebre Leni Riefenstahl (esta mujer, por cierto, fue acusada de crímenes contra la humanidad, pero fue absuelta), principal película propagandística del nazismo y la subida al poder de Adolfo Hitler. A pesar de su ideología, la mayoría de los críticos cinematográficos del mundo la han considerado una película de gran calidad.

Claro que se trata de un ejemplo extremo que no quiero que se tome como falta de respeto para los cineastas mexicanos del periodo de análisis (ni tampoco pretendo comparar la ideología del nazismo con la del echeverrismo). Es más, dentro del cine estatal los mejores directores mexicanos que veremos, siempre supieron realizar una serie de films que, aun jugando con las reglas impuestas por el aparato gubernamental que financiaba las obras (películas), tuvieron la astucia de lograr cierta crítica al sistema para el cual trabajaban, con sus mismos medios.

En el capítulo I veremos los antecedentes históricos de nuestro objeto de estudio, es decir, la historia del cine mexicano antes del sexenio presidencial de Luis Echeverría Álvarez. Sin pretender ser una



historia profunda y exhaustiva del cine nacional, busca ser un resumen introductorio a los acontecimientos históricos básicos que precedieron a nuestro marco histórico, o sea, una breve historia del cine nacional antes de 1971. Siempre resulta pertinente en cualquier trabajo serio conocer las raíces históricas del objeto de estudio. En este caso, los antecedentes nos ayudarán a demostrar cómo a través de la historia, la industria del cine nacional ha estado relacionada con los eventos históricos de orden político, económico o social. Las distintas administraciones presidenciales influyeron en el cine nacional y en su discurso ideológico. En el capítulo I veremos cómo las películas mexicanas filmadas en distintas épocas son un reflejo de su contexto histórico y sociopolítico, y cómo en la gran mayoría de ellas está presente el discurso ideológico de la clase dominante.

Lo que quizá pueda llamar la atención de este mismo capítulo I es el relativamente largo espacio que ocupa el cine mudo mexicano en comparación con el resto de las etapas históricas del cine hablado. Esta ampliación fue consciente, pues considero que el cine sonoro mexicano ha sido demasiado documentado por múltiples investigaciones, sobre todo el perteneciente a la llamada "época de oro" (que comprende de 1938 a 1945) que es cuando el cine nacional vivió aparentemente su mejor era (en lo económico e industrial, pues como dije y sin pretender parecer iconoclasta, en el sexenio echeverrista considero que artísticamente se presentó el mejor período cinematográfico del cine nacional). En cambio, el cine mudo mexicano es prácticamente desconocido. Sus cineastas han sido olvidados y sus películas están, en la mayoría de los casos, desaparecidas. Las pocas películas mexicanas del período silente que se conservan y se han salvado de la destrucción, tanto documentales como de ficción, permanecen en difícil acceso para el cinéfilo mexicano. Por eso decidí hablar ampliamente del período mudo del cine mexicano, como una guía que sirva de antecedente para una futura y más amplia tesis que cualquier estudiante o investigador social pretenda hacer sobre el tema. Muchas veces hemos sobreestimado los logros artísticos de cineastas del período sonoro, ignorando que su fama de "pioneros" o "maestros" es exagerada, porque ignoramos a los verdaderos iniciadores del arte cinematográfico en nuestro país.

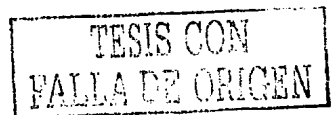
El capítulo II es un acercamiento histórico a los antecedentes extra cinematográficos que marcaron el tormentoso sexenio presidencial de Luis Echeverría Álvarez, comprendido de 1970 a 1976. Hablaremos de los principales hechos sociales, económicos y políticos del período. No pretende ser tam-



co un análisis profundo y exhaustivo, tan sólo un resumen que sirva como marco histórico para nuestra investigación. La pertinencia de este capítulo radica en conocer sobre todo los hechos violentos de represión en contra de las manifestaciones estudiantiles, campesinas y de otros tipos, que el gobierno llevó a cabo. Esto provocó la necesidad del gobierno de Luis Echeverría de mejorar la imagen del Estado frente a la opinión pública. Lo anterior, aunado a la pésima imagen que ya se tenía del gobierno debido a los excesos de la pasada administración, la de Gustavo Díaz Ordaz, creó la necesidad de recurrir a la propaganda en el cine estatal, entre otros medios, para transmitir la ideología oficial mediante un discurso populista que aparentaba ser más tolerante con los grupos de izquierda y las distintas causas sociales, para aparentar un clima de mayor libertad. Entendiendo lo anterior, podemos comprender el porqué de la relativa apertura de temáticas en el cine nacional.

Los capítulos III y IV serán los más importantes de nuestra investigación. En el capítulo III juntaremos por primera vez nuestras dos variables básicas: el cine mexicano y el periodo presidencial echeverrista. Haremos un recuento histórico de la política cinematográfica de esta época. Veremos qué medidas tomó el gobierno mexicano respecto a la industria cinematográfica y cómo se dio la intervención del Estado en el cine nacional. Veremos cómo se presentó la práctica estatización del cine mexicano, debido a la creación de organismos estatales específicos y apoyo económico estatal para la producción de obras (películas). También haremos un recuento general del cine existente durante el periodo, no solo estatal, sino independiente y de la iniciativa privada. Daremos un repaso a los autores (directores) y obras (películas) más importantes y representativos del cine estatal, privado e independiente.

El capítulo más extenso e importante de la investigación será el IV. En él comprobaremos nuestra hipótesis y haremos un análisis del cine producido directamente, parcial o totalmente por el Estado. Localizaremos las actitudes propagandísticas y cómo se relacionan estas con el discurso oficialista del gobierno en turno. La gran mayoría de las películas que estarán en nuestro universo de estudio, y que analizaremos en el capítulo IV, las he visto personalmente en alguna ocasión. Aquellas que no he visto aún, he procurado informarme adecuadamente de ellas, ya sea mediante la lectura directa de sus guiones originales o mediante los resúmenes y comentarios respecto a sus temáticas y argumentos en diversas fuentes literarias. En este aspecto, ha sido de gran ayuda la serie de volúmenes que compo-



nen la "Historia Documental del Cine Mexicano" de Emilio García Riera, como veremos más adelante, además de otras fuentes.

Después, el capítulo V será un especie de epílogo donde se dará un vistazo a lo que aconteció en el cine mexicano después del sexenio echeverrista. Veremos cómo a lo largo de cuatro sexenios posteriores se llegó a una contradictoria situación donde se presentó, por un lado, la práctica desmantelación de la industria cinematográfica nacional, aunque por otro, surgió otro "nuevo cine mexicano" de calidad con indicios de talento y creatividad individual por parte de artistas excepcionales, los cuales tuvieron que luchar contra la crisis y otros obstáculos para realizar sus obras. La pertinencia de este capítulo radica en saber cómo los avances a nivel cinematográfico del período echeverrista dieron marcha atrás en las posteriores administraciones, ya que el gobierno acabó con su propio cine estatal cuando ya no podía o no quería costearlo. El Estado recurrió y fortaleció al cine nacional cuando lo necesitaba y le convenía, y cuando ya no era urgente mostrar la ideología paternalista y populista por este medio, de forma ingrata se le dio la espalda a la industria del cine, reduciendo los apoyos.

Después de los cinco capítulos, vendrán las conclusiones numeradas.



MARCO CONCEPTUAL.

a) CINE Y PELÍCULA..

Dentro de nuestra investigación el concepto de "cine" es esencial. Esta palabra viene del griego y significa "movimiento". Más específicamente, se refiere actualmente al "registro del movimiento"¹. Una más amplia definición que podemos darle es la de "técnica de aprehensión de imágenes en movimiento que inicialmente fue pensada para usos científicos por los hermanos Lumière y que se desarrolló como un arte principalmente por los aportes de Georges Méliès. En la actualidad son innumerables las formas que ha adoptado el cine, desde ser un entretenimiento hasta un medio de comunicación serio"².

Ahora bien, el estudio del cine de nuestro periodo histórico se hará mediante el análisis de películas. ¿Qué es una película? En su concepción más simple, una película no es más que una cinta continua hecha con nitrocelulosa y que representa la materia prima de una obra cinematográfica³. Esta definición es interesante, puesto que distingue la simple película de la obra cinematográfica. Cuando la mayoría de nosotros hablamos de una "película", en realidad nos referimos a una "obra cinematográfica". Sin embargo, aunque este último sea un término más exacto, para nuestra investigación optaremos por "película", pues se trata de una palabra de uso común y más fácil de identificar con el concepto que tratamos de definir. También usaremos a lo largo de la tesis sinónimos como cinta o film. Pero lo que no utilizaremos será la definición técnica expresada para nuestro concepto de película, pues cuando hablemos de película no nos referiremos a un rollo de celulosa nada más. A este respecto, puede parecer más conveniente la siguiente definición de Andrew Sarris:

Y respecto a lo que es una película dentro de nuestros fines, tendremos que invocar el mal necesario de la especialización: es muy sencillo, una película es lisa y llanamente una película; es lo que la gente piensa cuando dice, "vamos al cine". Por lo general, tiene el estorbo de un argumento, actores que representan personajes, y una duración de una hora o más. Esto no representa, ni mucho menos, la totalidad del cine, en ...

1 *Gran Historia Ilustrada del Cine. Volumen 15. Diccionario Tecnológico del Cine. 2ª Parte.* Madrid, España, Ediciones SARPE, 1984, p. 2256.

2 Ocampo Ledesma, Pedro Raúl. *Glosario de Términos Cinematográficos.* Tesis para obtener la Licenciatura de Periodismo y Comunicación Colectiva en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, México, D. F., UNAM, 1982, p. 28.

3 Guarnier Alonso, José Luis (supervisor), Romaguera Ramío, Joaquín (coordinador); Gubern Garriga Nogués, Román (asesor); *Enciclopedia Ilustrada del Cine. Tomo IV: Técnica e Industria Cinematográficas.* 1ª edición, Barcelona, España, Editorial Labor S. A., 1974 p. 262.



... particular en estos febriles tiempos. Los vastos terrenos del documental, de los dibujos animados y del cine experimental se han excluido categóricamente... ; por lo demás, la reseña queda limitada a lo que ha sido descrito con nombres tan variados como cine narrativo, de ficción, teatral, comercial, convencional, híbrido e impuro⁴.

Efectivamente, una película se puede dividir en dos clases: documental y de ficción. El documental es un "género cinematográfico ... , que reproduce la realidad de un modo informativo o interpretativo, ... con la intención de documentar hechos, acontecimientos, lugares o actividades, cuyas consecuencias e implicaciones culturales y sociales suele estudiar"⁵.

Por su parte el cine de "ficción" es aquel que, basado en un uso irreal del tiempo (en dos horas de exhibición o proyección de una película pueden pasar desde días hasta años en la historia narrada), tiene un fin recreativo de la realidad o de la irrealidad⁶. Es el tipo de cine al que se refería Andrew Sarris más atrás, el tipo de cine más común. Es pertinente aclarar que no se debe confundir el cine de ficción con el de "ciencia-ficción", pues este último se refiere a un género cinematográfico, extensión del género literario del mismo nombre, que aborda temáticas como viajes espaciales o en el tiempo, tecnología fantástica, vida extraterrestre, entre otras. Claro que la "ciencia-ficción", así como todos los géneros (drama, melodrama, comedia, terror, etc., con la obvia excepción del documental) tienen cabida dentro el género de "ficción". En fin, el cine que estudiaremos será el de ficción principalmente, las únicas excepciones, o sea documentales, serán justificadas en su momento en el capítulo IV.

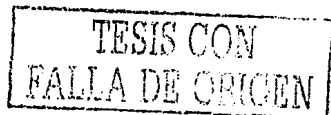
Por otro lado, las películas también se pueden dividir de acuerdo a su metraje, o sea su duración, en cortometrajes, medimetrajes y largometrajes. Un cortometraje tiene una duración promedio menor a 35 minutos (unos mil metros de cinta, más o menos). Un medimetraje es cualquier película con duración inferior a una hora (unos 1600 metros de cinta) y superior a la del cortometraje. Y el largometraje es cualquier película con cualquier duración superior a una hora sin límites⁷. Han habido largometrajes que han llegado a durar tres, cuatro, cinco o hasta ocho horas y más, pero son la excepción. La mayoría de los largometrajes tienen una duración promedio de una hora y media a dos

4. Sarris, Andrew. *El Cine Norteamericano Directores y Direcciones 1929-1968* (Colección Moderna), 1ª edición, México, D. F., Editorial Diana S. A., 1970, p. 16.

5. Guarner Alonso, José Luis (supervisor), Romaguera Ramó, Joaquín (coordinador); Gubern Garriga-Nogués, Román (asesor); *Enciclopedia Ilustrada del Cine Tomo I A-F*, 1ª edición, Barcelona, España, Editorial Labor S. A., 1969 (2ª edición 1970), p. 378.

6. Ocampo Ledesma, Pedro Raúl. *Ibidem*, p. 57.

7. Guarner Alonso, José Luis (supervisor); *Enciclopedia Ilustrada del Cine. Tomo IV: Técnica e Industria Cinematográficas*, pp. 91, 215 y 232.



horas. Sin embargo, la duración o metraje exacto que legalmente califique a una cinta como corto, medio o largometraje, es ambigua y varía según leyes locales⁸. Por ejemplo, la cinta *Simón del Desierto* (1965) de Luis Buñuel tenía un metraje de alrededor de 45 minutos, lo que la catalogaría como un medimetraje. Sin embargo la película concursó en el Festival Cinematográfico de Cannes como largometraje.

Para nuestros fines, sólo nos ocuparemos de los largometrajes como universo de estudio en nuestra investigación. No analizaremos en el capítulo IV ni cortos ni medimetrajes, o sea, películas que duren menos de una hora.

Otra forma de dividir las películas es de acuerdo a su fuente de financiamiento o producción: privada, estatal o independiente. Una película de la iniciativa privada es la que se produce con financiamiento de empresas cinematográficas privadas o estudios de cine profesionales y especializados. Se trata de la burguesía cinematográfica. El mejor ejemplo mundial lo tenemos en Estados Unidos con Hollywood (la "meca del cine"), localidad de California donde se hayan los estudios productores de cine más importantes de ese país, y los más poderosos del mundo, todos privados.

El cine estatal es aquel que para su realización contó con apoyo financiero del Estado o gobierno, o de instituciones oficiales (secretarías de Estado, ejército, oficinas de salud, de arte y cultura, educación, etc).

Y el cine independiente es el realizado por personas que no firman un contrato con ninguna empresa de cine industrial. El financiamiento puede venir directamente del bolsillo de sus productores, lo cual representa un riesgo en ocasiones, debido a las limitaciones que tiene para su exhibición⁹.

Claro que la distinción entre estos tres tipos de cine es dificultosa en ocasiones. Por ejemplo, actualmente en muchos países hay empresas productoras de cine independiente, lo cual parece una contradicción en sí. Por otro lado, el cine producido por el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) es financiado por la UNAM, y como sabemos, la UNAM recibe parte de sus ingresos gracias al gobierno. Y sin embargo, las películas del CUEC no son consideradas como estatales, sino como independientes, debido a la libertad que gozan sus realizadores y a la demasiado indirecta dependencia del presupuesto estatal. Además, existen coproducciones, o sea películas que combinan financiamiento de dos o tres tipos.

8. *Ibidem*, p. 232.

9. Ocampo Ledesma, Pedro Raúl, *Ibidem*, pp. 103 y 104.

A veces los films privados cargan con el estigma de ser comerciales, convencionales, productos de consumo que emplean a actores famosos o "estrellas"¹⁰, altos presupuestos y calidad dudosa. Por su parte, los filmes estatales se llegan a considerar como propagandísticos u oficialistas. Y en cambio, de los films independientes se tiene la idea de que son artísticos, propositivos, innovadores, valientes, polémicos, experimentales, vanguardistas, etc. Pero todo esto es sólo un estereotipo que no forzosamente es correcto. La calidad cinematográfica, buena o mala, así como la diversidad de géneros, temáticas y estilos, puede estar tanto en un film privado como en uno estatal o en uno independiente.

En el capítulo IV analizaremos sólo films total o parcialmente estatales. Cuando son totalmente estatales significa que su fuente o fuentes de financiamiento son propiedad del Estado únicamente. Cuando son parcialmente estatales hablamos de coproducciones, o sea películas con financiamiento mixto, es decir que puede ser estatal-privado o estatal-independiente. Este tipo de coproducciones serán aceptadas en el análisis. Por lo demás, el cine privado e independiente no merecerá análisis riguroso en el capítulo IV cuando no haya financiamiento estatal de por medio. Sin embargo, en el capítulo III veremos un rápido resumen del cine mexicano de 1971-1976, que incluirá un vistazo a los autores y obras más importantes del cine privado e independiente.

Ahora, con la información proporcionada hasta este momento, sabemos que las películas sometidas a análisis de contenido para localizar su propaganda implícita, serán largometrajes mexicanos estatales de ficción, realizados durante el período 1971-1976. Una descripción más detallada de nuestro universo de estudio se hará en el capítulo IV.

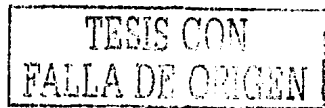
b) CONCEPTO DE IDEOLOGÍA.

Ahora bien, ¿qué es lo que analizaremos en estas películas? Ya dimos nuestra hipótesis, según la cual estas películas contenían en muchos casos propaganda donde el Estado expresaba su ideología. Para el concepto de ideología utilizaremos la definición de Pierre Sorlin en "Sociología del Cine":

La ideología es el discurso que una clase tiene sobre sí misma, sus prácticas y sus objetivos; por extensión, se convierte en el discurso general, que las demás clases practican, modificándola eventualmente, pero conservando lo esencial de sus implicaciones¹¹.

10. "Estrella" es el adjetivo común que se emplea para designar a los actores o actrices de gran arraigo popular y capacidad de atracción de público a las salas cinematográficas.

11. Sorlin, Pierre, *Sociología del Cine: La Apertura para la Historia de México*, la edición en español, México D. F., F. C. E., 1985, p. 17.



Para Sorlin, más concretamente, la ideología es un conjunto de explicaciones, de creencias y valores aceptados y empleados en una formación social. La ideología dominante en la sociedad es precisamente la ideología de la clase dominante, la cual es difundida mediante los medios masivos de información, cultura, literatura y educación¹². Como el cine no es un fiel reflejo de la realidad, se crea un mundo a partir de la selección de unos objetos y no de otros, de personajes y situaciones (aunque a veces sean verídicas). El espectador que reorganiza en su mente las imágenes y sonidos de la película, es participante en este proceso, y de esta forma se produce una expresión ideológica: un grupo define sus objetivos al filmar la película, luego la distribuye y exhibe, esperando que el espectador reevalúe su propia posición¹³.

c) CONCEPTO DE PROPAGANDA.

Pero, ¿Qué entendemos por propaganda? En "Teoría y Estructura Sociales" de Robert King Merton, el capítulo XVI (localizado en la tercera parte del libro) está dedicado a estudios sobre la propaganda de la radio y el cinematógrafo. Merton define así la propaganda:

Entendemos por propaganda todos y cada uno de los conjuntos de símbolos que influyen en la opinión, las creencias o la acción sobre cuestiones que la comunidad considera controvertibles. Los símbolos pueden ser escritos, impresos, hablados, pictóricos o musicales. Pero si el asunto se considera fuera de debate, no es objeto de propaganda¹⁴.

No hay que confundir la propaganda con la publicidad. La publicidad es el anuncio de bienes y servicios, es económica y comercial. Por su parte, la propaganda es la difusión de ideas, es ideológica y política¹⁵. Por eso, lo que investigaremos, de acuerdo con la hipótesis planteada en la introducción, es la difusión de la ideología del gobierno en el cine nacional del periodo echeverrista.

Horacio Guajardo en "Teoría de la Comunicación Social"¹⁶ nos da las principales características de la propaganda, cuando la distingue de la cultura:

12. *Ibidem*, p. 16 y 17.

13. *Ibidem*, pp. 169 y 170.

14. Merton, Robert King, *Teoría y Estructura Sociales*, 1ª edición en español. México, D. F., F. C. E., 1964

(2ª reimpresión en español de la 3ª en inglés, 1980), p. 595.

15. Guajardo, Horacio, *Teoría de la Comunicación Social*, 1ª edición, México D. F., Ediciones Germika S. A., 1970 (4ª edición 1986), p. 82

16. *Ibidem*, p. 84.

- a) La cultura da información completa y la propaganda da información parcial.
- b) La cultura invoca a la inteligencia y juicio crítico y la propaganda al sentimiento, fantasía e imaginación.
- c) La cultura es fría y objetiva, la propaganda es cálida y emotiva.
- d) La cultura es adquirida voluntariamente y la propaganda es impuesta.
- e) La cultura se concentra en una élite privilegiada y la propaganda tiene acceso a todos.
- f) La cultura explica, la propaganda impone, afirma, manda.
- g) La cultura quiere convencer mediante el juicio crítico; la propaganda recurre a la aceptación no razonada, la adhesión por medio de la seducción.

Todas las características citadas de la propaganda son fácilmente halladas en el lenguaje cinematográfico. El cine, como medio de comunicación de masas, satisface la función de control social que significa la difusión de propaganda, mejor que otras artes y diversiones (incluyendo la literatura y la música)¹⁷. Cuando el individuo va al cine y ve una película, adquiere un aprendizaje, se identifica con los personajes, proyecta en ellos y en las situaciones (escenas o secuencias de un film) sus emociones, necesidades y placeres. Sin embargo es importante señalar que, como afirma Andrew Tudor, esto no se trata de un lavado de cerebro, pues el público cinéfilo no es un receptor pasivo de los mensajes adquiridos, no es una "unidad uniforme dentro de una masa". Más bien es un "observador participante" que interactúa con los personajes y selecciona lo que absorberá en su vida social¹⁸.

Tudor se refiere a una "percepción selectiva": es un mito el que las creencias o ideas se transmitan intactas del medio (en este caso el cine) al receptor (público que ve una película), pues las características individuales del receptor interfieren en la recepción, recibe lo que quiere recibir. Aquí influyen ideas preconcebidas de nuestro entorno social. Por lo anterior, Tudor rechaza la teoría de la sociedad de masas, que considera al individuo como un ser aislado y fácilmente manipulable¹⁹.

I. C. Jarvie también se refiere a la diferencia entre la "teoría hipodérmica" y la de la percepción selectiva. La primera afirma que la propaganda es como una inyección para la sociedad de masas, una sociedad pasiva y manipulable, para la cual los medios de comunicación son como un escape de la

¹⁷ Jarvie, I. C., *Sociología del Cine*, ("Colección Universitaria de Bolsillo", Punto Omega), Madrid, Esp., Ediciones Guadarrama, S. A., 1974, p. 41.

¹⁸ Tudor, Andrew, *Cine y Comunicación Social*, ("Colección Comunicación Visual") 1ª edición, Barcelona, España, Editorial Gustavo Gili S. A., 1974, pp. 83 y 84.

¹⁹ *Ibidem*, pp. 32 y 33.



vida real, como el "opio del pueblo" al que se refería Marx. De esta forma se logra cumplir la "función social" de los medios de comunicación: alinear al hombre en su trabajo y mantener la unidad social. Por su parte, la teoría de la "percepción selectiva", al afirmar que el público selecciona lo que ve por medio de un complejo sistema de ideas preconcebidas, dice que la "función social" de los medios es simplemente reforzar los prejuicios y encubrirlos. O sea, sólo se le da al público lo que pide, por lo que la propaganda es simplemente inútil²⁰.

Ambas son teorías extremas y polarizadas respecto a los medios de comunicación. Para nuestra investigación, recurriremos a un término medio entre ambas teorías. Es cierto que el público puede seleccionar lo que percibe de acuerdo a sus gustos y necesidades particulares, y los que manejan los medios de comunicación en general y el cine en particular, tratan de ponerse al corriente en estos gustos y necesidades para satisfacer a su público. Pero esto no evita, que al mismo tiempo, se trate de alinear al individuo por medio de la propaganda. La forma de hacer esto último es simple: se procura que la propaganda transmitida se apegue lo más posible a estos gustos y necesidades. No se trata de "propaganda hipodérmica", sino, como dice Horacio Guajardo:

Los objetivos de la propaganda moderna no son modificar ideas o posiciones doctrinarias, sino ... hacer asumir al hombre una actitud y un comportamiento en el plano operativo. No se trata de adherir a las personas intelectualmente a una doctrina, sino de comprometerlas emotivamente, en un proceso activo, en una acción concreta²¹.

Se mezcla la propaganda con los prejuicios e ideas preconcebidas del individuo. El mensaje se trata de un híbrido entre lo que quiere ver el receptor y lo que el Estado quiere transmitirle. Pero para que esta propaganda funcione adecuadamente, en mi opinión debe cumplir tres requisitos: abordar temas controvertibles; expresar, aunque sea parcialmente, cierta verdad; y ser lo más discreta o sutil posible, sin perder la eficacia.

De los dos primeros requisitos habla Robert Merton. Al referirse a los temas controvertibles, afirma que la propaganda es inútil cuando el tema es considerado por la comunidad como fuera de debate. Como ejemplos, afirma que no hay propaganda efectiva que trate de hacernos creer que $2 + 2$ son 4, o que es bueno el sexo entre madre e hijo²². En nuestro caso, temas que sí consideramos deba-

20 Jarvie, I. C., *Ibidem*, pp. 167 y 168.

21 Guajardo, Horacio, *op. cit.*, p. 83.

22 Merton, Robert King, *op. cit.*, p. 595.

tibles o controvertibles, son la política campesina del sexenio de Luis Echeverría o la mano dura contra grupos divergentes no alineados, puesto que habrá opiniones encontradas al respecto.

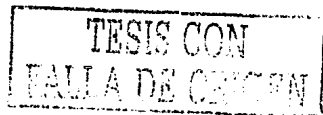
Respecto al segundo requisito, Merton afirma de que a pesar de que comúnmente se relacione el concepto de propaganda con la mentira, el engaño o el fraude, en realidad puede contener cierta dosis de verdad e incluso ser totalmente verdadera²³. Esto es importante, pues en sí el concepto de propaganda ha sido muy atacado y usado de forma despectiva debido a la asociación que comúnmente se le hace con el engaño e incluso con el fanatismo. En nuestra investigación, el concepto de propaganda no cae en los extremos que con frecuencia se le atribuyen, sino que se guía por la definición de Merton, ya descrita. Así, por ejemplo, la difusión de una cifra exacta sobre el aumento al presupuesto educativo durante la presidencia de Luis Echeverría, puede ser una información verdadera pero también puede usarse como propaganda estatal. En cuanto a propaganda que sea sólo parcialmente verdadera, los ejemplos más claros son las cifras sobre reparto de tierras durante esa misma administración, ya que mezclaban verdad con mentira. Igualmente, en esta investigación mucha de la información que la propaganda proporcione en los films analizados para difundir ideología oficialista, puede ser cierta parcial o totalmente. En el capítulo IV veremos cómo algunas películas contenían propaganda donde se mezclaban hechos históricos o situaciones verdaderas con ideología oficialista y mentirosa.

Y respecto al tercer requisito, el que la propaganda que apoye determinada ideología se pueda presentar de forma discreta o incluso disfrazada, es esencial para el desarrollo de la presente investigación. Claro que existe la propaganda explícita, manifiesta, declarada y descarada, de hecho es la más común y la más conocida. Pero, como afirma Horacio Guajardo en "Teoría de la Comunicación Social", la propaganda puede confesar francamente sus intenciones o bien puede ocultarlas, pero siempre utilizará símbolos deliberada, planeada y sistemáticamente a través de la sugestión y técnicas psicológicas para alterar o controlar opiniones y valores, y en casos extremos, acciones²⁴.

La presente investigación no se centrará en el cine 100 % propagandístico, como los cortometrajes documentales del Centro de Producción de Cortometrajes que durante el sexenio de Luis Echeverría difundieron discursos e informes presidenciales o inauguraciones de obras públicas. Esto no sería un reto. En vez de eso, tomaremos el reto de encontrar propaganda estatal en las películas de ficción del

23 *Ibidem*

24 Guajardo, Horacio, op. cit., pp. 98 y 99.



periodo 1971-1976, producidas de forma directa por los órganos estatales creados para dicho fin (Conacine, Conacite 1 y 2, que describiremos detalladamente en el capítulo III). Se tratan de cintas que en sí no son 100 % propagandísticas, sino son obras cinematográficas muy respetables en su calidad estética (bueno, al menos la mayoría), que cuentan con un argumento, actuaciones, fotografía, musicalización, dirección, etc. Por lo tanto, sería un error calificarlas como películas totalmente propagandísticas al servicio de la ideología oficialista. Sin embargo, dentro de todos los elementos que componen estas películas y que citamos, el guión, donde se halla la base argumental, en muchos casos tiene elementos propagandísticos mezclados dentro del mismo argumento con la historia que se cuenta. Estos elementos propagandísticos pueden ser confesados francamente o pueden ser sutiles, discretos u ocultos. La labor a realizar es descubrirlos y describirlos en el capítulo IV.

d) ANÁLISIS DE CONTENIDO.

Y justamente el procedimiento para realizar esta labor es el denominado "análisis de contenido", que lo definiremos, de acuerdo con Klaus Krippendorff en "Metodología del Análisis de Contenido: Teoría y Práctica", como "...una técnica de investigación destinada a formular, a partir de datos, inferencias reproducibles y válidas que puedan aplicarse a su contexto"²⁵.

El procedimiento para analizar películas de manera que podamos determinar lo que probablemente producirá, sus efectos dados, es llamado por Merton en "Teoría y Estructura Sociales", como "análisis de contenido"²⁶. En el mismo libro, en el capítulo XVI, Merton da seis tipos de análisis de contenido. El que utilizaremos para nuestra investigación será el número 4, denominado "análisis temático" y definido así: "Clasificación de los temas explícitos e implícitos (simbólicos) en el material de propaganda. Este, a diferencia del análisis por detalles, trata de la importancia supuestamente acumulativa de una serie de partes"²⁷.

La definición de este tipo de análisis es muy útil, porque distingue entre los temas implícitos o simbólicos y los explícitos, lo cual nos sirve para localizar a aquella propaganda oculta. Para lo mismo, será de gran ayuda la teoría de Merton sobre las funciones manifiestas y las latentes.

25- Krippendorff, Klaus, *Metodología del Análisis de Contenido, Teoría y Práctica*, 1ª edición, Barcelona, España,

Ediciones Paulós Ibérica S. A., 1990, p. 28.

26- Merton, Robert K., *Ibidem*, p. 598.

27- *Ibidem*, p. 601.

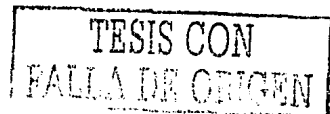
e) FUNCIONES MANIFIESTAS Y LATENTES.

Dijimos en nuestra hipótesis que la función social del cine echeverrista era ser un medio propagandístico de la ideología del Estado. Robert Merton define los conceptos de función y sus dos tipos, manifiesta y latente:

Funciones son las consecuencias observadas que favorecen la adaptación o ajuste de un sistema dado;...*Funciones manifiestas* son las consecuencias objetivas que contribuyen al ajuste o adaptación del sistema y que son buscadas y reconocidas por los participantes en el sistema; *funciones latentes* son, correlativamente, las no buscadas ni reconocidas²⁸.

Algunas de las películas de nuestro universo de estudio trataron de favorecer la adaptación de un sistema dado. El sistema dado será la sociedad mexicana en general, representada por el público cinéfilo de la época. La adaptación se trató de dar por medio de la alineación o adhesión de este público a la ideología oficial del Estado. Ahora bien, este intento de adaptar al sistema dado se dio en forma manifiesta cuando las películas expresaban francamente la ideología estatal o visión oficial del gobierno sobre ciertos temas. En este caso hablamos de propaganda manifiesta. Pero también había casos en los que las películas ocultaban su ideología verdadera, pero la transmitían de forma implícita en los mensajes de los temas que se trataban dentro del argumento. En este caso hablamos de propaganda latente donde las metáforas simbólicas juegan un papel muy importante.

28. *Ibidem*, p. 126



CAPÍTULO I: ANTECEDENTES HISTÓRICOS DEL CINE MEXICANO 1895-1970.

1.1- EL PORFIRISMO: LLEGADA Y AUGE DEL CINEMATÓGRAFO.

Propiamente dicho, el cine no nació con la invención del Cinematógrafo de los hermanos Lumière a finales del siglo XIX, pues el arte de la proyección de imágenes en movimiento ya tenía un largo trecho recorrido durante ese siglo, cuando la Revolución Industrial y los inicios del capitalismo moderno estaban en auge. Ejemplos de lo anterior los encontramos con las proyecciones del inglés William Friese Green en 1889 (que al parecer no tuvieron la capacidad de convocatoria esperada), el Praxinoscopio del gran Émile Reynaud (invento con el cual entre 1892 y 1900 proyectó los primeros films de dibujos animados modernos, en su espectáculo llamado "Teatro Óptico"), o el Kinetoscopio del norteamericano Thomas Alva Edison, aparato con el cual al inclinarse y asomarse por una abertura se podía disfrutar de breves películas de distintos temas, y para 1894 eran muy populares en Estados Unidos. También tenemos al Bioscopio de los hermanos Max y Emil Sklanadowsky, quienes en Berlín en noviembre de 1895 proyectaron películas rodadas por ellos¹.

Sin embargo, pese a la importancia de los grandes pioneros en el desarrollo y la evolución técnica del cine, fueron los hermanos franceses Louis y Auguste Lumière los que comúnmente son identificados como los artífices del cine como espectáculo, además de darlo a conocer alrededor del mundo. Esto lo lograron gracias a su gran invento, el Cinematógrafo ("Cinématographe"), aparato que lo mismo podía filmar que proyectar películas. Este invento fue dado a conocer públicamente el 28 de diciembre de 1895 en el "Salon Indien", local instalado en el sótano del "Grand Café" en el número 14 del Boulevard des Capucines en París².

Para nuestros fines, son el Cinematógrafo de los hermanos Lumière y el Kinetoscopio de Edison los aparatos cinematográficos que nos interesan, puesto que fueron los que llegaron primero a México, o al menos de los que se tienen indicios más claros y confiables.

Los fotógrafos y proyccionistas de los Lumière y de Edison (y a veces los Lumière en persona) viajaron por el mundo para dar a conocer sus respectivos inventos, grabando escenas, costumbres y

1- Guarnier Alonso, José Luis (supervisor); Romaguera Ramió, Joaquim (coordinador); Gubern Garriga-Nogués, Román (asesor),

Enciclopedia Ilustrada del Cine. Tomo IV: Técnica e Industria Cinematográficas, Barcelona, España, Editorial Labor S. A., 1974, pp. 198 y 200.

2- *Ibidem*, p. 198.



aspectos de la vida social de pueblos y ciudades en casi todos los rincones del planeta, poniendo énfasis en aquellos detalles exóticos que diferencian a las naciones unas de otras. Aquellos que llegaron a México fueron los que sentaron las bases para el nacimiento del cine nacional.

El primero en llegar a México fue el Kinetoscopio norteamericano de Alva Edison, en enero de 1895. Las cintas expuestas duraban unos cuantos segundos. Tal vez sea la brevísima película de 1894 (exhibida aquí en 1895) *Pedro Esquirel and Dionecio Gonzalez, Mexican Duel*, la primera donde aparezcan por primera vez mexicanos filmados. También es probable que se trate de la misma cinta que aquí se conoció como *Duelo Mexicano con Cuchillo*³.

A pesar del relativo éxito del Kinetoscopio de Edison, este invento tenía como limitación el ser un aparato individual, pues sólo una persona a la vez podía ver por una abertura las escenas filmadas, además de tener que inclinarse en una posición un poco incómoda. Otra objeción se encontraba en el hecho de que las imágenes no eran del tamaño natural, eran imágenes muy pequeñas (claro que esto no era impedimento para sorprender al público de la época, más bien, las limitaciones del Kinetoscopio se hicieron palpables al ser comparado posteriormente con el Cinematógrafo Lumière). Al respecto, el escritor Luis G. Urbina, en su crónica dominical del 23 de agosto de 1896 en el periódico "El Universal", decía que los personajes de las películas parecían del país de Liliput⁴.

Estos inconvenientes que presentaba el Kinetoscopio fueron superados cuando llegó a México el Cinematógrafo. El Cinematógrafo Lumière tenía como ventajas sobre el Kinetoscopio de Edison que las películas podían ser contempladas por varios espectadores a la vez y desde distancias relativamente largas, ya que los objetos, imágenes y personas proyectados aparecían casi de tamaño natural. De esta forma, el aparato podía realizar sus funciones en locales de gran tamaño donde cupieran muchas personas como público. Por eso, si bien es apresurado afirmar que Louis y Auguste Lumière inventaron el "séptimo arte", al menos debemos reconocer que fueron ellos los que difundieron alrededor del mundo la forma clásica de ver el cine.

3- García Riera, Emilio, *Historia del Cine Mexicano*. 1a edición, México, D. F., SEP, 1986, pp. 15 y 16.

4- Reyes, Aurelio de los, *Los Orígenes del Cine en México, 1896-1900*. 1a ed., México D.F., UNAM, 1972, (1a ed., SEP-FCE, 1983), p. 168.

1.1.1- LA LLEGADA DEL CINEMATÓGRAFO A MÉXICO.

El general Porfirio Díaz, quien ascendió a la presidencia de la República Mexicana en 1876, ostentaba ya veinte años al frente de un gobierno que tenía sus guías ideológicas en las ideas del positivismo de Augusto Comte y seguidores. Era un sistema filosófico que mezclaba el idealismo decimonónico, el romanticismo científico y las propuestas de la Revolución Industrial⁵. Se trataba de una dictadura cuyo gabinete estuvo en un principio formado por un grupo de jóvenes intelectuales en sustitución de los viejos militares de antaño, conocidos como los "científicos", los cuales ahora, al llegar el Cinematógrafo a México, eran los que habían envejecido. Trataban de difundir una idea de "progreso" por medio de la industrialización creciente en el país y el ingreso de México al capitalismo avanzado⁶. Todo esto en medio de un ambiente cargado de represión e injusticia social.

El lema de la dictadura prevaleciente en el país cantaba "orden y progreso", pero no reconocía que el "orden" se lograba mediante el uso constante de la fuerza pública para someter a las fuerzas disidentes inconformes con el gobierno, y el "progreso" se lograba mediante la fluida entrada de capitales e inversiones extranjeras. Los extranjeros, norteamericanos y europeos, tenían participación directa en la agricultura, minería, ganadería, comercio, banca y prácticamente todas las actividades económicas del país. Dicha economía se basaba en el acaparamiento de tierras por parte de terratenientes y hacendados, y un desigual desarrollo industrial y agropecuario. Desigual tanto social como geográficamente, pues la mayor parte del crecimiento se concentró en las áreas urbanas, mientras que las zonas rurales permanecían pobres, con población mayoritariamente analfabeta y gobernadas por caciques y hacendados terratenientes.

Pero la influencia extranjera no se limitaba a la economía, pues también se importaron modas y costumbres extranjeras, principalmente de Europa, en la arquitectura (neoclasicismo), literatura (naturalismo francés) y la ropa de la burguesía. Inventos como el foco eléctrico, el teléfono y el automóvil eran pruebas del avance científico y tecnológico que importaba México hacia finales del siglo XIX. Claro que estos prodigios de la ciencia no eran accesibles para la gran mayoría de los mexicanos, sólo podían gozarlos la burguesía o los trabajadores al servicio del Estado. En medio de un clima como éste, el Cinematógrafo llegó como uno más de los prodigios científicos importados.

5 Luna, Andrés de, *La Batalla y su Sombra (La Revolución en el Cine Mexicano)*, 1ª edición, UAM Xochimilco, México D. F., 1984. p. 17.

6- García, Gustavo, *El Cine Mudo Mexicano*, (Colección "Memoria y Olvido: Imágenes de México"), 1ª edición, México, D. F., SEP, 1982. p. 11.

A principios de agosto de 1896 arribaron a México el barón Claude Ferdinand Bon Bernard y el concesionario de la firma parisina de los hermanos Lumière, Gabriel Vayre, enviados de los hermanos Lumière, para solicitar al presidente Porfirio Díaz una audiencia para mostrarle el invento de sus jefes. F. Bon Bernard y G. Vayre fueron recibidos en el Castillo de Chapultepec el 6 de agosto de 1896, y fue ahí donde se dio la primera exhibición del cinematógrafo a nivel nacional, teniendo como testigos a unas veinte personas de la familia del presidente Díaz y del círculo de amistades, incluyendo miembros de la familia Romero Rubio⁷. Se ignora qué películas se proyectaron, pero la familia Díaz quedó tan sorprendida por el invento que accedieron a ser retratados y organizaron una segunda función para ver las imágenes filmadas, el día 25 de agosto (como veremos más adelante). Feliz con su nuevo juguete, el viejo dictador Díaz se dejó retratar en distintas poses y se volvió el primer mexicano famoso captado por las cámaras cinematográficas, y de cierto modo, la primera "estrella" del cine nacional, pues su popularidad aumentó entre el público que acudió luego a las que serían las primeras salas de cine en nuestro país. Este uso narcisista del Cinematógrafo sentaría el precedente de la utilización del cine para uso político de difusión propagandística en México.

Pero antes de la segunda función privada que disfrutaría la familia Díaz el día 25, fue el día 14 de agosto de 1896 cuando se llevó a cabo la histórica primera exhibición pública del Cinematógrafo de los Lumière en México. Ésta se realizó en el entresuelo de la "Droguería Plateros", ubicada en la calle de Plateros número 9, hoy calle Madero de la Ciudad de México⁸.

Fue una sesión pública pero restringida, pues los testigos fueron en su mayoría científicos y reporteros. Aquí sí se sabe cuáles fueron las cintas proyectadas: *La Llegada de un Tren*, *Montañas Rusas*, *Una Carga de Coraceros*, *Jugadores de Escarté*, *Alimentando al Niño*, *La Salida de los Obreros de la Fábrica Lumière en Lyon*, *El Regador y el Muchacho*, *La Demolición del Muro*, y *Los Bañadores*⁹. Los títulos de estas breves cintas de apenas unos segundos, describen el contenido en su totalidad. Se trataban de vistas fijas. Una vista es una película con duración de dos minutos a lo más, mientras que una vista fija se refiere a una película en cuya filmación se colocó una cámara estática para captar lo que ocurre delante de ella sin mover la cámara¹⁰. Las primeras cintas exhibidas tanto en México como en el mundo se trataban de vistas fijas.

7 Garrido, Felipe, *Luc y Sombra: Los Inicios del Cine en la Prensa de la Ciudad de México*, 1ª edición, México D. F., Conaculta, 1997, p. 25.

8 Reyes, Aurelio de los, *A Cien Años del Cine en México*, 1ª edición, México, D. F., IMCINE e INAH, 1996, p. 15.

9 Garrido, Felipe, *Ibidem*, p. 44.

10 Leal, Juan Felipe, Barranza, Eduardo, y Jablonska, Alejandra, *Vistas que no se Ven: Filmografía Mexicana 1896-1910*,

1ª edición 1993, UNAM, México D. F., p. 12.



Ya para el día 25 de agosto, se llevó a cabo la segunda sesión del Cinematógrafo destinada exclusivamente para la familia del presidente Díaz¹¹. También fue una función histórica, porque esta vez se proyectaron las nuevas cintas filmadas dentro del territorio, o sea, las primeras películas mexicanas de la historia. Entre ellas, *El General Porfirio Díaz Montando a Caballo por el Bosque de Chapultepec* es la que comúnmente se considera la primera película mexicana (aunque no es seguro si en verdad fue exactamente la primera rodada en México). Junto con ella, se exhibieron en esa segunda sesión del 25 de agosto: *Grupo en Movimiento del General Díaz y de Algunas Personas de su Familia*, *Escena en los Baños Pane* (también llamada *Una Escena en los Baños de Pane*), *Escena en el Colegio Militar* (o *Alumnos del Colegio Militar*), y *Una escena en el Canal de la Viga*¹². Después del éxito de esta segunda función, se llevó a cabo una tercera sesión privada el día 27 de agosto, teniendo como invitados a políticos y miembros del cuerpo diplomático.

En general los camarógrafos de los hermanos Lumière filmaron escenas mexicanas que nos diferenciaran del resto de los habitantes de otros países. Además de las películas ya mencionadas, filmaron en 1896 unas 26 vistas entre las que se incluían: *La Traslación de la Campana de la Independencia* (o *La Traslación de la Campana de Dolores*), *Desfile de Rurales Mexicanos* (estas dos son filmaciones de las fiestas patrias del 16 de septiembre de 1896), *Grupo de Indios al Pie del Árbol de la Noche Triste*, *Los Alumnos del Colegio Militar Ejecutando Movimientos y la Esgrima del Fusil*, *Alumnas del Colegio de la Paz en Traje de Ginnastas* (del Colegio de Vizcaínas); y en Guadalajara: *Elección de Yuntas*, *Pelea de Gallos*, *Baño de Caballos*¹³, etc.

Todas las películas tenían un valor y finalidad documental, trataban de captar la realidad "tal cual era", grabar eventos históricos. Al respecto, el escritor y periodista Amado Nervo, en el periódico "La Semana" del domingo 20 de marzo de 1898, escribió:

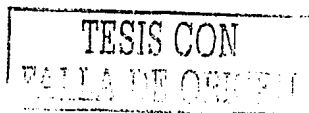
Este espectáculo [el Cinematógrafo] me ha sugerido lo que será la historia en el futuro; no más libros; el fonógrafo guardará en su urna oscura las viejas voces extinguidas; el cinematógrafo reproducirá las vidas prestigiosas... Nuestros nietos verán a nuestros generales ... a los intelectuales ... a nuestros mártires ... y a nuestras resplandecientes mujeres bajo sus copiosas cabelleras de oro... ¡Oh!, si a nosotros nos hubiese sido dado reconstruir así todas las épocas, si merced a un aparato pudiésemos ver el inmenso desfile de los siglos como desde una estrella, asistir a la marcha formidable de los mortales a través de los tiempos...¹⁴.

11 Reyes, Aurelio de los, *Los Orígenes del Cine en México 1896-1900*, 1a. ed., México D. F., UNAM, 1972, (2a. ed., SEP-FCE, 1983), p. 179

12 Reyes, Aurelio de los, *A Cent. Años del Cine en México*, 1a. edición, México, D. F., Inmune e INAH, 1996, p. 15.

13 Reyes, Aurelio de los, *Los Orígenes del Cine en México, 1896-1900*, pp. 153 y 154.

14 *Ibidem.* pp. 111 y 112



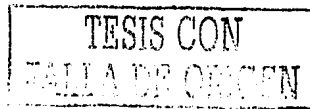
Sin embargo, ya en 1896 Bon Bernard y Vayre habían filmado *Un Duelo a Pistola en el Bosque de Chapultepec*, reconstrucción de un duelo verdadero entre dos diputados de la época, causando polémica entre cronistas de ese tiempo porque la cinta parecía contradecir la finalidad documental del cinematógrafo. La cinta fue catalogada como fraudulenta y engañosa. Como sea, esta breve cinta se trata de la primera película de ficción mexicana¹⁵.

Al contrario de los camarógrafos de los Lumière, cuyo objetivo era más documental que cualquier otra cosa, el objetivo principal de los camarógrafos de Edison era la diversión y el espectáculo. En mayo de 1896, cinco meses después de la presentación del Cinematógrafo en Francia, Edison había perfeccionado su Kinetoscopio, así como hizo o haría con otros de sus inventos, y ahora las figuras se podían ver de tamaño natural. Pero no fue sino hasta agosto del mismo año, una vez que se vivía el apogeo del Cinematógrafo de los Lumière en México, cuando los periódicos de nuestro país mencionaron las modificaciones. Ahora, el Kinetoscopio mejorado, rebautizado como Vitascopio, se podía exhibir en salones simultáneamente con el Cinematógrafo, su competidor. En octubre de 1896, en el circo-teatro Orrín de la capital de México, se exhibían el Kinetófono (fonógrafo mejorado), el Kathedoscopio (rayos "X" mejorados) y, por supuesto, el Vitascopio. Las vistas filmadas por los camarógrafos de la compañía de Edison buscaban la atracción del público común, enfocándose en escenas chuscas o pintorescas que atrajeran a las masas alrededor del mundo. Ejemplo de lo anterior fueron *El Lázador Mexicano*, *Ejercicios de Trapecio*, *Danza Buck Wing*, *Escena en una Lavandería China*, *Escenas de Cantina*, *La Serpentina*, y otras vistas exhibidas en el local de los trabajadores de Edison¹⁶. Sin embargo, pese al éxito del Vitascopio, el invento norteamericano de Edison fue sistemáticamente desplazado en público y popularidad por el Cinematógrafo francés de los hermanos Lumière, los cuales verían como su invención se multiplicaría alrededor del mundo, así como los locales donde se proyectaban sus vistas filmadas.

México no sería la excepción. El Cinematógrafo ganaba fuerza poco a poco en nuestro país, e incluso tuvo la oportunidad para demostrar su poder de convocatoria y capacidad para vincularse con la realidad nacional y de paso, realizar una labor social. Esto ocurriría cuando en 1896 un soldado llamado Antonio Navarro hirió de gravedad a un oficial de mayor rango que lo maltrataba y se le entabló un juicio. La sociedad estaba de parte del soldado porque sabían de la mala fama del superior herido, considerado como déspota y prepotente. Sin embargo Navarro fue declarado culpable y con-

15. Leal, Juan Felipe, Barranza, Eduardo, y Jablonska, Alejandra, op. cit., p. 40.

16. Reyes, Amelio de los, op. cit., pp. 82, 83, 154 y 165.



denado a muerte en octubre de ese año. Los camarógrafos de la empresa Lumière filmaron en México el proceso completo de Navarro, desde los juicios hasta su fusilamiento, incluso hasta que le dan el tiro de gracia. Las ganancias por concepto de exhibición fueron donadas a la familia del soldado¹⁷. Tal vez se trate de la primera película "sufr" mexicana¹⁸.

1.1.2- LOS PRIMEROS CINEASTAS MEXICANOS.

Para fines de diciembre de 1896 se anunciaba en los periódicos las últimas exhibiciones del Cinematógrafo en la Ciudad de México, y para principios de 1897 los enviados de los hermanos Lumière regresaron a Francia. Afortunadamente el señor Ignacio Aguirre compró a Bernard y Vayre una de las cámaras-proyectores que habían traído desde Francia¹⁹, gracias a lo cual se reiniciaron las sesiones del Cinematógrafo en la Ciudad de México el 18 de enero de 1897, cuando ya habían partido los enviados de Lumière²⁰.

Fueron los franceses radicados en México Enrique Moulinié y un tal señor Churrich, los que filmaron en Puebla ese mismo 1897 las dos primeras películas de producción enteramente nacional (aunque los realizadores sean extranjeros): una verbena popular y una corrida de toros (las películas de los enviados de los Lumière, aunque filmadas en territorio nacional, no eran enteramente mexicanas, pues eran propiedad de la firma francesa). Después, el mencionado Ignacio Aguirre se volvió el primer cineasta mexicano de la historia al filmar en 1897 en la Ciudad de México *Riña de Hombres en el Zócalo y Rurales Mexicanos a Galope*²¹.

En octubre de 1897 Aguirre se mudó a la calle de Plateros n° 9, donde se había llevado a cabo la primera sesión pública del Cinematógrafo en México, para exhibir sus películas. Después, en noviembre del mismo año haría una gira por Puebla. Gracias a ese viaje, el joven ingeniero Salvador Toscano Barragán ocupó el local de Plateros el día 26 de noviembre de 1897. Una vez asentado ahí, Toscano continuó con las proyecciones e incluso invitó al presidente Díaz a una de sus funciones como lo había hecho antes Aguirre (aunque esta vez el presidente rechazó la invitación con educación)²². Salvador Toscano Barragán, entonces de 21 años de edad, había gastado todos sus ahorros en comprar su proyector, pero para 1898 se inició como realizador al filmar películas como *Norte*

17. *Ibidem*, p. 91

18. Una película de género "sufr" es aquella donde se muestra un asesinato verdadero filmado en cualquier momento del metraje.

19. Reyes, Aurelio de los, *Los Orígenes del Cine en México, 1896-1900*, 1ª ed., México D.F., UNAM, 1972, (1a ed., SEP-FCE, 1983), p. 82.

20. Reyes, Aurelio de los, *A Cien Años del Cine en México*, 1ª ed., México D.F., Imcme e INAH, 1996, p. 16

21. García Riera, Emilio, *Historia del Cine Mexicano*, 1ª ed., México D.F., SEP, 1986, p. 20

22. Reyes, Aurelio de los, *Los Orígenes del Cine en México, 1896-1900*, pp. 82 y 182.

en Veracruz, *El Zócalo*, *Corridos de Toros en Plazas Mexicanas*²³, *Paseo en la Alameda de México* (éste se trata de un film de ficción), y *Dos Canarios de Café* (esta última es filmación de bailes de can-can y zarzuela)²⁴. También filmó en ese mismo 1898 una breve versión de la obra teatral *Don Juan Tenorio* de José Zorrilla. Originalmente se iba a tratar de uno más de sus documentales, pero al filmar de forma tan detallada la obra teatral, se convirtió en lo que la mayoría de los expertos considera oficialmente como la primera película mexicana de ficción (con argumento)²⁵, pues se olvidan de la atrás mencionada *Duelo a Pistola en el Bosque de Chapultepec*.

También de 1898 es otro film de ficción de Toscano: *Gavilanes Aplastado por una Aplanadora*. En esta se mostraba a un actor del Teatro Principal llamado Gavilanes bailando por la calle y luego se observa cómo es aplastado por una aplanadora. Para este truco se utilizó la suspensión de la toma y se cambió al actor por un muñeco. Después, gracias a que el muñeco aplastado fuma un cigarrillo marca "El Buen Tono" (patrocinador de la breve cinta), recupera su anterior condición y volvemos a ver a Gavilanes de carne y hueso bailando de nuevo²⁶. Esta breve cinta de Toscano es la primera película mexicana que recurre a la utilización de algún tipo de efectos especiales.

Otros filmes de ficción de Toscano son *Rosario Soler en Sevillanas*, y *Terrible Percance de un Enamorado en el Cementerio de Dolores*, ambas de 1899²⁷. Pero la obra más importante de Toscano fue la realización del documental de largo metraje de gran valor histórico y documental *Memorias de un Mexicano*, recopilación y edición realizada por su hija Carmen Toscano en 1950 de muchas de las filmaciones originales de su padre²⁸. En general, el mexicano Salvador Toscano es considerado como el gran pionero del cine nacional.

Otro empresario mexicano que apostaría al cine sería Guillermo Becerril, quien en marzo de 1897 en la ciudad de Guadalajara proyectaría sus primeros films (como exhibidor, no como realizador) con un Vitascopio como el de Edison. Posteriormente, Becerril se volvería también director en 1899 con películas como *Maniobras Militares en San Lázaro*, y el film de ficción *Defensa de la Bandera*.

23- García Riera, op. cit., pp. 20 y 21

24- Leal, Juan Felipe; Barranza, Eduardo; y Jablonska, Alejandra, *Vistas que no se Ven. Filmografía Mexicana 1896-1910*, la edición, México D.F., UNAM, 1993, pp. 49 y 50.

25- García, Gustavo, *El Cine Mudo Mexicano*, colección "Memoria y Olvido: Imágenes de México". La edición, México D. F., SEP, 1982, p. 18.

26- Leal, Juan Felipe, op. cit., p. 49

27- *Ibidem*, pp. 53 y 54

28- Guarnier Alonso, José Luis (supervisor), Romaguera Ramo, Joaquín (coordinador), Gubern Garriga-Nogués, Román (asesor).

Enciclopedia Ilustrada del Cine. Tomo II. G-O, la edición, Barcelona, España, Editorial Labor S. A., 1970 (2a edición, 1971), p. 426

Guillermo Becerril moriría en 1903 a causa de una enfermedad, pero sus hijos Guillermo y Manuel continuarían su labor cinematográfica²⁹.

Antes de continuar con los pioneros de la realización cinematográfica nacional, cabría dentro de nuestra reseña abrir un pequeño paréntesis, aunque sea como mención, para hablar de un invento mexicano conocido ahora como la "tercera dimensión". Un Cinematógrafo con el cual se podían ver las películas en tercera dimensión con ayuda de unos lentes especiales, bautizado como Aristógrafo, se anunció en varios periódicos capitalinos para una exhibición realizada el domingo 17 de abril de 1898 en el salón "Staking Rink" en la calle Espíritu Santo 1 1/2. El inventor era Luis Adrián Lavie, posiblemente regidor del Ayuntamiento. Se trataba de³⁰. Aurelio de los Reyes lo describe así:

...La palabra [Aristógrafo] significaba "escritura de las aristas" porque mediante la utilización de unos lentes ideados por Adrián Lavie las películas se veían "de bulto", aunque las imágenes se sucedían con tal rapidez que, por un efecto de persistencia en la impresión de la retina, las vistas no solamente aparecían de relieve, sino enteramente fijas³¹.

Algunas de las películas que se presentaron en la exhibición fueron: *Puente de los Suspiros en Venecia*, *Patio de los Leones de la Alambra*, *Duelo a Muerte en el Bosque de Chapultepec*, *Paisaje Agreste en el Valle de México*, *La Venus de Médici del Museo de Florencia*, *Fachada Principal de la Escuela de Ingenieros de México*, *Palacio Real de Berlín*, y *Patio del Alcázar de Sevilla*³².

Mientras, desde 1898 comenzó a crecer el número de solicitudes al Ayuntamiento para la instalación de locales de exhibición de vistas cinematográficas en las plazas, calles u otros sitios acondicionados (salones de variedades, teatros, carpas, tiendas de campaña e incluso jacalones). No todas las solicitudes fueron atendidas, y de las atendidas, no todas fueron autorizadas. Entre las que sí prosperaron están las hechas por el mencionado Becerril. Con su excepción, se trataban en su mayoría de empresarios exhibidores, no cineastas.

Otros empresarios que al igual que Aguirre, Toscano y Becerril, se volvieron realizadores a finales del siglo XIX o principios del XX, fueron John C. Hull, William Taylor Casanova³³, Federico Bouvi, Jorge Stahl (y hermanos), Valente Cervantes, Francisco Beas, Enrique Moulinié³⁴ (francés naciona-

29. Cuk, Perla, *Diccionario de Directores del Cine Mexicano*, 1ª edición, México, D. F., CONACULTA y Cineteca Nacional, 2000, p. 67.

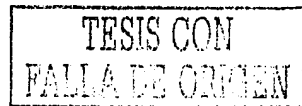
30. Reyes, Aurelio de los, *Ibidem*, p. 176.

31. Reyes, Aurelio de los, *A Cien Años del Cine en México*, 1ª edición, México D. F., Imcine e INAH, 1996, p. 17.

32. Reyes, Aurelio de los, *Los Orígenes del Cine en México, 1896-1900*, p. 177.

33. Reyes, Aurelio de los, *A Cien Años del Cine en México*, *Ibidem*.

34. Dávalos Orozco, Federico, *Albores del Cine Mexicano*, 1ª edición, México, D. F., Editorial Clio, S. A. de C. V., 1996, p. 17.



lizado mexicano, mencionado más atrás), Francisco Sotarriba, Gonzalo T. Cervantes (quien en 1905 filmaría *12 Vistas Tomadas Seis Horas Después de la Catástrofe del Ferrocarril Mexicano en el Puente de Metlac*), Arturo Gómez Castellanos, Carlos Mongrand y Enrique Rosas³⁵. Resultan de especial interés estos dos últimos, como veremos a continuación.

1.1.3- AUJE DE LOS DOCUMENTALES Y PRIMERAS PELÍCULAS DE FICCIÓN.

1.1.3.1- Producción de películas 1896-1910.

Es difícil saber la cantidad exacta de cintas rodadas durante el porfirismo, pues el cine mudo mexicano es prácticamente desconocido, además de que la gran mayoría de las cintas del porfirismo y la Revolución se encuentran desaparecidas. Muchas se desintegraron debido a su material delicado, otras se extraviaron o fueron destruidas. A esto se suma el incendio que sufrió la Cineteca Nacional en 1982. Las estadísticas sobre producción cinematográfica de ese tiempo, por lo mismo, son sólo acerecimientos y varían bastante dependiendo de las fuentes consultadas.

Se dice en "Vistas que no se Ven (Filmografía Mexicana 1896-1910)", escrito por Leal, Barranza y Jablonska, que en 1896 se hicieron 37 películas en nuestro país, en 1897 se realizaron 10, en 1898 hubo 24, en 1899 fueron 20 y en 1900 se filmaron 23 películas³⁶. Por su parte, Aurelio de los Reyes³⁷ sólo concuerda con la cantidad de películas mexicanas de 1901: fueron ocho según él y el texto de Leal, Barranza y Jabloska. Pero en cuanto a la producción de 1902-1906, en "Vistas..." se afirma que se realizaron 5 películas en 1902, unas 13 en 1903, 6 en 1904, 50 en 1905 y 41 en 1906. También se afirma en este texto que la producción general 1896-1910 fue de 370 películas mexicanas, incluyendo vistas, cortometrajes, medimetrajes y largometrajes³⁸. Aurelio de los Reyes difiere de estos datos, diciendo que la producción de 1902 fue de una sola película, en 1903 fueron 12, en 1904 se filmaron 9, en 1905 se realizaron 60 y en 1906 unas 26 cintas³⁹. En cuanto a la filmografía de 1907-1910, en "Vistas..." se dice que se filmaron 40 películas en 1907, unas 26 en 1908, en 1909 fueron 32 y en 1910 hubo 35 cintas⁴⁰.

³⁵ García Riera, Emilio, op. cit., p. 21.

³⁶ Leal, Juan Felipe, op. cit., p. 11.

³⁷ Reyes, Aurelio de los, *Cine y Sociedad en México 1896-1930. Volumen I: Vivir de Sueños (1896-1920)*, la edición, México D. F.: UNAM, 1981 (2a edición 1983), p. 55.

³⁸ Leal, Juan Felipe, *Ibidem*.

³⁹ Reyes, Aurelio de los, *Ibidem*.

⁴⁰ Leal, Juan Felipe, *Ibidem*.

1.1.3.2- Pioneros del cine de ficción.

Entre 1896-1907 podemos distinguir dos períodos cinematográficos en México. El primero comprende de 1896 (año en que el Cinematógrafo llegó a México) a 1900. Este período se caracteriza porque la mayoría de los cineastas, aún bajo la influencia de los hermanos Lumière, se encargaban de filmar vistas de paisajes, situaciones y escenas documentales. Su labor era documental e informativa, buscaban retratar la realidad. Durante este período sobresalieron los documentales mencionados de Moulinié, Churrich, Toscano, Mongrand, Becerril y otros. El segundo período correspondería al que tuvo lugar entre 1901 y 1907. De este período, influenciado por el estilo de Edison (pero aplicado al Cinematógrafo), sobresalieron filmaciones de espectáculos teatrales, vodevil, zarzuela, carpa, musicales, etc⁴¹. Incluso, muchos empresarios alternaron la exhibición de cintas con espectáculos en vivo, como bailes de salón, zarzuela y vodevil.

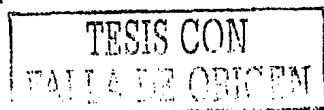
Las películas de ficción durante el porfirismo eran muy raras, mientras los documentales abundaban. Lo mismo ocurría con los films de corto, medio y largometraje, los cuales eran también muy escasos. Poco a poco las vistas comenzaron a durar más y algunas llegaron a tener hasta dos minutos de duración. Los primeros cortometrajes mexicanos, al igual que en el resto del mundo, se hicieron juntando varias vistas cortas⁴². Después se pasó a los medimetrajes, y de ahí fue fácil llegar al largometraje. El cortometraje puede durar incluso uno o dos minutos, pero se diferencia de la simple vista en cuanto a que mientras esta última es estática (se trata de una sola toma, sin edición, donde la cámara sólo se limita a filmar lo que pase frente a ella) un cortometraje tiene cambios de imagen debido a la edición, trátese de un corto ya sea documental o de ficción.

Carlos Mongrand fue un empresario, artista, músico, mago, ilusionista y por supuesto cineasta, que entre 1896 y 1906 viajó por todo el país, primero como exhibidor, dando a conocer el Cinematógrafo a estados que no lo conocían. Desde 1900 se volvió realizador filmando vistas, paisajes, corridas de toros, ocasiones cívicas, etc., en Veracruz, Guadalajara, Guanajuato, San Luis Potosí, Ciudad de México, Chihuahua, Aguascalientes, Morelia, Zacatecas, etc. De él sobresale el film de 1900 *El Jardín del Cantador de Guanajuato*. También dirigió el corto de ficción *Time is Money* (1903), conocida también con el largo título de *Un Yanki en el Hotel de la Reforma en México y Saliedo a Tomar el Tranway Eléctrico*. Otros dos cortos de ficción que se le atribuyen son *Cuauhtémoc y Benito Juárez*; y *Hernán Cortés, Hidalgo y Morelos* (ambos de 1904)⁴³.

41- Reyes, Aurelio de los, op. cit., p. 52.

42- Leal, Juan Felipe, op. cit., p. 12.

43- Cuk, Perla, op. cit., pp. 418 y 419.



Por su parte, el importante pionero del cine nacional Enrique Rosas, daría el paso definitivo en la realización de películas largas. Rosas se inició en el mundo del cine primero como exhibidor en 1899, y luego como realizador cinematográfico en 1904⁴⁴. Realizó cintas en muchas ciudades del país, incluyendo dos importantes en Mérida. Una era el cortometraje de ficción *Aventuras del Sexteto Uranga* (el Sexteto Uranga era un grupo musical), rodada en exteriores en 1903⁴⁵. La otra sería *Fiestas Presidenciales en Mérida* en febrero de 1906, que tal vez sea el primer film de largometraje mexicano⁴⁶, pues las películas anteriores eran casi siempre sólo vistas largas. Esta cinta, además, es considerada el primer documental de importancia.

Otra aportación importante de Rosas fue en ese mismo 1906 cuando importó de Cuba un Cinematógrafo y un fonógrafo que podían sincronizarse de modo que durante la proyección de películas, en el Teatro Riva Palacio, las escenas eran musicalizadas⁴⁷. Esto sentó las bases para un cine sonoro un poco rudimentario, pero que impulsaría muchos avances e investigaciones en el futuro.

A Rosas también se le debe el documental de 1904 *La Cervecería Moctezuma en Orizaba*, codirigida por Agustín Jiménez⁴⁸, y los films de ficción *Don Juan Tenorio* y *El Rosario de Amozoc*, filmados en 1909⁴⁹. Todavía más adelante hablaremos otro poco sobre Enrique Rosas.

Poco a poco se fueron filmando cintas más largas y los films de ficción aumentaban. Durante el primer decenio del siglo XX los cineastas que dominaban, aparte de los mencionados, eran Augusto Venier, Antonio Gómez Castellanos, un tal señor Campana, Jorge Stahl y hermanos, y los hermanos Alva⁵⁰; Salvador, Guillermo, Eduardo, Carlos, y su tío Ramón⁵¹.

Ejemplo del naciente cine de ficción lo tenemos con el ahora desaparecido corto *Ladrón de Bicicletas*, dirigido en 1906 por Jorge Stahl (no confundir con el homónimo largometraje italiano de los 40's dirigido por Vittorio de Sica), que muestra la persecución y captura de un ladrón que roba una bicicleta, se arroja al agua de la presa del parque Agua Azul huyendo de la policía y finalmente es atrapado al llegar a la orilla⁵².

44. García Riera, Emilio, *Historia del Cine Mexicano*, 1ª edición, México D.F., SEP, 1986, p. 21.

45. Leal, Juan Felipe, op. cit., p. 63.

46. García Riera, Emilio, *Ibidem*.

47. García, Gustavo, *El Cine Mudo Mexicano* (colección "Memoria y Olvido: Imágenes de México"), 1ª edición, México D. F., SEP, 1982, p. 20.

48. Del Moral González, Fernando, "Cronología del Cine Mexicano", en AAVV, *Hojas de Cine. Testimonios y Documentos del Nuevo Cine*

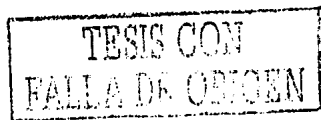
Latinamericano Volumen II México, 1ª edición, México, D. F., SEP, Fundación Mexicana de Cineastas A. C., UAM, 1988, p. 278.

49. Leal, Juan Felipe, op. cit., p. 111.

50. Reyes, Aurelio de los, op. cit., p. 55.

51. Cuk, Perla, op. cit., p. 41.

52. Leal, Juan Felipe, op. cit., p. 79.



Otro ejemplo es *Tip-Top en Chapultepec* (llamado también *Aventuras de Tip-Top en Chapultepec*), protagonizada en 1907 por el cómico "Tip-Top" y Felipe de Jesús Haro, considerada por Emilio García Riera como la primera comedia burlesca mexicana⁵³.

El mismo Felipe de Jesús Haro realizó en 1907 *El Grito de Independencia*, también llamada *El Grito de Dolores, o sea la Independencia de México* (Haro interpretaba al cura Hidalgo)⁵⁴. Este film de género histórico fue fotografiado por los hermanos Alva, y Gustavo García la considera (de forma un poco apresurada) la cuarta película de ficción mexicana realizada⁵⁵, después de las ya mencionadas *Don Juan Tenorio* de Toscano (1898), *Aventuras del Sexteto Uranga* de Rosas (1903) y de una breve comedia llamada *El San Lunes del Valedor*. Por supuesto que García pasa por alto muchas producciones de ficción, algunas de las cuales fueron mencionadas más atrás en esta reseña. Lo que es innegable es la importancia del mencionado *El San Lunes del Valedor* (que tal vez su verdadero nombre sea *El San Lunes del Velador*), filmado en 1907, debido a que se trata de la primera cinta con duración de un rollo⁵⁶. Aunque el film ya no existe, se sabe que era protagonizado por un actor llamado Manuel Noriega, quien es probable que también la haya dirigido. Noriega es en la película un borrachín que trata de enamorar a la hija de una verdulera⁵⁷.

También se sabe que se filmaron otros dos cortometrajes de ficción de tipo histórico: *El Suplicio de Cuauhtémoc*⁵⁸, realizado en 1910 y del cual no se tienen más datos; y *Colón*, atribuido a Pedro J. Vázquez⁵⁹ y del cual se ignora la fecha exacta de su realización pero se piensa que fue alrededor de 1910.

53. García Riera, Emilio, op. cit., p. 25.

54. Leal, Juan Felipe, *Ibidem*, p. 90.

55. García, Gustavo, op. cit., p. 23.

56. García Riera, Emilio, op. cit., p. 25.

57. García, Gustavo, *Ibidem*.

58. Leal, Juan Felipe, *Ibidem*, p. 113.

59. García Riera, Emilio, *Ibidem*.



1.1.4- EL CINE COMO ESCAPE DURANTE EL PORFIRISMO.

1.1.4.1- La manipulación de la información.

Sin embargo, aunque poco a poco aumentaban las películas de ficción, éstas continuaban resultando la excepción de la regla, pues el grueso de la producción lo conformaban documentales, visitas y viajes presidenciales, obras de gobierno, inauguraciones de vías ferroviarias, obras hidráulicas o de alumbrado, actividades de familias ricas o de miembros del gabinete, etc. Como es fácil de deducir, las películas, tanto de organismos oficiales como particulares, se cuidaban de no retratar la miseria y hambre que sufría el grueso de la población del país, así como los problemas sociales que comenzaban a gestar el movimiento armado. Muestra de lo anterior es el hecho de que eventos importantes como la huelga de Cananea en junio de 1906 y el conflicto textil de Río Blanco de diciembre de 1906 a enero de 1907, jamás fueron filmados por cineasta alguno, debido a las implicaciones políticas que estaban en juego. La información estaba manipulada desde las altas esferas del poder, no sólo en el cine, sino en general en todos los medios de información, incluyendo la prensa⁶⁰.

Mientras la prensa tenía como objetivo principal, durante el porfirismo, el desinformar sobre lo ocurrido en el país, el cine tenía como objetivo, más bien, ser un espectáculo barato (en comparación con el teatro otros espectáculos) dirigido a las grandes masas, para brindarles diversión que les hiciera olvidar, aunque sea por un instante, el clima de pobreza y represión que se respiraba. Muestra de esto es que en 1906, año de los conflictos de Cananea y Río Blanco, se abrieron 35 salones para exhibir funciones de Cinematógrafo en la Ciudad de México⁶¹, al mismo tiempo que la producción cinematográfica pasaba por un buen momento (como ya vimos, Aurelio de los Reyes dice que en 1905 se hicieron 60 películas y en 1906 fueron 26).

Un ejemplo del tipo de cine propagandístico y oficialista que se realizaba, lo tenemos en *La Entrevista de los Presidentes Díaz-Taft en El Paso, Texas, el 16 de Octubre de 1909* (filmada obviamente en 1909), documental dirigido por los hermanos Alva⁶². Se trata de una película tan larga como su título: 40 minutos, lo que es mucho para su época⁶³.

60 Reyes, Aurelio de los, *Cine y Sociedad en México 1896-1930. Volumen I. Vivir de Sueños (1896-1920)*.

1ª edición, México D. F., UNAM, 1981 (2ª edición 1983), p. 58.

61 *Ibidem*, pp. 91 y 92.

62 Davalos Orozco, Federico, y Vázquez Bernal, Esperanza, *Filmografía General del Cine Mexicano (1906-1931)*.

Colección Difusión Cultural 4, serie Cine, 1ª edición, Puebla, Puebla, Universidad Autónoma de Puebla, 1985, p. 25.

63 Vega Altaro, Eduardo de la, *La Industria Cinematográfica Mexicana Perfil Histórico-Social* (Cuadernos de Divulgación número 37, 2ª Época), 1ª edición, Guadalajara, Jalisco, Editorial Universidad de Guadalajara, 1991, p. 15.

1.1.4.2- Las fiestas del Centenario.

Lo que es evidente es que el gobierno mexicano buscaba mostrar la mejor cara del país al resto del mundo, y la mejor oportunidad para ello se presentó en 1910 con motivo de las fiestas del Centenario de la Independencia de México. El anciano dictador Porfirio Díaz y su esposa, la primera dama Carmen Romero Rubio, organizaron el 15 de septiembre de 1910 una fiesta de gala en el centro de la Ciudad de México, con desfile militar y verbena popular, invitando a las familias más ricas y diplomáticos de otros países. El día de la celebración, se prohibió la entrada a la Alameda Central a los pobres y a los mal vestidos⁶⁴. Se trataba de una celebración elitista que ocultaba una realidad al esconder los problemas nacionales y mostrar a México como una nación en pleno desarrollo y orgullosa de su idiosincrasia y sus costumbres.

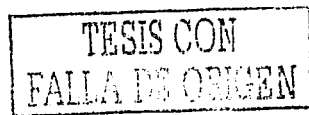
Resulta interesante que ese 1910, con motivo de las mencionadas fiestas patrias del centenario, se inauguraran 44 salas cinematográficas (sin contar grandes teatros), nueve más que en 1906, con aproximadamente 17,500 asientos y un promedio de 400 asientos en cada sala⁶⁵.

Para la gran celebración se filmaron en 1910 dos películas llamadas *Fiestas del Centenario de la Independencia*, una dirigida por Salvador Toscano y Antonio F. Ocañas, y otra por los hermanos Alva. Con el paso del tiempo, la cinta que se conoce hoy día de los Alva, mezcla escenas que originalmente filmaron Guillermo Becerril hijo y tal vez Julio Lamadrid⁶⁶. Más adelante veremos el papel importante que jugaron los hermanos Alva dentro de la Revolución.

64. Reyes, Aurelio de los, op. cit., pp. 101-103.

65. *Ibidem*, pp. 91 y 92.

66. Leal, Juan Felipe, Barranza, Eduardo, y Jablonka, Alejandra, *Vistas que no se Ven. Filmografía Mexicana 1896-1910* la edición. México D. F., USAM, 1993, pp. 115-117.



1.2- EL CINE NACIONAL DURANTE LA REVOLUCIÓN MEXICANA.

1.2.1- LA REVOLUCIÓN MADERISTA.

En marzo de 1908 el presidente Porfirio Díaz dijo en una entrevista que México estaba listo para la democracia, por lo cual pensaba retirarse en 1910 y permitir elecciones limpias. Así, Francisco I. Madero saltó al escenario político como candidato para la presidencia por parte del Partido Antirreleccionista con el lema "sufragio efectivo, no reelección". Por supuesto que al llegar el momento, don Porfirio no cumplió su palabra y mediante unas elecciones arregladas sólo se le reconocieron 196 votos a Madero. Después, Madero fue obligado a expatriarse huyendo a los Estados Unidos⁶⁷.

Con el levantamiento y asesinato de Aquiles Serdán y su familia el 18 de noviembre de 1910 en Puebla, surgió un clima de violencia que comenzó a propagarse por toda la República. Salvador Toscano filmó el cadáver de Aquiles Serdán y su casa balaceada un día después de la masacre, el 19 de noviembre⁶⁸. La violencia y los motines derivados de este crimen, se sumaron a la tensión existente por la supuesta derrota del partido antirreleccionista de Madero. Todo esto estalló y llevó al levantamiento armado del 20 de noviembre. Los generales Pascual Orozco, Emiliano Zapata y Francisco Villa no tardarían en unirse al movimiento armado.

Debido al violento movimiento armado, los avances logrados en la producción de cine de ficción tuvieron que detenerse y se volvieron a producir documentales. El papel del cine durante la Revolución fue principalmente informativo, y en algunos casos propagandístico. Los camarógrafos salieron a filmar batallas, escenas de tropas, trenes, artillería, marchas, y en general el tipo de ambiente que dominaba en el país. Cuando se trataba de material propagandístico, los cineastas y camarógrafos se dividieron en las distintas facciones revolucionarias y cada uno captó a determinado general en campaña. De esta forma se filmaron generales en campaña, oficiales, tratados y acuerdos⁶⁹, los cuales representan un testimonio documental invaluable de toda una época. Lamentable es el hecho de que la mayoría del acervo filmico de la Revolución se encuentre perdido o inaccesible. Ejemplo de esto, son las películas maderistas del mencionado Enrique Rosas, pero sobre todo en aquellas realizadas por los hermanos Alva (Salvador, Guillermo, Carlos y Eduardo, con la ayuda de su tío Ramón). Veamos ejemplos.

⁶⁷ Ramírez, Gabriel, *Crónica del Cine Mudo Mexicano*, 1ª edición, México, D. F., Cineteca Nacional, 1989, p. 30

⁶⁸ García, Gustavo, *El Cine Mudo Mexicano*, colección ("Memoria y Olvido: Imágenes de México"), 1ª edición, México D. F., SEP, 1982, p. 26.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 27.

Francisco I. Madero volvió a México de su destierro en febrero de 1911 para estar al frente de la Revolución. El 10 de mayo de 1911 hace su entrada triunfal a Ciudad Juárez. El día 21 de mayo se firma la paz, aceptando la renuncia del viejo y acabado dictador Porfirio Díaz, y la presidencia provisional de León de la Barra. Esto quedó captado en *Conferencias de Paz a Orillas del Río Bravo*⁷⁰. Pero el documental más importante al respecto es *Insurrección en México* (1911), un larguísimo largometraje para su época: 3 horas con 40 minutos, realizado por los hermanos Alva⁷¹, que incluía escenas de la toma de Ciudad Juárez, entre otros eventos. Con la salida de Díaz se consumaba la victoria de Madero y su inminente subida al poder. En palabras de Gabriel Ramírez: "...el 25 de mayo de 1911, derrotado y humillado, el ex dictador [Díaz] era escoltado hasta Veracruz por Victoriano Huerta desde donde embarcaría rumbo a Francia⁷²...". Después del destierro fue exhibida *Insurrección en México* para hacerle propaganda al régimen maderista, y se dice que se trata de la primera película proyectada sola, es decir, sin ser acompañada por otra variedad (zarzuela, vodevil, etc.) como era común en ese tiempo⁷³.

Otro documental muy difundido por ese entonces fue *El Viaje del señor Don Francisco I. Madero de Ciudad Juárez a esta Capital*, realizada también en 1911 por los Alva. Además, se realizaron otros títulos maderistas como *Los Sucesos Sangrientos de Puebla y la Llegada de Madero a esta Ciudad* (1911) de Guillermo Becerril, hijo; *Revolución en Veracruz* (1912) de Enrique Rosas; *Viaje de Madero al Sur del País* (1911)⁷⁴; y *Revolución Orozquista* (1912); estas dos últimas de los Alva. Para *Revolución Orozquista*, los hermanos Alva arriesgaron sus vidas, pues tomaron escenas reales de los combates entre el general revolucionario Pascual Orozco y Victoriano Huerta⁷⁵, ya que el primero se había sublevado contra el gobierno de Madero, al igual que Zapata.

Éra evidente que, una vez con Madero en el poder, muchas facciones revolucionarias estaban descontentas y desilusionadas. Emiliano Zapata le echó en cara a Madero su falta de atención a los problemas agrarios. Ante nuevos enemigos como Orozco, Zapata y el general Félix Díaz (por cierto, so-

⁷⁰ Ramírez, Gabriel, op. cit., pp. 30 y 34.

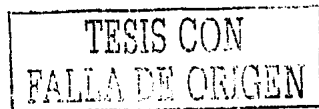
⁷¹ Vega Altaro, Eduardo de la. *La Industria Cinematográfica Mexicana. Perfil Histórico-Social*. (Cuadernos de Divulgación número 37, 2a. Época). 1a edición. Guadalajara, Jalisco, México. Ed. Universidad de Guadalajara, 1991. p. 17.

⁷² Ramírez, Gabriel, op. cit., p. 30.

⁷³ Reyes, Aurelio de los. *Cine y Sociedad en México 1896-1930. Volumen I. Vivir de Sueños (1896-1920)*. 1a edición. México D. F., UNAM, 1981 (2a edición, 1983), p. 118.

⁷⁴ Davalos Orozco, Federico. *Albores del Cine Mexicano*. 1a edición, México, D. F., Editorial Clio, S. A. de C. V., 1996, p. 21.

⁷⁵ Reyes, Aurelio de los, op. cit., p. 120.



brino de Porfirio Díaz) y las tensiones con Estados Unidos, el cine mexicano volvería a ser usado como distracción popular que permitiera a las masas olvidar aunque sea por un instante, el clima de violencia prevaleciente. Resulta significativo el hecho de que en 1911, con el nuevo régimen de Madero, el ayuntamiento de la Ciudad de México mandó revisar el lamentable estado de los cines de la capital: había salas mal construidas, peligrosas, inseguras, antihigiénicas, con insectos y otros animales, no había límite de capacidad (se dejaba entrar a más personas de las que cabían) ni límite de edad, etc. También se revisó la moralidad de las películas, facultando a la policía para detener una proyección si se consideraba que el film atentaba contra las buenas costumbres⁷⁶.

Otro hecho significativo fue la inauguración en 1911 de 46 salones de espectáculos en la Ciudad de México, de los cuales 40 exhibían películas, ya sea solas o combinadas con alguna otra variedad. El promedio de sillas por salón era de 555, sumando 25, 506 sillas en la capital. Aurelio de los Reyes afirmó al respecto: "La Ciudad de los Palacios merecía el mote de la Ciudad de los Cinematógrafos: no había calle sin su respectivo salón"⁷⁷.

1.2.2- LA REVOLUCIÓN CARRANCISTA.

1.2.2.1- La Decena Trágica.

a) El asesinato de Madero.

Pero ni el cine podría evitar los sucesos sangrientos que se presentarían pronto. El general Victoriano Huerta derroca al presidente Francisco I. Madero el 23 de febrero de 1912 mediante el golpe de Estado conocido como "la decena trágica", donde fueron asesinados el presidente y José María Pino Suárez, el vicepresidente⁷⁸. Esta traición provocó nuevos levantamientos armados, como el encabezado por Venustiano Carranza según el Plan de Guadalupe, además de lograr que Zapata, cambiando una vez más de enemigo, combatiera contra una nueva tiranía. A esta lucha armada contra Huerta se sumaron Francisco Villa y Álvaro Obregón.

⁷⁶ García, Gustavo, op. cit., pp. 34 y 35

⁷⁷ Reyes, Aurelio de los, op. cit., p. 110.

⁷⁸ *Ibidem*, p. 129.



b) La censura huertista.

Fue en junio de 1913, ya con el usurpador Huerta al frente del gobierno ilegítimo, cuando se promulgó el primer reglamento de censura para el cine mexicano. Ahora las películas extranjeras, antes de ser exhibidas al público general, debían primero ser proyectadas en una exhibición privada a un inspector nombrado por el gobernador de la capital. El inspector podía aprobar o no la exhibición pública del material. Además, se podían suspender exhibiciones públicas cuando se consideraba que la película incumplía el reglamento. Entre otras cosas, se prohibía mostrar delitos al menos que en el transcurso del film fueran castigados, se prohibía incitar al crimen, atentar contra la moral, las buenas costumbres, desafiar a la autoridad, en general hablar de política⁷⁹, hacer alusiones al gobierno, el erotismo en general⁸⁰, etc. Se trataba de una censura cinematográfica tanto moral como política.

El cine documental revolucionario estaba prohibido, claro, se permitió la realización de documentales propagandísticos huertistas como *La Decena Trágica o Revolución Felixista* (1913) de Enrique Echániz Brust (exhibidor), *La Invasión Norteamericana o los Sucesos de Veracruz* (1914)⁸¹, y otras dos películas antizapatistas: *Sangre Hermana* (1914) y *La Batalla de San Pedro de las Colonias*⁸², también llamada *Aterrador 10 de Abril en San Pedro de las Colonias* (1914). Debido a que los documentales pasaban por mal momento, los hermanos Alva aprovecharon para incursionar en el cine de ficción con *El Aniversario del Fallecimiento de la Suegra de Enhart* (1912), comedia protagonizada por unos cómicos del teatro Lírico llamados Antonio Alegría y Vicente Enhart⁸³, interesante por tratarse de un mediometraje filmado en exteriores y por ser de las pocas películas de su tiempo que aún se conservan⁸⁴, además de la visible influencia del cómic y "estrella" de cine francés Max Linder. Fue estrenada en mayo de 1913⁸⁵.

79. *Ibidem*, p. 131

80. García, Gustavo, op. cit., p. 35.

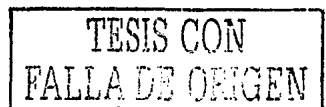
81. Del Moral González, Fernando. "Cronología del Cine Mexicano", en AAVV, *Hojas de Cine Testimonios y Documentos del Nuevo Cine Latinoamericano. Volumen II México*, 1ª edición, México, D. F., SEP, Fundación Mexicana de Cineastas A. C., UAM, 1988, p. 279.

82. García, Gustavo, *Ibidem*.

83. Ramírez, Gabriel, op. cit., pps. 42, 43 y 46.

84. Davalos Orozco, Federico, *Albores del Cine Mexicano*, 1ª edición, México, D. F., Editorial Clio S. A. de C. V., p. 23.

85. Reyes, Aurelio de los, *Cine y Sociedad en México 1896-1930. Volumen I: Vivir de Sueños (1896-1920)*, p. 129.



1.2.2.2- El triunfo de Carranza.

Finalmente, en julio 15 de 1914 el general Victoriano Huerta renunció al gobierno al no poder sortear los embates de los generales Álvaro Obregón, Francisco Villa, Emiliano Zapata, Pablo González y el terrateniente Venustiano Carranza, autonombrado Jefe Supremo de la Revolución. Este título no era reconocido por Villa y Zapata, quienes rompieron con Carranza y decidieron en la Convención de Aguascalientes desconocer a Carranza y nombrar como presidente provisional al general Eulalio Gutiérrez. Después, Villa y Zapata entrarían a la Ciudad de México con sus ejércitos el 6 de diciembre de ese 1914. Sin embargo, pese a encontrarse exiliado en Veracruz, Carranza reorganizaría su ejército⁸⁶ y finalmente, con la ayuda militar de los generales Álvaro Obregón y Pablo González, derrotaría al ejército convencionista. Villa y Zapata continuarían en pie de lucha, pero ya no representarían una amenaza tan seria para el carrancismo.

El general Álvaro Obregón tuvo en su ejército al camarógrafo Jesús Hermenegildo Abitia, amigo de su infancia, como cineasta oficial para que filmara sus campañas⁸⁷. Abitia al parecer también realizó en 1914 un documental propagandístico con un título muy largo: *Marcha del Ejército Constitucionalista por Diversas Poblaciones de la República y sus Entradas a Guadalajara y México, y el Viaje del señor Carranza hasta su Llegada a esta Ciudad* (de Veracruz)⁸⁸.

Las vistas recuperadas tomadas al ejército obregonista por Abitia, serían editadas en 1963 para el documental *Epopéyas de la Revolución Mexicana* (estrenado en 1964) de Gustavo Carrero. Este documental tiene vistas captadas por Abitia, desde la entrada de Madero a la capital en 1911 hasta el triunfo del ejército constitucionalista de Carranza y Obregón⁸⁹.

Otro film documental obregonista fue *La Historia Completa de la Revolución de 1910 a 1915*, de Enrique Echániz Brust y Salvador Toscano, que comenzaba con la caída de Porfirio Díaz y terminaba con la entrada del ejército de Obregón a la capital. La película fue exhibida en Veracruz el 17 de abril de 1915, dos días después de la derrota de Villa en Celaya, y tenía la insólita duración de 3 horas, por lo que fue dividida en once partes. A propósito de Obregón, durante la ocupación de la Ciudad de México por sus tropas, el 28 de febrero de 1915 se inauguraron 48 salas de espectáculos, de

86. Ramírez, Gabriel, op. cit., pp. 44-47.

87. García, Gustavo, op. cit., p. 27.

88. Del Moral González, Fernando, *Ibidem*.

89. García Riera, Emilio, *Historia del Cine Mexicano*, 1ª edición, México D. F., SEP, 1986, pp. 23 y 24.



las cuales 42 eran salas de cine⁹⁰. Nuevamente se recurría al cine en momentos de crisis como forma de escape para la población. Manuel González Casanova describió y resumió muy bien la relación existente entre el cinematógrafo y los narcisistas caudillos ansiosos de propaganda:

Los hombres que tenían el poder ... fueron siempre conscientes ... del valor propagandístico del cine: primero fue don Porfirio, paseándose ante las cámaras en el caballo blanco que le obsequió ... la reina de España, luego fue Madero, escoltado por los hermanos Alva ... en su "gira triunfal" por el país, y ahora eran los caudillos de la nueva revolución los que gustaban de posar frente a las cámaras ... Álvaro Obregón, que se hizo acompañar en todas sus batallas por Jesús H. Abitia, quien había sido su compañero de banca en la escuela ... Francisco Villa ... buscó establecer un convenio con una empresa cinematográfica del vecino país [E. U.]; la Mutual Film ... El contrato se firmó en Ciudad Juárez, redituándole a Villa ... veinticinco mil dólares a cambio del compromiso ... [de] exclusividad ... [y] de que las batallas se desarrollarían durante las horas de luz, para poder filmarlas, y de que si no salían bien las tomas, Villa haría simulacros para las cámaras...⁹¹.

1.2.3- EL GOBIERNO DE CARRANZA.

1.2.3.1- Los primeros largometrajes de ficción.

Con la relativa calma que hubo durante los primeros años del gobierno de Carranza, el cine de ficción volvió a la escena. Ya en 1914 se habían filmado *En Tiempos Mayas* y *La Voz de su Raza*, ambos films eran historias sobre temas prehispánicos y fueron dirigidos por el yucateco Carlos Martínez Arredondo y Castro⁹². Pero sería a partir de 1916 cuando el cine de ficción comenzaría a llenar las pantallas paulatinamente. El escaso cine de ficción antes de 1916 se limitaba fragmentos de obras de teatro o filmaciones de zarzuela y vodevil, raras veces se filmaba al aire libre o se recurría a la edición y, por supuesto, sólo eran cortometrajes y algunas raras veces medimetrajes.

El mencionado Martínez Arredondo, por cierto, estudiante de ingeniería y química fotográfica, fundó la empresa cinematográfica "Cimar Films", con ayuda de Manuel Cirerol Sansores. Arredondo y Cirerol Sansores producirían y este último dirigiría el primer largometraje de ficción mexicano en 1916, llamado *1810 o ¿Los Libertadores!*, película que narraba sucesos de la Independencia de México y buscaba inspirar nacionalismo patriótico en el público⁹³.

90. Reyes, Aurelio de los, op. cit. pp. 166 y 168.

91. González Casanova, Manuel, *Las Vistas. Una Época del Cine en México*, (colección "Arte y Cultura"), México, D. F., 1992, p. 25.

92. García, Gustavo, *El Cine Mudo Mexicano* (colección "Memoria y Olvido. Imágenes de México"), 1a edición, México, D. F., SEP, 1982, p. 38.

93. Dávalos Orozco, Federico, *Albores del Cine Mexicano*, 1a edición, México, D. F., Editorial Clío S. A. de C. V., p. 24.



Sin embargo, el film de 1917 conocido como *La Luz, Tríptico de la Vida Moderna*, también largometraje de ficción, fue más exitoso y popular, por lo que se llegó a considerar erróneamente como el primer film de ficción de largometraje, cuando en realidad era el segundo. *La Luz...* fue dirigida por J. Jamet, por su propio camarógrafo Ezequiel Carrasco (quien aunque no tenga crédito más que como camarógrafo, debutaría en esta película como director y tendría una larguísima carrera que llegaría a los años 60's)⁹⁴, y posiblemente por Manuel de la Bandera. Por cierto, la protagonista de esta cinta es Emma Padilla, quien tal vez sea la primera "estrella" del cine mexicano de ficción, o al menos la primera cara reconocible por el público cinéfilo (aunque hoy esté olvidada y sus películas estén perdidas o inaccesibles). Es verdad que antes, en 1916, la famosa cantante del teatro Principal María Conesa (conocida como la "gatita blanca") debutó en el cine con *El Pobre Valbuena* (o el *Pobre Balbuena*) dirigida por Manuel Noriega⁹⁵, pero la Conesa es más identificada actualmente como cantante de opereta que como actriz de cine, al contrario de la Padilla.

La paz que se respiraba en 1916 con el gobierno carrancista y eventos como la Constitución de 1917, los asesinatos de Zapata en 1919 y de Villa en 1920, influyeron para que durante el período 1916-1922 existiera cierta confianza en la pequeña y gran burguesía y se invirtiera en cine. Aumentó el número de productoras de películas que iniciaron a partir de 1916⁹⁶. Como muestra de lo anterior, Eduardo de la Vega Alfaro afirma que desde que llegó el Cinematógrafo a México en 1896 hasta 1915, se filmaron alrededor de 30 películas de ficción, mientras que entre 1916-1922 fueron 70 films de ficción. Hubo durante el carrancismo un impulso al cine mexicano, se filmaban un promedio de 10 películas al año⁹⁷.

Por su parte, Federico Dávalos Orozco nos dice que entre 1917-1921 fueron alrededor de 75 los largometrajes realizados, con un promedio de alrededor de 15 films largos por año. Fue el período más prolífico del cine mudo mexicano⁹⁸.

⁹⁴ *Ibidem*, pp. 24 y 25.

⁹⁵ Ramírez, Gabriel. *Cronica del Cine Mudo Mexicano*. 1a edición, México, D. F., Cineteca Nacional, 1989, p. 256.

⁹⁶ Dávalos Orozco, Federico, op. cit., p. 24.

⁹⁷ Vega Alfaro, Eduardo de la. *La Industria Cinematográfica Mexicana. Perfil Histórico-Social*. (Cuadernos de Divulgación número 37, 2a Época) 1a edición, Guadalajara, Jalisco, México, Editorial Universidad de Guadalajara, 1991, p. 20.

⁹⁸ Dávalos Orozco, Federico, *Ibidem*, p. 27.

1.2.3.2- Nacimiento del cine estatal.

El cine estatal comenzó con el presidente Venustiano Carranza. El 24 de abril de 1916 se publicó la convocatoria de la compañía Queretana Cinema S.A. para el "gran concurso de libretos para películas cinematográficas". Las bases señalaban que el requisito principal consistía en presentar un guión para realizar una película que hablara bien del gobierno carrancista. El premio "ofrecido por la primera jefatura del Ejército Constitucionalista" consistía 5000.00 pesos. La primera base decía así:

La Compañía Cinematográfica Queretana, S. A. convoca a todos los escritores del país para que presenten un argumento para la película cinematográfica, siendo el tema algún episodio de la revolución iniciada por Francisco I. Madero y llevada a feliz término por el C. Primer Jefe del Ejército Constitucionalista, Sr. Venustiano Carranza⁹⁹.

La Compañía Cinematográfica Queretana, además, produjo el documental *Reconstrucción Nacional* (1917) que tenía escenas de la inauguración del Congreso Constituyente de Querétaro el 1° de diciembre de 1916¹⁰⁰, la inauguración de la Academia de Estado Mayor, la llegada de Carranza a Querétaro y otras escenas carrancistas. La película fue exhibida en marzo de 1917 en el teatro Hurbide de Querétaro ante el secretario particular y miembros del Estado Mayor Presidencial. El documental educativo *Paria Nueva* (1917) fue el primero de los films estatales documentales con objetivo propagandístico producidos por la Secretaría de Guerra y Marina. Pero la misma Secretaría incluso probó suerte con el cine de ficción al producir cuatro películas actuadas con fines propagandísticos para difundir el patriotismo y la disciplina militar: *Juan Soldado*, *El Precio de la Gloria*, *El Block House de Alta Luz* y *Honor Militar* (todas de 1919)¹⁰¹. La primera fue dirigida por Enrique Castilla y fue la única que se exhibió comercialmente para todo tipo de público. Las otras tres fueron escritas y realizadas por el teniente coronel Fernando Orozco y Berra¹⁰².

Ya no se trataba de un cine oportunista producido por la iniciativa privada y que buscaba alabar y quedar bien con el presidente, ejército o secretarías, ni de un cine financiado indirectamente por altos políticos o militares. Ahora se trataba de un cine estatal, producido y financiado por dependencias gubernamentales, con fines propagandísticos o de difusión de actividades y obras públicas.

⁹⁹ Almoua, Helena, *Notas para la Historia del Cine en México (1896-1925) Tomo I* (colección "Documentos de Filmoteca").

La edición, México, D. F., UNAM, 1960, (2a edición 1980), pp. 85 y 86

¹⁰⁰ Davalos Orozco, Federico, *op. cit.*, pp. 36 y 37

¹⁰¹ Davalos Orozco, Federico, y Vázquez Bernal, Esperanza, *Filmografía General del Cine Mexicano (1906-1931)*,

colección "Difusión Cultural 4", serie Cine) la edición, Puebla, Universidad Autónoma de Puebla, 1985, pp. 29, 31, 32, 58-60.

¹⁰² Ramírez, Gabriel, *op. cit.*, p. 264



Carranza en persona se encargó de becar a las hermanas Dolores y Adriana Ellhers para que pudieran estudiar cine en Estados Unidos, y avaló la cátedra "Preparación y Práctica de Cinematógrafo", impartida en el Conservatorio Nacional desde 1917 por Manuel de la Bandera¹⁰³.

1.2.3.3- Auge de los largometrajes de ficción.

Por supuesto que el cine de ficción y de la iniciativa privada también pasaba por buen momento. Ya mencionamos como a finales del carrancismo y principios de los 20's fue el auge de los films mudos de ficción de largometraje. En 1917 el más atrás mencionado director y camarógrafo Enrique Rosas unió esfuerzos con la cantante de zarzuela y actriz teatral Mimí Derba para fundar la compañía productora de películas "Azteca Films". La productora sólo duró el año de su creación y sólo realizaron cinco películas¹⁰⁴: *En Defensa Propia*, *Alma de Sacrificio*, *La Tigresa*, *La Soñadora*, y *En la Sombra*¹⁰⁵. Todas fueron producidas en 1917 por Rosas y Derba y fotografiadas por Rosas. Las dos primeras fueron dirigidas por Joaquín Coss, y posiblemente también *En la Sombra*. *La Soñadora* es dirigida por Eduardo Arozamena (y tal vez por el propio Enrique Rosas). En todas actúa Mimí Derba, excepto en *La Tigresa*¹⁰⁶. Pero al parecer, esta última fue dirigida por la Derba en persona, convirtiéndose así en la primera mujer en dirigir un largometraje mexicano¹⁰⁷. Además, la fama de la Derba superó en mucho a la conseguida por Emma Padilla, y volviéndose la gran "estrella" de cine de su tiempo. Posiblemente sea la primera "diva" del cine mexicano, aunque después haya sido un poco olvidada (aunque no tanto como la Padilla). La carrera de Derba como actriz se prolongó en papeles de reparto durante el cine sonoro (tal vez las nuevas generaciones la reconozcan por papeles secundarios, ya anciana, en *Flor Silvestre* de Emilio Fernández, o en *Ustedes los Ricos y Dos tipos de Ciudadano*, de Ismael Rodríguez, directores de quienes ya hablaremos más adelante).

Un año después, en 1918, Germán Camus Camus produjo la primera versión de *Santa*, basada en la novela naturista de Federico Gamboa, dirigida por Luis G. Paredo y protagonizada por Elena Sánchez Valenzuela, salida del Conservatorio Nacional de Música¹⁰⁸. Se trata del primer gran éxito de taquilla de la historia del cine mexicano (más adelante veremos otras versiones del film), pero no por

103 Davalos Orozco, Federico. *Albores del Cine Mexicano*. La edición, México, D.F., Editorial Clio S.A. de C.V., p. 27.

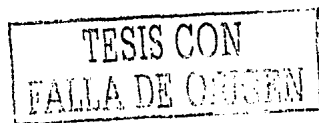
104 García, Gustavo. *El Cine Mudo Mexicano* (colección "Memoria y Olvido: Imágenes de México"). La ed., Mex. D.F., SEP, 1982, p. 44.

105 Davalos Orozco, Federico, y Vazquez Bernal, Esperanza, op.cit., pp. 33, 35, 37-39.

106 Ramírez, Gabriel. *Crónica del Cine Mudo Mexicano*. La edición, México, D.F., Cineteca Nacional, 1989, pp. 257 y 258.

107 Davalos Orozco, Federico, y Vazquez Bernal, Esperanza, op.cit., pp. 37 y 38.

108 Davalos Orozco, Federico. *Albores del Cine Mexicano*. La edición, México, D.F., Editorial Clio S.A. de C.V., p. 32.



mucho tiempo.

Ahora hablemos de *El Automóvil Gris*, película que superó a la primera versión de *Santa*. En contra de la creencia popular, no hay realmente una película llamada "la banda del automóvil gris". Hay una llamada *La Banda del Automóvil* y otra llamada *El Automóvil Gris*. Ambas son dos seriales de doce episodios (cada una, no juntas) dirigidas en 1919. La primera es también conocida como *La Dama Enlutada* y la dirige Ernesto Vollrath¹⁰⁹. Es un film ficticio y olvidado que aprovechaba un entonces reciente caso de nota roja; los asaltos cometidos en la vida real por unos asaltantes al amparo del gobierno carrancista, conocidos como "la banda del automóvil gris". El film no tiene que ver con los hechos, sólo aprovechó su oportunista título y el morbo del momento¹¹⁰.

La segunda película, *El Automóvil Gris*, es la que comúnmente es conocida como *La Banda del Automóvil Gris*, sin ser su título verdadero. Es dirigida por Enrique Rosas, además de Joaquín Coss y Juan Canal de Horns¹¹¹. Aunque también se trata de un serial de doce episodios (como la anterior), se diferencia por tratarse de la película más importante del cine mudo mexicano de ficción, además de la más conocida y accesible, junto con la primera versión de *Santa*. Fue patrocinada en 1919 por el general Pablo González, quien buscaba limpiar su nombre, ya que en 1915, siendo jefe militar de la Ciudad de México, la famosa banda cometió sus asaltos en la capital y se sospechó de González como protector de los delincuentes. Además, las elecciones presidenciales para el período 1920-1924 estaban a la vuelta de la esquina, y González buscaba la candidatura¹¹². Al contrario de la película de Ernesto Vollrath, la de Rosas sí pretendía estar basada en hechos verdaderos. Sin embargo, Rosas se toma sus libertades y falsea los hechos para hacer quedar bien al general González, quien resulta ser el responsable de la supuesta captura de los criminales (digo supuesta porque tal vez se capturó a "chivos expiatorios"). Aunque es un film de ficción actuado, *El Automóvil Gris* contiene una escena real del fusilamiento de los presuntos miembros de la banda, como si fuera película documental¹¹³. Se trata de una película propagandística y hecha por intereses políticos, que mezcla la realidad con la ficción en la búsqueda de la desinformación y para beneficio de particulares poderosos. Ahora, por

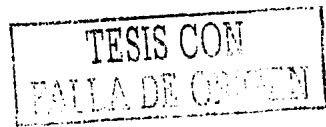
109. Ramírez, Gabriel. op. cit., p. 261.

110. Davalos Orozco, Federico, y Vazquez Bernal, Esperanza, op. cit., p. 49.

111. García, Gustavo. *Indem*.

112. Vega Altamirano, Eduardo de la, *La Industria Cinematográfica Mexicana. Perfil Histórico-Social*. (Cuadernos de Divulgación número 37). 2a. Edición. Guadalajara: Jalisco, México, Ed. Universidad de Guadalajara, 1991. pp. 21 y 22.

113. Davalos Orozco, Federico, op. cit., *Albores del Cine Mexicano*. 1a. edición, México, D. F., Editorial Clío S. A. de C. V., p. 35.



primera vez en nuestro país, se comprendió el poder del cine de ficción para enajenar y confundir a la opinión pública, lo que ya no sería exclusividad del cine documental. Por supuesto que no podemos negar que se trata de un film que, independientemente de su argumento, es valioso desde el punto de vista cinematográfico por la hábil técnica empleada para su realización por Enrique Rosas, a quien podemos considerar como el primer gran cineasta mexicano de películas de ficción

De los directores hasta ahora mencionados, veremos algunos de sus trabajos importantes. Manuel de la Bandera, quien impartía las clases de cine en el Conservatorio Nacional y realizador de *La Luz...*, dirigió: *Triste Crepúsculo*, *Obsesión* (ambas de 1917), y *Cuauhtémoc* (1919). Carlos Martínez de Arredondo y Manuel Cíerrol Sansores, a quienes les debemos *1810 o ¡Los Libertadores!*, producirían y el último dirigiría *El Amor que Triunfa* (1917). Arredondo después dirigiría *Venganza de Bestia o Xandaroff* en 1918¹¹⁴.

Un año antes, en 1917, se produjo *Tepexac*, de José Manuel Ramos y Carlos E. González, la primera película sobre la Virgen de Guadalupe¹¹⁵. Ese mismo año, Juan Canal de Homs, quien ayudó a Enrique Rosas a dirigir *El Automóvil Gris*, también ayudó a Luis Lezama a realizar *Tabaré* (1917). Luego Canal de Homs realizaría *Cuando la Patria lo Mandó* (1920), otro film de ficción producido por la Secretaría de Guerra y Marina¹¹⁶.

El primero de octubre de 1919, aparece en el Diario Oficial de la Nación el decreto de censura cinematográfica¹¹⁷. A cargo del Departamento de Censura, dependiente de la Secretaría de Gobernación, estaba Adriana S. Elhers, quien había sido becada para estudiar cine en Estados Unidos por Carranza. Además, para mayor control de las exhibiciones públicas, a partir de febrero de 1920 se cobró un impuesto a las películas presentadas para la revisión en el Departamento de Censura¹¹⁸.

114. Ramírez, Gabriel. *Cronica del Cine Mudo Mexicano*, 1ª edición, México, D.F., Cineteca Nacional, 1989, pp. 256, 258, 260 y 261.

115. Davalos Orozco, Federico, y Valdez Bernal, Esperanza. *Filmografía General del Cine Mexicano (1896-1987)* (colección "Difusión Cultural 4", serie Cine...), 1ª edición, Puebla, México, Universidad Autónoma de Puebla, 1985, pp. 41 y 42.

116. Ramírez, Gabriel, op. cit., pp. 259 y 265.

117. Del Moral González, Fernando. "Cronología del Cine Mexicano", en AAVV, *Hoyos de Cine. Testimonios y Documentos del Nuevo Cine Latinoamericano. Volumen II. México*, 1ª edición, México, D.F., SEP, Fundación Mexicana de Cineastas A.C., UAM, 1988, p. 280.

118. Almóna, Helena. *Notas para la Historia del Cine en México (1896-1925). Tomo II*

(Colección "Documentos de Filmoteca..."), 1ª edición, México, D.F., UNAM, 1960, pp. 113, 115 y 125.

1.3- LOS AÑOS VEINTE.

1.3.1- EL ASESINATO DE CARRANZA.

Sin embargo, las disposiciones anteriores no durarían, así como tampoco duraría el gobierno carrancista. Para el 7 de mayo de 1920 el presidente Venustiano Carranza, ante el temor de una Revolución en su contra, abandona la Ciudad de México acompañado de su gabinete y huye en tren a Veracruz. Los generales sonorenses Álvaro Obregón, Adolfo de la Huerta y Plutarco Elías Calles redactaron el Plan de Agua Prieta, en el cual desconocían al gobierno de Carranza y se lanzaban en armas para derrocarlo. Finalmente Carranza es asesinado en Tlaxcalacatongo el 21 de mayo. Resulta interesante el hecho de que el gobernador de la Ciudad de México, en señal de luto, ordenara la suspensión de obras de teatro, espectáculos y variedades, más no de las funciones de cine¹¹⁹.

Adolfo de la Huerta toma posesión como presidente interino el 1º de junio. El mayor logro político de su breve gobierno fue la pacificación de Francisco Villa, y en materia cinematográfica, la derogación del Reglamento de Censura Cinematográfica de Carranza. Y como estímulo extra, se decretó una ley de derechos de autor con la que autores nacionales cobrarían regalías por la explotación de su obra, incluidos guionistas de cine¹²⁰.

1.3.2- OBREGÓN Y EL CINE EDUCATIVO.

El 1º de diciembre de 1920 toma posesión del cargo de presidente de la República el general sonorense Álvaro Obregón¹²¹, quien dirigiría los destinos de la nación hasta 1924. La Revolución de Agua Prieta sería la última rebelión armada que tendría éxito y Obregón lograría consolidar la fuerza del Estado. Durante el gobierno de Obregón hubo un estímulo a las artes en general: literatura, poesía, pintura, etc. Esto fue posible gracias al nombramiento de José Vasconcelos como Secretario de Educación Pública, cargo que ostentaría de 1921 a 1924¹²², y siendo la educación una prioridad durante el obregonismo en un país donde existía un 80 % de analfabetismo, el cine mexicano ahora cumpliría una función social educadora.

119. Reyes, Aurelio de los. *Cine y Sociedad en México, 1896-1930. Bajo el Cielo de México. Volumen II (1920-1924)*.

1ª edición. México, D.F., UNAM, 1981 (2ª edición, 1983), pp. 5, 9 y 13.

120. *Ibidem*, pp. 15 y 43.

121. *Ibidem*, p. 71.

122. Vega Allaro, Eduardo de la. *La Industria Cinematográfica Mexicana. Perfil Histórico-Social*. (Cuadernos de Divulgación número 37 - 2ª Época). 1ª edición. Guadalajara, Jalisco, México, Editorial Universidad de Guadalajara, 1991. p. 24.



En 1923 se combinó el Cinematógrafo con conferencias educativas para analfabetos, campesinos e indígenas. Se realizaron películas producidas por la Secretaría de Educación Pública que tenían, entre otras cosas, vistas de otros pueblos, costumbres del interior del país, animales de otras zonas geográficas, etc. Había films por materias, es decir, había películas de ciencias físicas, ciencias naturales, de geografía, preventivas de enfermedades como la sífilis y otras, para difundir la limpieza e higienización en el Distrito Federal, una sobre la circulación de la sangre exclusiva para estudiantes de medicina, y también algunas para exaltar la moral y el patriotismo. Las películas eran explicadas por expertos o maestros en los centros de estudio y los letreros eran leídos en voz alta cuando se trataba de educación para analfabetas. De ser posible, se incluía en ocasiones una película cómica para amenizar las clases. Estas películas fueron exhibidas en centros educativos y festivales culturales. Los festivales culturales recorrían casi toda la República visitando pueblos y ciudades, mostrando diversas actividades culturales en las cuales el cine educativo era sólo una de ellas. Además, algunas actividades organizadas por los departamentos de la SEP como clases de canto, de música, gimnasia y educación física, fiestas indígenas (como la del Señor de Chalma, la de Santa Cruz Meyehualco) fueron también filmadas para los festivales culturales. El 15 de abril de 1922 la Secretaría de Educación Pública anunció la instalación de talleres cinematográficos para la producción de documentales nacionales que se llevarían a los festivales culturales, pues antes se usaba material extranjero. El mismo mes de abril de 1922 se nombró a Luis G. Paredo, director de la primera *Santa*, como director del Departamento de Cinematografía de la Secretaría de Guerra y Marina. En el ejército se requería, al igual que en la SEP, material nuevo y nacional. En este caso se trataba de películas didácticas para el adiestramiento militar o de técnicas de combate, pues casi todo el material con que se contaba era importado (había muchas cintas documentales extranjeras de la Primera Guerra Mundial, pero en cambio se negaba al ejército a usar material de la Revolución mexicana, pues aún era un tema tabú durante el obregonismo). Fue por eso que en 1924 el presidente Álvaro Obregón hizo un llamado a que se intensificaran los esfuerzos y se produjeran más películas educativas, no sólo de la Secretaría de Educación Pública y la Secretaría de Guerra y Marina, sino de la Secretaría de Agricultura y Fomento¹²³.

123. Reyes, Aurelio de los, op. cit., pp. 135-144 y 147-149.

1.3.3- EL CINE MUDO DE FICCIÓN EN LOS VEINTE.

1.3.3.1- La competencia extranjera.

Todo lo anterior eran medidas para el cine documental-educativo estatal. Pero también dentro del cine de ficción del régimen de Obregón, el caudillismo ejerció una gran influencia. Incluso el mismo Jesús Hermenegildo Abitia, camarógrafo bélico de cabecera de Obregón durante sus campañas, hizo su transición del cine documental al de ficción y dirigió *Los Encapuchados de Mazatlán* (1920) y *Carnaval Trágico* (1921)¹²⁴.

El presidente Obregón prohibió en febrero de 1922 la importación de films extranjeros de ficción que resultaran ofensivos o denigrantes para México¹²⁵, así como aquellos que mostraran estereotipos clásicos del mexicano como violento, bandido, salvaje, incivilizado, borracho, etc. Además, existía preocupación porque los productos cinematográficos extranjeros superaban en la taquilla a los nacionales. Estados Unidos era ya una potencia económica e industrial que reflejaba en Hollywood, "la meca del cine", el triunfo de la colonización cultural. Hollywood ya había desarrollado en los años veinte un "star system", o sea, un sistema de formación de "estrellas" con el cual creaba actores cómicos y dramáticos de gran popularidad no sólo en Norteamérica, sino en todo el mundo. Además, se había desarrollado un sistema de estudios (de compañías rivales entre sí) para la producción de cintas de gran presupuesto. Las películas mexicanas de ficción simplemente no podían competir con una industria tan grande. Al respecto Alfonso Junco escribió el primero de junio de 1929 en el periódico "El Universal":

... Es el cinematógrafo el vehículo más rápido y universal de penetración; habla a los ojos y a la fantasía, lo mismo al culto que al analfabeto, igual al niño que al adulto, de la propia manera en la metrópoli que en el último poblacho; se ha convertido ya en hábito y necesidad para inmensos conjuntos humanos, y a su influjo se van modificando mentalidades, infiltrando costumbres, implantando inclinaciones y maneras ...¹²⁶.

En cambio, el cine mexicano mudo de ficción era un producto de entretenimiento para consumo local, no había cine nacional de exportación. A esto se sumaba el hecho de que no se contara con una infraestructura adecuada para la producción de films más ambiciosos. La calidad de las películas me-

124- Ramírez, Gabriel, *Cronica del Cine Mudo Mexicano*, 1ª edición, México, D. F., Cineteca Nacional, 1989, pp. 264 y 267.

125- Reyes, Aurelio de los, op. cit., p. 178.

126- Reyes de la Maza, Luis, *El Cine Sonoro en México*, 1ª edición, México D. F., UNAM, 1973, pp. 95-97.



xicanas era lamentable, no había buenos estudios ni laboratorios y los argumentos de los guiones eran casi siempre copias de modelos extranjeros. De los directores de este período, aunque llegaron a haber algunos interesantes (como veremos más adelante), la gran mayoría eran sólo entusiastas que contaban con pocos o deficientes recursos humanos y técnicos, y por lo general sólo dirigían una película o dos y no se volvía a saber de ellos. Fueron pocos los directores de entonces que tuvieron carreras largas y respetables en el cine mexicano. Había también muchas compañías productoras de películas durante los años veinte que quebraban tan rápido como se formaban, muchas no hicieron más de cinco películas¹²⁷.

1.3.3.2- Guillermo Calles, Miguel Contreras Torres y Manuel R. Ojeda.

Ahora veamos a algunos de los cineastas más notables del cine mudo mexicano de ficción, los cuales brillaron precisamente durante la década de los 20's, cuando los caudillos triunfadores de la Revolución como Álvaro Obregón, Plutarco Elías Calles y posteriormente los generales Emilio Portes Gil, Pascual Ortiz Rubio y Abelardo L. Rodríguez durante el "maximato"¹²⁸, gobernaron como presidentes constitucionales. Se tratan de directores importantes en su tiempo cuyas carreras son muy difíciles de evaluar para darles su lugar merecido dentro de la historia del cine mexicano, debido a que han sido prácticamente olvidados y gran parte de sus obras se encuentran desaparecidas.

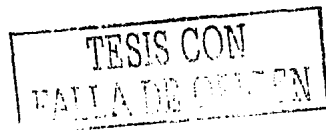
El trío formado por Guillermo "el Indio" Calles, Miguel Contreras Torres y Manuel R. Ojeda fue el más dominante durante la década analizada. Si bien es verdad que ninguno de los tres logró un film tan exitoso como *Santa* de Luis G. Paredo o *El Automóvil Gris* de Enrique Rosas, también es verdad que Paredo y Rosas no lograron la constancia y control personal sobre sus obras que distinguió a Calles, Contreras Torres y R. Ojeda, quienes tuvieron un estilo más personal de dirigir. Se tratan de los primeros "autores" cinematográficos de México.

Guillermo Calles fue apodado "el Indio" por su origen chihuahuense tarahumara y por la temática de su cine. Comenzó como "extra" de cine y actor secundario en Hollywood antes de su carrera en México¹²⁹. En 1921 codirige con Miguel Contreras Torres su primer trabajo como director: *De Raza*

127. Davalos Orozco, Federico, *Albores del Cine Mexicano*, 1ª edición, México, D. F., Editorial Clio S. A. de C. V., p. 26.

128. Emilio Portes Gil (1928-1930), Pascual Ortiz Rubio (1930-1932) y Abelardo L. Rodríguez (1932-1934) fueron presidentes de México después de Obregón (1920-1924) y Calles (1924-1928) durante el período 1928-1934 conocido como el "maximato", denominado así porque el presidente inmediatamente anterior, Calles apodado "el jete maximo", dejó sentir su influencia sobre estos tres "presidentes literes" en la toma de decisiones importantes. Este período histórico comprende el final del cine mudo mexicano y los principios del cine hablado.

129. García Riera, Emilio, *Historia del Cine Mexicano*, 1ª edición, México D. F., SEP, 1986, p. 60.



Azteca, escrita y actuada por ambos, producida por Contreras Torres¹³⁰. El nacionalista tema era sobre un charro de Xochimilco, y se dice que sentó un precedente que posteriormente emularía Emilio Fernández en *María Candelaria* (que veremos más adelante). En 1926 Calles dirigió *El Indio Yaquí*, donde actuó como un yaquí que se venga de un norteamericano que viola a su amiga¹³¹. También realizó *Raza de Bronce* (1927) y *Sol de Gloria* (1928)¹³². A Guillermo Calles se le puede considerar el pionero del cine indigenista mexicano de ficción. Directores como Emilio "el Indio" Fernández sintieron la influencia del "Indio" Calles (hasta el apodo le copió) en cuanto a su intento de reivindicar a los indios, sus temáticas nacionalistas, la utilización de villanos caciques y terratenientes, etc. Claro que también hizo escuela su tratamiento superficial y edificante sobre el racismo y la opresión, con el cual nunca llegaba a la verdadera causa y origen de los problemas.

Miguel Contreras Torres fue otro de los directores más importantes del cine mudo mexicano de ficción. Todo un personaje, durante la Revolución fue soldado carrancista y se retiró como capitán primero¹³³. Fue también periodista, caricaturista, escritor (algunos de sus libros fueron "Hernán Cortés rumbo a Tenochtitlán", "Leonardo y Mona Lisa" y "La Revolución pasó a la Historia"), además de productor, director, escritor y actor de gran parte de sus películas. Tuvo una larga carrera cinematográfica que se prolongaría hasta 1964 (año en que dirigió *El Hermano Pedro*, su última película)¹³⁴. Posteriormente veremos la importancia de Contreras Torres como pionero del cine sonoro mexicano y su adaptabilidad a éste, además de su papel en la lucha contra el monopolio de la exhibición de películas. Por lo pronto mencionemos que Contreras Torres en 1921 debutó como director con *El Caporal*, que también protagonizó y escribió el argumento¹³⁵. Además de la mencionada *De Raza Azteca* (codirigida con "el Indio" Calles), realizó y actuó en *El Hombre sin Patria* (1922), primera película que habla sobre los abusos de los norteamericanos a los inmigrantes mexicanos ilegales¹³⁶; *Almas Tropicales*, codirigida por Manuel R. Ojeda; *Oro, Sangre y Sol* (ambas de 1923), protagoniza-

130 Rammer, Gabriel. *Cronica del Cine Mudo Mexicano*. La edición, México, D. F., Cineteca Nacional, 1989, p. 268

131 Davalos Orozco, Federico, y Vazquez Bernal, Esperanza. *Filmografía General del Cine Mexicano (1906-1931)*.

Coleccion. "Difusion Cultural 47", serie Cine). La edición, Puebla, Mexico, Universidad Autónoma de Puebla, 1985, pp. 87 y 117.

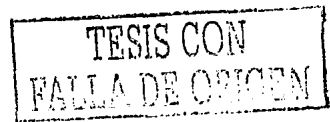
132 Davalos Orozco, Federico. *Albores del Cine Mexicano*. La edición, México, D. F., Editorial Clio S. A. de C. V., p. 47

133 Contreras Torres, Miguel. *El Libro Negro del Cine Mexicano*. La edición, México, D. F., Editora Hispano Continental Films, 1960, pp. 29 y 30.

134 Cink, Perla. *Diccionario de Directores del Cine Mexicano*. La ed., Mex., D. F., CONACULTA y Cineteca Nacional, 2000, pp. 144 y 145

135 Rammer, Gabriel, op. cit., p. 266

136 Del Moral Gonzalez, Fernando. "Cronología del Cine Mexicano", en AAVV, *Hojas de Cine. Testimonios y Documentos del Nuevo Cine Latinoamericano. Volumen II. México*. La edición, México, D. F., SEP, Fundación Mexicana de Cineastas A. C., UAM, 1988, p. 280



da por el entonces famoso torero Rodolfo Gaona y por el mismo Contreras Torres; *Aguiluchos Mexicanos* (1924), codirigida por Gustavo Sáenz de Sicilia; *El Relicario* (1926)¹³⁷; y *Zitari*, de 1931, que probablemente fue el último largometraje mudo mexicano de ficción¹³⁸ (para ese año ya se habían filmado algunas películas habladas), entre otras. El cine de Contreras Torres siempre tuvo pretensiones nacionalistas y patrióticas influenciadas por su pasado de soldado revolucionario y, al igual que su literatura, le interesaron los temas épicos e históricos.

Manuel R. Ojeda, aparte de las películas que codirigió con el "Indio" Calles y Contreras Torres, realizó *El Cristo de Oro* (1926), *Conspiración* (1927)¹³⁹ y *El Coloso de Mármol* (1928). Este último es un film realizado en tiempos del presidente Plutarco Elías Calles y hace alusión a la Guerra Cristera aunque sin nombrarla claramente, siendo los rebeldes cristeros los villanos del relato, por supuesto. El estreno de esta película fue en el Palacio de Bellas Artes¹⁴⁰.

1.3.3.3. Otros cineastas de los veinte.

Ahora veamos, por último, otros directores y películas relativamente menores pero aun así notables del cine mudo mexicano de ficción en su tiempo.

Gustavo Sáenz de Sicilia, quien codirigió con Miguel Contreras Torres *Aguiluchos Mexicanos*, dirigió también *Atavismo* (1923), *Un Drama en la Aristocracia* (1924) y *La Boda de Rosario* (1929). Sáenz de Sicilia era un conservador abiertamente antirrevolucionario, y con fama de tener ideología fascista. Trabajó en la Secretaría de Relaciones Exteriores durante el obregonismo¹⁴¹.

En 1919 se había filmado *Viaje Redondo* de José Manuel Ramos, y en 1926 se realizó *Del Rancho a la Capital* de Eduardo Urriola. Ambos films son comedias de sátira muy parecidas sobre las andanzas de provincianos en la capital del país, así como de los problemas y abusos que enfrentan dentro de un México cambiante que se debatía entre la modernidad y la urbanización, por un lado, y el folklorismo ranchero, por el otro¹⁴². Con ellas se sentarían las bases para el género de la comedia ranchera que, como veremos más adelante, se consagraría con *Allá en el Rancho Grande*.

137 Ramírez, Gabriel, op. cit., pp. 272, 273 y 275.

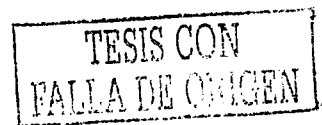
138 Davalos Ochoa, Federico, y Vázquez Bernal, Esperanza, op. cit., p. 138.

139 Ramírez, Gabriel, op. cit., pp. 275 y 276.

140 Davalos Ochoa, Federico, y Vázquez Bernal, Esperanza, op. cit., pp. 125 y 126.

141 Davalos Ochoa, Federico, *Albores del Cine Mexicano*, la edición, México, D. F., Editorial Cho S. A. de C. V., p. 50.

142 *Ibidem*, p. 40.



José Manuel Ramos también dirigió en 1919 *Confesión Trágica* (también conocida como *Trágica Confesión*), y en 1920 *El Zarco* (basada en la novela de Ignacio Manuel Altamirano, escrita, producida y protagonizada por Miguel Contreras Torres, también conocida como *Los Plateados*)¹⁴³.

Ernesto Vollrath, director de *La Banda del Automóvil* (no confundir con *El Automóvil Gris* de Enrique Rosas), hizo *Hasta Después de la Muerte* (1920), *Alas Abiertas* (también llamada *Con las Alas Abiertas*), *Carmen*, *En la Hacienda*, *Amnesia* (todas de 1921, la última también llamada *Dos Almas en Una*), y *La Parcela* (1922)¹⁴⁴.

Los hermanos Carlos y Jorge Stahl realizaron en 1921 *El Crimen del Otro*, *Malditas sean las Mujeres* y *La Dama de las Camelias*, y de 1924 a 1925 *La Linterna de Diógenes* (o *La Linterna Mágica*). Todas fueron producidas por los dos hermanos, Carlos las dirigía y Jorge las fotografiaba¹⁴⁵.

Enrique Castilla realizó *Don Juan Manuel* (1919), *Partida Ganada* (1920) y *El Señor Alcalde* (1922). William P. S. Earle fue el director de *Tras las Bambalinas de Bacatlán* y *El Milagro de la Guadalupeana* (ambas de 1925). Rafael Trujillo hizo *Luz de Redención*, *La Puñalada* (ambas de 1922, la segunda producida por Trujillo y tal vez escrita y dirigida por él)¹⁴⁶ y el documental *El Último Día de un Torero o La Despedida de Rodolfo Gaona* (1925)¹⁴⁷.

Ángel E. Álvarez es autor de *El Secreto de un Pecado* (1924), *Enigma* (1925)¹⁴⁸ y *Vicio* (1930). Esta última era también muda a pesar de su época y aunque era de ficción, fue financiada por Antonio Arellano, presidente municipal de Puebla, como parte de la campaña contra el alcoholismo del presidente Emilio Portes Gil¹⁴⁹.

Gabriel García Moreno, por su parte, dirigió *El Buitre* (1925), *Misterio* (1926) y dos películas de acción llamadas *El Tren Fantasma* (1926) y *El Puño de Hierro* (1927, a veces llamada *Puños de Hierro*). Estas dos últimas son importantes por ser de las pocas películas mudas que se conservan

143 Ramírez, Gabriel, op. cit., pp. 262 y 265.

144 *Ibidem*, pp. 266-269.

145 *Ibidem*, pp. 267-269, y 274.

146 *Ibidem*, pp. 263, 265, 269, 270, 273 y 274.

147 Del Moral González, Fernando, *Ibidem*.

148 Ramírez, Gabriel, op. cit., pp. 273 y 274.

149 Dávalos Orozco, Federico, y Vázquez Bernal, Esperanza, *Filmografía General del Cine Mexicano (1906-1931)*.

(Colección "Difusión Cultural 4", serie Cine), La edición, Puebla, México, Universidad Autónoma de Puebla, 1985, pp. 132 y 133.

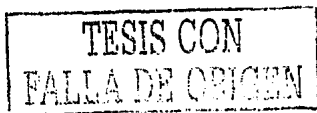
completas (de *Misterio* se conserva una parte y de *El Buitre* unos fragmentos que actualmente están insertados en la versión recuperada de *El Puño de Hierro*) y sorprenden por la técnica cinematográfica y sus temáticas, muy avanzadas para su tiempo¹⁵⁰.

Otros films que pueden ser merecedores de alguna mención son: *Fanny o El Robo de Veinte Millones* (1922) de Manuel Sánchez Valtierra; *Los Chicos de la Prensa* (1922, también conocida como *La Gran Noticia o Cuentos de Otoño*) dirigida por Carlos Noriega Hope; *Bolcheviquismo* (1923), la cual tuvo problemas para su estreno comercial y generó cierta polémica, dirigida por Pedro J. Vázquez¹⁵¹; *Yo Soy tu Padre* (1927), importante por ser el debut y única película muda de Juan Bustillo Oro, gran cineasta de la "época de oro" del cine nacional (como veremos más adelante); *El Secreto de la Abuela* (1928), escrita, producida, escenografiada, protagonizada y dirigida por Cándida Beltrán Rendón, una de las cineastas pioneras femeninas; *Los Hijos del Destino* (1929), de Luis Lezama (director de *Tábaré*, atrás mencionada), escrita y producida por la esposa del presidente Emilio Portes Gil y financiada por la Asociación Nacional de Protección a la Infancia; y *Terrible Pesadilla*, comedia (a pesar de su título) dirigida en 1930 por Charles Amador, es también de las pocas películas mudas mexicanas que se conservan, aunque hay quienes creen que pudo haber sido hablada antes¹⁵².

150. Ciuk, Perla. *Directorio de Directores del Cine Mexicano*. 1a edición, México, D. F., CONACULTA y Cineteca Nacional, 2000, pp. 279 y 280.

151. Ramírez, Gabriel. *op. cit.*, pp. 270 y 271.

152. Davalos Orozco, Federico, y Vazquez Bernal, Esperanza. *op. cit.*, pp. 121, 122, 126, 130, 136 y 137.



1.4- LOS AÑOS TREINTA: LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA MEXICANA.

1.4.1- COMIENZOS DEL CINE HABLADO MEXICANO.

En México la primera película hablada exhibida comercialmente fue la norteamericana *La Última Canción* (*The Singing Fool*), dirigida por Lloyd Bacon y protagonizada por el cantante Al Jolson. El estreno fue el jueves 23 de mayo de 1929. Posteriormente, se estrenó el 6 de julio del mismo año *El Cantante de Jazz* (*The Jazz Singer*)¹⁵³, primera película comercial parcialmente hablada del mundo (era muda pero tenía algunos diálogos y canciones), también protagonizada por Al Jolson, pero dirigida por Alan Crosland en 1927, producida y exhibida en Estados Unidos antes que *La Última Canción* de Bacon, aunque esta última llegó antes a México¹⁵⁴.

Como los primeros films hablados que llegaron a nuestro país eran en inglés, hubo protestas nacionalistas que exigían subtítulos para que el público los entendiera sin necesidad de saber el idioma extranjero. Se acusó a Estados Unidos de querer imponer una colonización cultural (de por sí Norteamérica dominaba la exhibición a nivel mundial desde la época del cine mudo, y ahora la dominación se acrecentaba con el cine sonoro). Por un tiempo las compañías productoras de Norteamérica produjeron versiones en castellano de sus cintas habladas, con actores que hablaban en español, destinadas al mercado de hispanoparlantes¹⁵⁵. Federico Gamboa, escritor de la novela de "Santa" (llevada a la pantalla en tres ocasiones), escribió en el periódico "El Universal" el 2 de junio de 1929:

... Las películas habladas ... significan para México una agravante de peligro que ya veníamos padeciendo ... con las películas mudas yanquis, dueñas absolutas de este mercado ... [los mexicanos] alardeamos a voces de un nacionalismo hasta intransigente y agresivo, que suele rayar en xenofobia, y no obstante que palpamos cómo nuestras viejas costumbres ... nuestro modo de hablar, nuestro modo de ser, ... van borrándose, y cayéndose a pedazos...¹⁵⁶.

Por fin el Departamento del Distrito Federal decretó en junio de 1929 que los subtítulos de las películas sean en español y no en idioma extranjero (incluso en un principio fueron en inglés) a partir de septiembre. Así ya no era necesario saber inglés para entender los films¹⁵⁷.

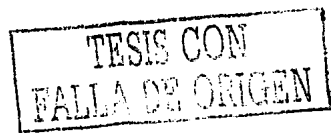
¹⁵³ Reyes de la Maza, Luis. *El Cine Sonoro en México*. 1ª edición, México D.F., UNAM, 1973. pp. 87 y 125

¹⁵⁴ No deben confundirse ambas películas. El mismo Crosland, por cierto, ya había realizado en 1926 *Don Juan* (protagonizada por John Barrymore) primera película norteamericana con música, ruidos y efectos sonoros pero aun sin diálogos.

¹⁵⁵ Reyes de la Maza, Luis. *op. cit.*, pp. 88-91

¹⁵⁶ *Ibidem*, p. 98.

¹⁵⁷ *Ibidem*, p. 107.



El ya mencionado Guillermo "el Indio" Calles dirigió el primer largometraje mexicano de ficción hablado: *Dios y Ley*, de 1929. Era una película con el llamado "sonido indirecto", los diálogos eran grabados en discos y posteriormente, durante la proyección de la película, se sincronizaba la imagen filmada con el sonido grabado. La segunda y la quinta películas sonoras fueron dirigidas por el también aludido Miguel Contreras Torres: *El Águila y el Nopal* (1929, comedia ranchera con Roberto "el Panzón" Soto, Carlos López "Chaflán" y Joaquín Pardavé) y *Sonadores de la Gloria* (1930, filmada en Marruecos y Sevilla con ambiciosas batallas de españoles contra moros). De 1930 es *Abismos o Naufragos de la Vida*, de Salvador Pruneda, tercera película hablada con el sistema de "sonido indirecto", financiada por el Comité de Lucha Antialcohólica de tiempos del presidente Portes Gil. Ese mismo año se hizo la cuarta película sonora: *Más Fuerte que el Deber*, de Rafael J. Sevilla, la cual ya incluye canciones rancheras¹⁵⁸.

Sin embargo sería hasta el sexto largometraje sonoro cuando se inauguraría oficialmente el cine hablado en México: la segunda versión de *Santa*, dirigida esta vez por Antonio Moreno en 1931, protagonizada por Lupita Tovar como Santa y Carlos Orellana como Hipólito (el pianista ciego). Fue la sexta película mexicana hablada, pero la primera con sonido directo¹⁵⁹. Los hermanos Roberto y Joselito Rodríguez Ruelas, ingenieros mexicanos, crearon y patentaron en Estados Unidos un sistema con el cual se podía grabar el sonido directamente al mismo tiempo que la imagen, y éste fue aplicado por primera vez en *Santa*¹⁶⁰. Por supuesto que esta versión de Antonio Moreno superó en taquilla y popularidad a la versión muda de Luis G. Paredo, además de colocar más sólidamente las bases del cine de prostitutas, futuro género característico del cine mexicano.

Resulta interesante un escrito negativo de Juan Bustillo Oro a propósito del naciente cine hablado, sobre todo considerando que este cineasta desarrollaría definitivamente su carrera durante la época sonora. Fue escrito el 20 de febrero de 1930 en "El Ilustrado":

Lo que fue modo de emocionar y de decir cosas bellas por medio de la imagen, del movimiento y de la luz, se ha convertido en unos cuantos meses en un teatro mecánico donde una pobre canción o un diálogo declamado horriblemente, sustituye todo el esmerado y rico trabajo del esfuerzo de la cámara por darnos emoción estética por su puro lenguaje¹⁶¹.

158. Davalos Orozco, Federico, y Vazquez Bernal, Esperanza, *Filmografía General del Cine Mexicano (1906-1931)*

(Colección "Difusión Cultural 4", serie Cine), 1ª ed., Puebla, Mex., Universidad Autónoma de Puebla, 1985, pp. 131-134 y 136.

159. *Ibid.*, pp. 138 y 139.

160. Véase Altamirano, Eduardo de la, *La Industria Cinematográfica Mexicana. Perfil Histórico Social* (Cuadernos de Divulgación

número 37, 2ª Epoca), 1ª edición, Guadalajara, Jalisco, México, Editorial Universidad de Guadalajara, 1991, p. 25.

161. Reyes de la Maza, Luis, *El Cine Sonoro en México*, 1ª edición, México D. F., UNAM, 1973, p. 206.



1.4.2- LOS PRIMEROS GRANDES CINEASTAS MEXICANOS.

1.4.2.1- Pioneros del cine hablado mexicano.

En 1932, debido a la tensión generada por la prematura sucesión presidencial provocada por la renuncia del presidente Pascual Ortiz Rubio, que le cedió el poder a Abelardo L. Rodríguez, sólo se realizaron seis películas, de las cuales tres fueron producidas por la Compañía Nacional Productora de películas: *Águilas frente al Sol* de Antonio Moreno, *Una Vida por Otra* de John H. Auer, y *El Anónimo* de Fernando De Fuentes¹⁶².

La primera película mexicana sonora sobre la Revolución fue *Revolución o La Sombra de Pancho Villa* (1932) de Miguel Contreras Torres¹⁶³, escrita, producida, dirigida y protagonizada por él. Otras películas habladas que realizó Contreras Torres fueron *Juárez y Maximiliano*, (1933), la cual fue estrenada en el Palacio de Bellas Artes; y *¡Viva México!* (1934), drama sobre la Independencia. Las tres fueron intentos decorosos de este pionero del cine mudo por encontrar un lugar dentro del nuevo cine hablado con su estilo de exaltación patriótica oficialista¹⁶⁴.

Tres directores extranjeros realizaron tres películas importantes en nuestro país, es verdad, pero en ocasiones sus aportaciones han sido sobreestimadas. Estamos hablando de los soviéticos Serguei Mikhlovich Eisenstein y Arcady Boytler, y del austriaco Fred Zinnemann. No se puede negar la influencia que ejercieron los tres en el naciente cine industrial sonoro de México, pero a veces críticos e historiadores malinchistas se dejan impresionar por sus nombres al grado de exagerar su importancia en el cine mexicano, lo que demuestra más bien ignorancia respecto al tema y falta de respeto a los cineastas mexicanos pioneros (sobre todo en cuanto a Eisenstein y Zinnemann, pues al menos Boytler sí hizo una verdadera carrera en el cine mexicano, no sólo una cinta como los otros dos).

Eisenstein, director de obras rusas históricas como *El Acorazado Potemkin* (1925), *Alexander Nevsky* (1938) e *Ivan el Terrible parte I y II* (1941-1946)¹⁶⁵, invitado a México por su amigo el pintor Diego Rivera, emprendió en 1930 el rodaje de *¡Que Viva México!* (no confundir con *¡Viva México!* de Contreras Torres). La película no pudo ser terminada por problemas de financiamiento¹⁶⁶,

162 García Riera, Emilio, *Historia Documental del Cine Mexicano. Tomo I. 1929-1937*, la reedición,

Guadalajara, Jalisco, México, Universidad de Guadalajara, México, D.F., CONACULTA, 1992, pp. 59, 64 y 70

163 Luna, Andrés de la, *La Batalla y su Sombra (La Revolución en el Cine Mexicano)*, la edición, México D. F., UAM Xochimilco, 1984, p. 211

164 García Riera, Emilio, *Historia del Cine Mexicano*, la edición, México, D. F., SEP, 1986, p. 86

165 Sarris, Andrew, *El Cine Norteamericano. Directores y Direcciones 1929-1968*, (Colección Moderna), la edición, México D. F.,

Editorial Diana S. A., 1970, p. 143

166 García Riera, Emilio, *Historia Documental del Cine Mexicano. Tomo I. 1929-1937*, p. 45

pero el poco material que rodó y del cual se han realizado varios montajes, muestra las preocupaciones estéticas características de su autor¹⁶⁷. El estilo de Eisenstein influenció a cineastas nacionales posteriores como el "Indio" Fernández y Rubén Gámez, de quienes ya hablaremos.

Sería otro director ruso el que lograría una obra mexicana monumental sin necesidad de dejarse seducir por el nacionalismo idealizado o el gusto por lo exótico de Eisenstein. Me refiero a Acready Boytler, quien con ayuda de Raphael J. Sevilla dirigió en 1934 una de las mejores películas de habla hispana de todos los tiempos: *La Mujer del Puerto*, protagonizada por Andrea Palma y Domingo Soler¹⁶⁸. Este drama sobre prostitución, pecado, incesto y redención por medio del suicidio, cinematográficamente supera a las dos versiones de *Santa* y junto con ambas definiría el estereotipo cinematográfico de la "prostituta de corazón de oro": mujeres arrastradas por el destino a una vida de "pecado", estereotipo tan usado en el futuro cine mexicano, con un acento moralizante y convencional que nunca busca el verdadero origen y efectos de la prostitución como problemática social. Otras obras interesantes del ruso Boytler en México serían *El Espectador Impertinente* (1932), *¡Así es mi Tierra!* y *Águila o Sol* (estas dos últimas de 1937 y protagonizadas por los cómicos Manuel Medel y Mario Moreno "Cantinflas")¹⁶⁹.

El austriaco Fred Zimmemann fue famoso por su carrera en Hollywood, donde realizó cintas como *High Noon* (1952), *From Here to Eternity* (1953) y *A Man for All Seasons* (1966)¹⁷⁰. Pero antes de eso, en México dirigió con ayuda de Emilio Gómez Muriel *Redes* en 1934, musicalizada por Silvestre Revueltas¹⁷¹. Tanto *¡Que Viva México!* como *Redes* tenían una visión demasiado occidentalizada y colonizante de nuestro país, incluso caían en un etnocentrismo folklórico muy estilizado.

Otra película que recurrió a este tipo de temáticas nacionalistas fue *Janitzio* (1934) del mexicano Carlos Navarro, realizada el mismo año que la muy taquillera *Chucho el Roto* de Gabriel Soria¹⁷².

En 1934 se crean la Unión de los Trabajadores de los Estudios Cinematográficos de México¹⁷³ y en junio la Asociación de Productores de Películas. Esta última en 1936 se volvería la Unión de Pro-

167. Para comprender más las teorías cinematográficas de Eisenstein, en especial la conocida como "montaje dialéctico", es recomendable leer

"El Sentido del Cine", y "La Forma del Cine", obras escritas por el cineasta y disponibles en Editorial Siglo XXI.

168. Soberón Torchina, Edgár. *Un Siglo de Cine*. 1ª edición, México D.F., Cinememoria S.A. de C.V., 1995, pp. 156-159.

169. Del Moral González, Fernando, "Cronología del Cine Mexicano", en AAVV, *Bohás de Cine - Testimonios y Documentos del Nuevo Cine*

Latinoamericano - Volumen II México, 1ª edición, México, D.F., SEP, Fundación Mexicana de Cineastas A.C./UAM, 1988, pp. 281 y 282.

170. Sarris, Andrew, op. cit., p. 161.

171. Ayala Blanco, Jorge, *La Inventiva del Cine Mexicano*, 1ª edición, México D.F., ediciones Era S.A., 1968, p. 15.

172. *Ibidem*.

173. Del Moral González, Fernando, op. cit., p. 281.



ductores Cinematografistas de México¹⁷⁴. En 1935 se terminaron los estudios CLASA (Cinematográfica Latinoamericana S. A.), al frente de los cuales estaría Alberto J. Pani, ex ministro de Industria y Hacienda con Carranza y de Hacienda con Calles¹⁷⁵.

1.4.2.2- Fernando De Fuentes.

Ahora, con el gobierno del general Lázaro Cárdenas (1934-1940) se filmaría en estos estudios una película muy importante: *¡Vámonos con Pancho Villa!*. Fernando De Fuentes, posiblemente el mejor director de todos los tiempos del cine mexicano, había hecho *El Prisionero 13*, *El Compadre Mendoza* (ambas de 1933) y *El Fantasma del Convento* (1934)¹⁷⁶. Las dos primeras ya manejaban el tema de la Revolución mexicana de forma polémica, lejos de la idealización y el discurso edificante acostumbrados. Pero ambas fueron superadas por *¡Vámonos con Pancho Villa!* (que en lo personal, siempre la he considerado como la mejor película mexicana de todos los tiempos). Filmada en 1935, superproducción muy cara para su época, fotografiada por Gabriel Figueroa y protagonizada por Antonio R. Frautro y Domingo Soler (como Pancho Villa). De Fuentes logró que el gobierno cardenista facilitara soldados, artillería, asesoramiento militar, caballos y hasta un ferrocarril para la filmación¹⁷⁷. Jorge Ayala Blanco dijo que este film, basado en la obra homónima de Rafael F. Muñoz, es la mejor adaptación de una novela mexicana que haya realizado el cine nacional¹⁷⁸.

El año de 1936 fue bueno para el cine mexicano: se realizaron 24 películas y con esto México volvió a ser el primer productor en español, debido a los problemas que atravesaba España debido al levantamiento del general Francisco Franco que provocó la Guerra Civil Española¹⁷⁹. Además, ese mismo año se filmó la primera película mexicana a color: *Novillero*, dirigida por Boris Marcon con la técnica llamada "cine-color"¹⁸⁰.

174. Vega Altaro, Eduardo de la, *La Industria Cinematográfica Mexicana. Perfil Histórico Social* (Cuadernos de Divulgación, número 37, 2a. Época), 1a edición, Guadalajara, Jalisco, México, Editorial Universidad de Guadalajara, 1991, p. 31

175. García Riera, Emilio, *Historia Documental del Cine Mexicano. Tomo I. 1929-1937*, p. 163

176. Romaguera Ramió, Joaquim, *Diccionario Etnográfico Universal I. De Directores de España, Portugal y Latinoamérica*, 1a edición, Barcelona, España, Editorial Laertes, 1993, p. 118

177. García Riera, Emilio, *Ídolos*

178. Ayala Blanco, Jorge, *La Aventura del Cine Mexicano*, 1ª edición, México D. F., ediciones Era S. A., 1968, p. 23.

179. García Riera, Emilio, *Ídolos*, p. 211

180. Del Moral González, Fernando, "Cronología del Cine Mexicano", en AAVV, *Hojas de Cine. Testimonios y Documentos del Nuevo Cine Latinoamericano. Volumen II. México*, 1a edición, México, D. F., SEP, Fundación Mexicana de Cineastas A. C., UAM, 1988, p. 281



1.4.3- LA CONSOLIDACIÓN DE LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA MEXICANA.

Pero lo más trascendental de ese 1936 fue cuando el mencionado Fernando De Fuentes dirigió *Allí en el Rancho Grande*, la más arquetípica de las comedias rancheras. Protagonizada por Tito Guizar, Esther Fernández, René Cardona y Carlos López "Chafflán", esta película curiosamente sólo duró una semana en cartelera cuando se estrenó en nuestro país, pero resultó todo un éxito a nivel internacional en los países de habla hispana, por lo que se tuvo que reestrenar en México, esta vez precedida del éxito¹⁸¹. Este film fue definitivo para la consolidación de la industria cinematográfica mexicana. Tito Guizar se volvió la verdadera primera gran "estrella" masculina del cine nacional (la primera gran "estrella" femenina tal vez sea Andrea Palma por *La Mujer del Puerto*) y su personaje de charro cantarrín fue el molde con el cual se formaron otros futuros ídolos como Jorge Negrete, Pedro Infante o Luis Aguilar. El tema musical de la cinta llegó a ser muy popular en discos y en la radio, y la sencilla trama del film suscitó literalmente cientos y cientos de imitaciones a lo largo de la historia del cine nacional (talvez sea la película mexicana más "fusilada" que ha habido). Además, el director Fernando De Fuentes se consolidó como el "más importante artesano cinematográfico mexicano"¹⁸².

Otras obras del mismo director fueron: *Bajo el Cielo de México*, *La Zandunga* (ambas de 1937), *El Jefe Máximo* (1940), *Así se Quiere en Jalisco* (1942), *Doña Barbara* (1942, esta película volvió a María Félix una "estrella" del cine nacional), y *Crimen y Castigo* (1950)¹⁸³.

181- García, Gustavo, y Aviña, Rafael. *Época de Oro del Cine Mexicano*. 1a edición. México D. F., Editorial Clio S. A. de C. V., 1997. p. 13

182- Gutierrez Alonso, José Luis (supervisor); Romaguera Ramío, Joaquín (coordinador); Gubern Garriga Nogués, Roman (asesor).

Enciclopedia Ilustrada del Cine Tomo II G-O. 1a edición, Barcelona, España, Editorial Labor S. A., 1970 (2a edición, 1971), p. 428

183- Romaguera Ramío, Joaquín. *Diccionario Filmográfico Universal-I De Directores de España, Portugal y Latinoamérica*. 1a edición, Barcelona, España, Editorial Laertes, 1994. *Ibidem*.

1.5- "ÉPOCA DE ORO" DEL CINE NACIONAL: 1938-1945.

1.5.1- FIN DEL CARDENISMO.

El año de 1938 se considera como afortunado por dos motivos. Primero, la mencionada *Allá en el Rancho Grande* ese año dio a México su primer premio internacional. Fue en el Festival de Venecia y se lo ganó el fotógrafo del film Gabriel Figueroa¹⁸⁴. Y segundo y más importante, 1938 es el año en que se considera oficialmente inaugurada la llamada "época de oro" del cine mexicano, misma que terminaría en 1945 al concluir la Segunda Guerra Mundial¹⁸⁵. Ese año se filmó la cifra record de 58 películas de ficción de largometraje, continuando México a la cabeza de los mercados de habla hispana. En el año siguiente, 1939, el presidente Lázaro Cárdenas lanzó un decreto que buscaba que los exhibidores proyectaran mínimo una película mexicana al mes, pues había una crisis de superproducción de cintas mexicanas, además que aún existían muchos films no estrenados de años anteriores. Por eso, ese mismo 1939 sólo se hicieron 39 filmes¹⁸⁶, entre las que se destacó *La Noche de los Mayas* de Chamo Urueta¹⁸⁷. Luego, en 1940 la cifra de películas bajó a 27 solamente, destacando la muy taquillera *El Charro Negro*, escrita, producida, dirigida y protagonizada por Raúl de Anda¹⁸⁸.

Se observa que el descenso en la producción en comparación a 1938 obedece a la falta de confianza de los inversionistas por la tensión provocada por los últimos años del sexenio del presidente Cárdenas. En marzo de 1938 fue la Expropiación Petrolera decretada por el presidente, y esto alejó a muchos inversionistas y enemistó al gobierno con los empresarios de distintas ramas, hubo fugas de capitales, represalias por parte de compañías extranjeras afectadas y boicot del sector privado.

184- Del Moral Gonzalez, Fernando, op. cit., p. 282

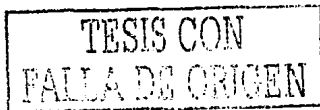
185- Polomato, Alicia, *Cine y Comunicación*, 1ª edición, México, D. F., Editorial Trillas S. A. de C. V., 1980 (3ª reimpresión 1998), p. 20.

186- García Riera, Emilio, *Historia Documental del Cine Mexicano Tomo 2, 1938-1942*, 1ª reedición,

Guadalajara, Jalisco, Mexico, Universidad de Guadalajara, México, D. F., CONACULTA, 1992, pp. 7 y 89.

187- Del Moral Gonzalez, Fernando, op. cit., p. 282

188- García Riera, Emilio, op. cit., p. 145



1.5.2- EL APOGEO DEL CINE NACIONAL DURANTE EL ÁVILACAMACHISMO.

1.5.2.1- Factores internos y externos.

a) Factores internos.

Con el cambio de la estafeta presidencial y la subida al poder del general Manuel Ávila Camacho (1940-1946), disminuyó la producción de películas aun más al principio del sexenio. Sin embargo, poco a poco se fue estabilizando la situación y para los primeros años del gobierno de Ávila Camacho aumentó la producción. Ya en 1939 se había fundado el Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica de la República Mexicana, el STIC, el cual creció con el gobierno de Ávila Camacho y se adscribió a la C. T. M¹⁸⁹. El presidente Manuel Ávila Camacho era un gran aficionado al cine, según el periodista Luis Spota¹⁹⁰, lo que tal vez influyó para que durante su sexenio (1940-1946) la industria cinematográfica de nuestro país viviera su mejor momento.

Fue el inicio de la época conocida como "el milagro mexicano", comprendida desde 1940 hasta su derrumbe en 1968, y caracterizada por cierta estabilidad política debido a la hegemonía del partido único en el poder, el PRI, y a un desarrollo económico sostenido, donde se dio marcha atrás a la reforma agraria del período cardenista, impulsando el crecimiento industrial y el fortalecimiento de la clase media (principal consumidor de películas) a costa de la pobreza y abandono del campo.

La "época de oro" del cine mexicano tuvo su mayor auge durante el período 1942-1945, cuando debido a la capacidad de la industria del cine de generar divisas para el país, ésta se volvió una de las cinco principales industrias de México. Durante ese lapso, se filmó un promedio de 70 películas de ficción de largometraje, siendo la principal industria fílmica de Latinoamérica¹⁹¹. México se volvió algo así como el Hollywood de América Latina, reforzándose por la creación o crecimiento de estudios como CIASA, Films Mundiales, Filmex¹⁹², Estudios Churubusco y la Asociación de Productores y Distribuidores de Películas Mexicanas (estos últimos creados en 1944)¹⁹³, etc.

Además, se crearon organismos dependientes del Estado como el Departamento de Supervisión Cinematográfica, creado el 1º de abril de 1941 con la función de censurar las películas que la Secre-

189 Vega Altaro, Eduardo de la, *La Industria Cinematográfica Mexicana. Perfil Histórico Social* (Cuadernos de Divulgación, número 37 - 2a Época), La edición: Guadalupe, Jalisco, México: Editorial Universidad de Guadalupe, 1991, pp. 32 y 33.

190 García Riera, Emilio, op. cit., pp. 234.

191 Vega Altaro, Eduardo de la, op. cit., p. 34 y 35.

192 Guatier Alonso, (sup.), Romaguera Ramo (coord.), Gubern Garriga-Nogués (asesor); *Ibidem*

193 Del Moral González, Fernando, op. cit., p. 282.



taría de Gobernación (órgano del cual dependía) no autorizara. Al frente del departamento se estaba Felipe Gregorio Castillo. El 25 de agosto de ese mismo año se dieron a conocer las clasificaciones de películas según su autorización para distintos públicos: A) niños, adolescentes y adultos, B) adolescentes y adultos, C) sólo adultos, D) sólo adultos en exhibiciones especialmente autorizadas¹⁹⁴. El año siguiente, 1942, fue también bueno para el cine nacional. Se creó por iniciativa privada de productores de películas la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica Mexicana, órgano independiente consultor del Estado en materia de distribución y exhibición de películas¹⁹⁵.

Pero el órgano más importante relacionado con la industria cinematográfica creado ese año, se formaría por iniciativa gubernamental: el Banco Cinematográfico, fundado el 14 de abril con el auspicio del presidente de la República y por iniciativa del Banco Nacional de México S. A. de C. V. El primer gerente del banco fue Carlos Carriedo Galván¹⁹⁶. Se trataba de una institución única en el mundo, pues nunca antes había existido un país cuya cinematografía fuera financiada por un banco que se dedicara exclusivamente a dar créditos para la producción de films¹⁹⁷. Sería un paso importante para la estatización y mayor control por parte del gobierno sobre el cine nacional.

b) Factores externos.

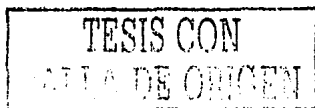
Pero el auge de la "época de oro" no sólo se debió al apoyo del gobierno al cine mexicano, sino también a factores externos, principalmente la Segunda Guerra Mundial. Para hacer una película se requiere del celuloide, el cual es un derivado de la celulosa. La celulosa es también usada para la fabricación de explosivos, y Estados Unidos, máxima industria cinematográfica que acaparaba los mercados de exhibición a nivel mundial, como se encontraba en guerra tuvo que bajar su producción de películas para destinar más celulosa a la fabricación de explosivos. Además de esta baja de producción, Hollywood pasaba por una crisis artística, ya que las películas que se filmaban eran en su mayoría propaganda a favor de los aliados, tanto en el cine documental como en el de ficción. Otra ventaja que trajo la guerra al cine mexicano fue la ayuda (condicionada, por supuesto) que Estados Unidos brindó a nuestro país económicamente en muchos sectores, incluyendo a nivel cinematográfico, sobre todo a raíz de que el presidente Ávila Camacho declaró la guerra a las fuerzas del Tercer Eje a

194 García Riera, Emilio, op. cit., p. 182.

195 Vega Altamirano, Eduardo de la, op. cit., pp. 35 y 36.

196 García Riera, Emilio, *Ibidem*, p. 236.

197 García Riera, Emilio, *Historia del Cine Mexicano*, 1ª edición, México, D. F., SEP, 1986, p. 126.



finales de 1941, en parte para limar las asperezas suscitadas por la actitud nacionalista del gobierno de Lázaro Cárdenas (quien se había echado al gobierno norteamericano como enemigo con la nacionalización de la industria petrolera). En cambio, los rivales de México en el mercado latinoamericano no gozaron del favor de Norteamérica. España, bajo el régimen del general dictador Francisco Franco, simpatizaba con la Alemania nazi del también dictador Hitler, mientras que Argentina era neutral, pero había simpatizantes e incluso espías de los nazis dentro del territorio. La ayuda extranjera al cine mexicano consistió en préstamos a productores, reparación de equipo y refacciones para maquinaria de los estudios y laboratorios, y la instrucción de trabajadores cinematográficos mexicanos por parte de especialistas de Hollywood¹⁹⁸.

1.5.2.2- Autores y obras más importantes.

Otro indicador que muestra el auge que se vivía en el cine nacional fue el repentino aumento de la producción de películas (de ficción de largometraje), que de las 47 que se realizaron en 1942, se llegó a 70 en 1943¹⁹⁹. Generalmente la producción era mediocre, hay que admitirlo, pues abundaron melodramas cursis, falsa concepción del folklore nacional adornado con canciones rancheras, y temas indigenistas tratados con romanticismo fatalista²⁰⁰. Sin embargo también se filmó una gran cantidad de buenas películas, hubo buenos directores y lo más importante, se había logrado conquistar al público para formar un mercado interno de consumidores, gracias a que existían entre los actores mexicanos "estrellas" de gran popularidad. Primero fue Mario Moreno "Cantinflas", cómico de las carpas cuya fama superó por mucho a la de cualquier actor y actriz anterior a él.

a) Bustillo Oro y el cine de la nostalgia porfirista.

Precisamente la consagración de "Cantinflas" llegó con *¡Ahí Está el Detalle* (1940)!, comedia coprotagonizada por Joaquín Pardavé y Sara García, y dirigida por Juan Bustillo Oro. Este cineasta ya antes había realizado éxitos como *Dos Monjes* (1934), *Malditas sean las Mujeres* (1936), *La Tía de las Muchachas* (1938) y *En Tiempos de Don Porfirio* (1939)²⁰¹.

198. García Riera, Emilio, *Historia Documental del Cine Mexicano. Tomo 3. 1943-1945*. 1a reedición.

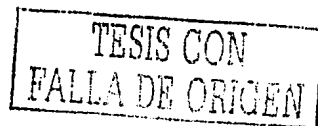
Guadalajara, Jalisco, México, Universidad de Guadalajara, México, D. F., CONACULTA, 1992. p. 7

199. *Ibidem*

200. Pólmato, Alicia, *Cine y Comunicación*, 1a edición, México, D. F., Editorial Trillas S. A. de C. V., 1980 (la reimpresión 1998). p. 20

201. Romagneta Ramíó, Joaquín, *Diccionario Filmográfico Universal I. De Directores de España, Portugal y Latinoamérica*

1a edición, Barcelona, España, editorial Laertes, 1994, p. 56.



Esta última es una comedia protagonizada por Fernando Soler, Pardavé y Sofía Álvarez que consagró todo un género: el de la añoranza porfiriana. Durante el ávilacamachismo hubo cierta tendencia contrarrevolucionaria en la cual algunos directores pasaron del culto populista a la lucha armada (tan en boga durante el cardenismo) a la nostálgica y reaccionaria añoranza de los tiempos de la dictadura porfirista, la supuesta paz y felicidad reinante en esa época. Eran películas que trataban de reivindicar el glamour de "los buenos tiempos", adornadas con canciones, comedia y cierto buen gusto (hay que admitirlo), pero que no profundizaban en las connotaciones sociales de la época y presentaban una imagen idealizada y paternalista del general "Don" Porfirio Díaz²⁰².

Otras films porfiristas de Bustillo Oro son *México de mis Recuerdos* (1943) y *Las Tandas del Principal* (1949); y de otros géneros pero del mismo director cabría destacar *Al Son de la Marimba* (1940), *Cuando los Hijos se Van* (1941), *Canaima, No Basta ser Charro* (ambas de 1945), *Fíjate qué Suave* (1947), *Sólo Veracruz es Bello*, *Cuando los Padres se quedan Solos* (ambas de 1948), *Vino el Remolino y nos Llevó* (1949), *El Hombre sin Rostro*, *La Loca de la Casa* (ambas de 1950), *Acá las Tortas* (1951), *Del Brazo y por la Calle* (1955), y *Las Aventuras de Pito Pérez* (1956)²⁰³.

b) Emilio "el Indio" Fernández.

Otro director que realizó su mejor obra durante este tiempo fue Emilio "el Indio" Fernández. En realidad no es el mejor director mexicano que ha habido (como algunos se apresuran a afirmar), pero sí el que más se nombraba en los círculos cinematográficos especializados y el más conocido en el extranjero (como durante mucho tiempo lo fue Akira Kurosawa para Japón o Ingmar Bergman para Suecia, que tampoco son los mejores directores de sus países, pero sí los más publicitados). Al contrario del cine neoporfirista, el cine de "el Indio" era visiblemente a favor de la Revolución mexicana, aunque su discurso pudiera parecer complaciente de acuerdo a la ideología y demagogia priísta. Técnica y estéticamente "el Indio" estaba influenciado por el cine del ruso Eisenstein y temáticamente por el cine del mexicano Guillermo "el Indio" Calles (cineasta que ya tratamos).

La primera gran obra maestra que dirigió fue *Flor Silvestre* en 1943, para la cual se reunió con un equipo técnico y artístico legendario que incluía al escritor Mauricio Magdaleno como guionista, el fotógrafo Gabriel Figueroa (célebre por *¡Vámonos con Pancho Villa!* y *Allá en el Rancho Grande* de

202. Asala Blanco-Jorge, *La Aventura del Cine Mexicano*, 1ª edición, México D. F., ediciones Era S. A., 1968, pp. 40 y 41.

203. Románrueta Ramo, Joaquín, *Ibidem*

De Fuentes), el músico Francisco Domínguez, el actor Pedro Armendáriz y la actriz Dolores del Río. En *Flor Silvestre* se cuenta un relato sobre la Revolución mexicana con un final trágico (con Armendáriz como mártir de la contienda, fusilado) en el que Dolores del Río le dice a su hijo estudiante del Colegio Militar que durante la lucha armada hubo muchos sacrificios, pero "...sacrificios y sufrimientos no fueron estériles: en el México de hoy palpita una nueva vida"²⁰⁴. Esto es una clara alusión al discurso conciliador del Partido Revolucionario Institucional que trataba de hacer creer a las fuerzas sociales más importantes que la Revolución había terminado y sus preceptos se habían cumplido, para alinear grupos clave como el ejército, sector obrero e industrial, empresarios y en general todas las fuerzas económicas y productivas.

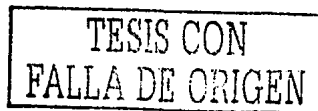
Emilio Fernández volvió a juntar a literalmente el mismo equipo técnico y artístico mencionado para la realización de *María Candelaria* en 1944, cinta indigenista un poco estereotipada en cuanto a su descripción de los indígenas, narrada con un estilo preciosista que se reflejaba en las tomas de Gabriel Figueroa de los paisajes de Xochimilco. La película logró una "Palma de Oro", tal vez el premio cinematográfico más importante del mundo, que se entrega en el Festival de Cannes²⁰⁵. El cine de Fernández trataba a sus indios como héroes o mártires que sufren por su miseria y la injusticia, pero sin profundizar sobre las verdaderas causas sociales de la marginación de los grupos étnicos, sólo se limita a poner como "villanos" a autoridades locales menores, caciques de pueblos, hacendados pequeños, etc., pero en lo general, las más altas autoridades y el gobierno obran de buena fe.

Otras películas recomendables del "Indio" Fernández son: *Las Abandonadas*, *Bugambilia* (ambas de 1944), *La Perla* (1945), *Enamorada* (1946), *Río Escondido* (1947), *Maclovia*, *Salón México*, *Pueblerina* (las tres de 1948), *La Malquerida* (1949), *Víctimas del Pecado*, *Las Islas Marias* (ambas de 1950), *La Red*, *Reportaje*, *El Rapto* (las tres de 1953), *La Tierra de Fuego se Apaga* (1955), *Pueblito* (1961), *La Choca* (1973), y *Zona Roja* (1975)²⁰⁶.

204. Avala Blanco, Jorge, op. cit., p. 32.

205. Soberton Torcha, Edgar. *Un Siglo de Cine*, 1ª edición, México D.F., Cinememoria S. A. de C. V., 1995, pp. 216-219.

206. Remero, Juan Carlos (coordinador), Delgado, Francisco; Ezquerro, David; Merino, Azucena; y Paván, Miguel Juan (colaboradores), *Diccionario de Directores*, 1ª edición, Madrid, España, ediciones J. C., pp. 97 y 98.



c) Julio Bracho.

Julio Bracho fue otro de los grandes cineastas de los años 40's y tuvo una larga filmografía que se extendió durante cuatro décadas. Sus principales películas son *¡Ay que Tiempos Señor Don Simón* (1941, comedia de añoranza porfiriana con Joaquín Pardavé!), *Historia de un Gran Amor*, *La Virgen que Forjó una Patria*, (ambas de 1942), *Distinto Amanecer* (1943), *El Monje Blanco* (1945), *Rosenda* (1948), *La Posesión* (1949), *Canasta de Cuentos Mexicanos* (1955), *La Sombra del Caudillo* (1960), *Guadalajara en Verano* (1964), *Cuernavaca en Primavera* (1965), *Damiana y los Hombres* (1966), *En Busca de un Muro* (1973), *Espejismo de la Ciudad* (1975), y *Los Amantes Fríos* (1977, codirigida por Julián Soler y Miguel Morayta, y curiosamente, la última película de los tres, pues Bracho y Soler morirían poco después de la filmación, y Morayta se retiraría)²⁰⁷.

d) Roberto Gavaldón.

Por su parte, otro gran cineasta llamado Roberto Gavaldón también tuvo mucho prestigio en esa época, prestigio que se extendería en su larga carrera con cintas como: *La Barraca* (1944), *La Otra* (1946), *La Diosa Arrodillada* (1947), *¡Han Matado a Tongolele!* (1948), *Rosaura Castro*, *En la Palma de tu Mano* (ambas de 1950), *La Noche Avanza* (1951), *El Rebozo de Soledad* (1952), *El Niño y la Niebla* (1953), *La Escondida* (1955), *Miércoles de Ceniza* (1958), *Macario* (1959, nominada al premio "Oscar" de Hollywood por mejor película extranjera), *La Rosa Blanca* (1961), *El Gallo de Oro* (1964), *Las Figuras de Arena*, *La Vida Inútil de Pito Pérez* (ambas de 1969), *Doña Macabra* (1971), *Don Quijote Cabalga de Nuevo* (1972), *El Hombre de los Hongos* (1975), *Las Cenizas del Diputado*, *La Playa Vacía* (ambas de 1976), y *Cuando Tejen las Arañas* (1977)²⁰⁸.

e) Ismael Rodríguez.

Ismael Rodríguez fue otro hábil artesano que siempre supo como estar acorde con los gustos populares del público, haciendo cine comercial de calidad durante una larguísima carrera que se ha prolongado durante seis décadas, de 1942 a 1996. De su mancuerna con el actor y cantante Pedro Infante, sobresalen: *Cuando Lloran los Valientes* (1945), *Los Tres García* (1946), *Nosotros los Pobres* (1947), *Los Tres Huastecos* (1948), *La Oveja Negra* (1949), *A. T. M. ¡A Toda Máquina* (1951)!, *Los Tipos de Cuidado* (1952), y *Tizoc* (1956). Y después de la prematura muerte de Infante (en 1957),

207. Romaguera Ramíó, Joaquín, op. cit., p. 52.

208. *Ibidem*, pp. 123 y 124.

Rodríguez realizó: *Así era Pancho Villa* (1957), *La Cucaracha* (1958, cinta que reunió a algunos de los actores mexicanos más importantes de su tiempo: María Félix, Dolores del Río, Emilio Fernández, Pedro Armendáriz, Antonio Aguilar, Ignacio López Tasso, etc.), *Los Hermanos Del Hierro*, *Ánimas Trujano* (ambas de 1961, la segunda también se conoce como *El Hombre Importante* y fue nominada al premio "Oscar" por mejor película extranjera), *El Hombre de Papel* (1963), *El Niño y el Muro* (1964), *Autopsia de un Fantasma* (1966), *Mi Niño Tizoc* (1971), y *Reclusorio I* (1995)²⁰⁹.

f) El cine de "la familia mexicana".

En una época en la que la clase media se consolidaba en el país en las zonas urbanas, la familia era considerada como base fundamental de la sociedad. Se tenía la idea de que era en las grandes ciudades, más que en provincia, donde la disfunción familiar se presentaba con más frecuencia, lo que oficialmente representaba una amenaza para el sostenimiento del status quo. Y fue por eso que otro género cinematográfico comenzó a brillar en el cine nacional: el de la "familia mexicana". Considerado por Jorge Ayala Blanco como "el género más retrógrado que ha creado el cine mexicano"²¹⁰, se trataban de melodramas cursis y lacrimógenos donde se exaltaba la figura del padre y la madre como autoridades sagradas en historias de hijos malagradecidos que casi siempre volvían al seno familiar (a pesar de que ya estuvieran grandecitos como para mantenerse solos) arrepentidos de abandonarlos o desairarlos. Era un género moralista con amplias referencias al catolicismo. El mencionado Bustillo Oro realizó en esta línea *Cuando los Hijos se Van* (1941) y *Cuando los Padres se Quedan Solos* (1948)²¹¹; mientras que otros clásicos del género son *El Dolor de los Hijos* (1948) de Miguel Zacarías y *Azahares para tu Boda* (1950) de Julián Soler²¹².

g) Alejandro Galindo y el género arrabalero.

Una película considerada dentro del género de la familia mexicana que, sin embargo, escapa a los estereotipos familiares tan comunes, es *Una Familia de Tantas*, realizada en 1949 por Alejandro Galindo²¹³. Se trata de una película original y adelantada a su tiempo donde se cuestiona la autoridad del padre (Fernando Soler) severo y conservador, y al contrario de la mayoría de las películas de la época, es la juventud retardada (representada por Martha Roth como la hija) la que finalmente se im-

209. C. Erik Perla, *Diccionario de Directores del Cine Mexicano*, la edición, México, D. F., CONACULEA y Cineteca Nacional, 2000, pp. 525 y 526.

210. Ayala Blanco, Jorge, op. cit., p. 54.

211. Romaguera Ramo, Joaquín, op. cit., p. 56.

212. Ayala Blanco, Jorge, *Ibidem*, pp. 52 y 54.

213. *Ibidem*, p. 54.

pone. Además Galindo fue el máximo exponente del cine "arrabalero", aquel que lejos del género ranchero tan de uso entonces, optaba por temáticas desarrolladas en ambientes urbanos y con personajes ciudadanos de clase media o baja en su mayoría. De la también larga filmografía de este director, sobresalen: *Mientras México Duerme* (1938), *Ni Sangre ni Arena* (1941), *Tribunal de Justicia* (1943), *Campeón sin Corona* (1945), *El Muchacho Alegre* (1947), *¡Esquina...Bajan!*, y *Hay Lugar para...dos* (ambas de 1948), *Confidencias de un Ruletero*, *Cuatro contra el Mundo* (ambas de 1949), *Doña Perfecta* (1950), *Espaldas Mojadas*, *Los Fernández de Peralvillo* (ambas de 1953, la segunda también se conoce como *Este Mundo en que Vivimos*), *¡Y...Mañana serán Mujeres* (1954)!, *La Edad de la Tentación*, *México Nunca Duerme* (ambas de 1958), *Mañana serán Hombres* (1960), *Corona de Lágrimas* (1967), *Cristo 70* (1969), *Tacos al Carbón* (1971), *San Simón de los Magueyes* (1972), *El Juicio de Martín Cortés*, *Ante el Cadáver de un Líder* (ambas 1973), *Lázaro Cárdenas*²¹⁴ (1985, también conocida simplemente como *Cárdenas*, película que estuvo "enlatada" mucho tiempo por su polémico tema político).

h) Otras obras interesantes.

Veamos otras películas filmadas durante ésta, la llamada "época de oro" del cine nacional (considerando el período 1938-1945) y que pueden merecer alguna mención. Dentro del género de prostitutas, tenemos: *La Mancha de Sangre* (1939) dirigida por el pintor Adolfo Best Maugard (película por mucho tiempo desaparecida y recientemente recuperada por la Cineteca de la UNAM, sorprendente por su cruda temática sobre la prostitución con desnudos y escenas fuertes para su tiempo), *Flor de Fango* (1941) de Juan J. Ortega, y *Santa* (1943, tercera versión cinematográfica de la novela de Federico Gamboa, esta vez protagonizada por Esther Fernández) dirigida por Norman Foster²¹⁵.

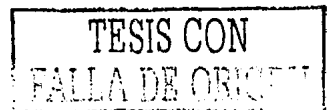
Del multicitado veterano del cine mudo, Miguel Contreras Torres, tenemos: *Hasta que Llovió en Soyula* (1940), y *La Vida Inútil de Pito Pérez* (1943)²¹⁶. De comedias rancheras: *¡Ay, Jalisco, no te Rajes* (1941)! de Joselito Rodríguez, y *Me he de Comer esa Tuna* (1944) de Miguel Zacarías (ambas actuadas por Jorge Negrete)²¹⁷.

²¹⁴ Romaguera Ramo, Joaquín, op. cit., pp. 119 y 120

²¹⁵ Ayala Blanco, Jorge, *Indem*, pp. 134 y 135

²¹⁶ Del Moral González, Fernando, "Cronología del Cine Mexicano", en AAVV, *Hojas de Cine Testimonios y Documentos del Nuevo Cine Latinoamericano Volcanes H. México*, 1ª edición, México, D. F., SEP, Fundación Mexicana de Cineastas A. C., UAM, 1988, p. 282

²¹⁷ Soberón Torcha, Edgar, *Un Siglo de Cine*, 1ª edición, México D. F., Cinememoria S. A. de C. V., 1995, p. 219



1.5.2.3- El premio "Ariel".

Otro indicador de la buena salud por la que pasaba el cine nacional se muestra en el hecho de que a partir de 1944 se consideró a las primeras películas que competirían por el "Ariel", premio otorgado a lo mejor de la cinematografía mexicana. La Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas, encargada de las premiaciones, se fundó hasta el 3 de julio de 1946, y los premios Ariel que se entregaron por primera vez correspondieron al período de 1945, pero, como dijimos, se tomaron en cuenta películas desde 1944. La primera película en ganar el Ariel al mejor film fue *La Barraca* y su director Roberto Gavaldón se llevó el Ariel correspondiente a mejor director, mientras su protagonista Domingo Soler ganó el premio a mejor actuación masculina estelar. El premio correspondiente a mejor actuación femenina estelar fue para Dolores del Río por *Las Abandonadas*, del "Indio" Fernández (derrotando a su rival María Félix, nominada por *El Monje Blanco* de Julio Bracho). En total, *La Barraca* de Gavaldón ganó 10 de los 18 arieles que se entregaron²¹⁸.

1.5.2.4- Los sindicatos.

Finalizando el sexenio del presidente Manuel Ávila Camacho (1940-1945) se termina también el auge del cine mexicano de la "época de oro". Fue por entonces cuando se dio la fragmentación del Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica Mexicana (STIC). Como recordamos, en 1934 se fundó la Unión de Trabajadores de Estudios Cinematográficos, la UTEC, que cambió de nombre en 1940 para darse a conocer como el STIC. Luego, en 1938 fue expulsado Enrique Solís, quien estaba al frente de la misma, acusado de malos manejos. Sin embargo volvió a la dirección en 1940 como secretario general apoyado por la C. T. M. y su líder Fidel Velásquez. Para 1941 el fotógrafo Gabriel Figueroa lo acusó nuevamente de malos manejos, esta vez porque Solís desempeñaba la doble función de productor y representante laboral, ya que era dueño de los estudios Azteca. De esta manera se creó un grupo de oposición que protestó. Incluso el comediante Jesús Martínez "Pali-lló" hizo una huelga de hambre en el Palacio de Bellas Artes. La situación empeoró en 1945 cuando Figueroa y el actor Jorge Negrete acusaron a Enrique Solís del robo de un millón de pesos al sindicato. Todo esto culminó cuando, de las 47 secciones del STIC, la séptima se separó y se creó un nuevo sindicato: el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica Mexicana, STPC, encabe-

218. García Rieta, Emilio. *Historia Documental del Cine Mexicano. Tomo 3. 1943-1945*. La reedición, Guadalajara, Jalisco, México. Universidad de Guadalajara. México, D. E., CONACULTA. 1992. pp. 114 y 115



zado por Mario Moreno ("Cantinflas"), Figueroa, Negrete, Alejandro Galindo (quien siempre tuvo fama de socialista) y Andrés Soler, además de muchos escritores, directores, actores, músicos y técnicos en general que ayudaron a su formación²¹⁹.

1.6- SEXENIO DE MIGUEL ALEMÁN Y CRISIS DEL CINE MEXICANO.

Una vez terminado el año de 1945, se considera también la terminación de la llamada "época de oro" del cine mexicano, coincidiendo con el término del sexenio de Ávila Camacho (1940-1946) y la llegada a la presidencia del licenciado Miguel Alemán Valdés (1946-1952). Muchas serían las causas que llevarían al cine mexicano a una larga crisis, tanto financiera como creativa.

1.6.1- CAUSAS DE LA CRISIS.

1.6.1.1- Competencia internacional.

En primer lugar, la finalización de la Segunda Guerra Mundial hizo que las grandes potencias económicas del mundo volvieran al mercado cinematográfico acaparando la distribución con su material a nivel mundial. Debido a esto, México dejó de ser el amo del mercado latinoamericano. Estados Unidos con sus superproducciones dominó la escena y difícilmente podía surgir competencia. La audiencia latinoamericana comenzó a consumir películas norteamericanas más que antes, dejando de lado los productos mexicanos. Además, Estados Unidos retiró la ayuda financiera y tecnológica prestada a la industria cinematográfica mexicana durante la guerra²²⁰.

Ante esta situación, y aunado a la normal expectación del cambio de estafeta presidencial y entrada del nuevo sexenio, se presentó una baja en la producción. De las 82 películas que se filmaron en 1945²²¹, se bajó a 72 en 1946 y 57 en 1947, recién entrado el gobierno de Miguel Alemán²²².

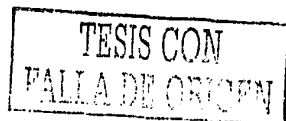
219 García, Gustavo, y Avila, Rafael. *Época de Oro del Cine Mexicano*. 1ª edición, México D. F., Editorial Clío S. A. de C. V., 1997, pp. 38 y 39

220 Vega Altaro, Eduardo de la. *La Industria Cinematográfica Mexicana. Perfil Histórico Social* (Cuadernos de Divulgación,

numero 37, 2a Ejsca). 1ª edición. Guadalajara, Jalisco, México, Editorial Universidad de Guadalajara, 1991, p. 36.

221 García Riera, Emilio. op. cit., p. 215

222 Vega Altaro, Eduardo de la. *Ídem*



1.6.1.2- Problemas sindicales.

Otra de las causas de la crisis de la industria cinematográfica fue la actitud del STPC. Según Alicia Poloniato, la creación del STPC representó un retroceso debido a la rigidez del mismo para con los directores, pues durante mucho tiempo no se dio oportunidad a nuevos talentos, tanto de directores como de trabajadores y técnicos en general²²³. Esto se comprueba en el hecho de que antes de la creación del STPC, entre 1938-1944, debutaron 69 directores en el cine nacional, mientras que entre 1945-1958 sólo fueron 14²²⁴. En cuanto a las mujeres, éstas tuvieron problemas para integrarse de lleno a la industria, como lo demuestra *Lola Casanova*, película dirigida en 1948 por la debutante Matilde Landeta, quien no volvería a dirigir por 25 años²²⁵. El STPC era considerado al principio un sindicato menor (en comparación al STIC) por lo cual tuvo muchas restricciones, por ejemplo, no podía filmar películas de largometraje. Por eso tuvo que recurrir a un ingenioso truco: filmar al principio cortos o medimetrajes que se volverían series (o sea, como secuelas, filmes de continuación), algunos de los cuales luego se juntarían para formar largometrajes. Con el tiempo el sindicato crecía y filmaría sus películas en los entonces pequeños estudios América²²⁶.

1.6.1.3- El monopolio de la exhibición.

El término de la Segunda Guerra Mundial y sus consecuencias son causas externas de la crisis del cine mexicano, mientras los problemas sindicales se pueden considerar como causas internas. Dentro de las causas internas, podemos considerar también el monopolio existente entonces de la exhibición de cintas en la República. Desde el sexenio ávilacamachista comenzó a crecer un consorcio formado por Manuel Espinosa Iglesias, Gabriel Alarcón y el magnate norteamericano William O. Jenkins, alentados por la ola de inversiones y empresas que se desarrollaron durante el gobierno contrarrevolucionario. Poco a poco llegaron a tener el control del 80 % de las salas de cine del país. Este monopolio firmaba contratos de exclusividad con los distribuidores de películas para que éstas no pudieran ser exhibidas en ninguna sala del 20 % restante no controlado. Los distribuidores que se arriesgaban a llevar su material a salas independientes, corrían el riesgo de que sus películas no se exhibieran

223 Poloniato, Alicia, *Cine y Comunicación*, la edición, México, D. F., Editorial Trillas S. A. de C. V., 1980 (3a reimpresión 1998), p. 21

224 Guzmán Alonso, José Luis (supervisor), Romaguera Ramío, Joaquín (coordinador), Gubern Garriga Nogues, Roman (asesor), *Enciclopedia Ilustrada del Cine. Tomo II. G.O.*, la edición, Barcelona, España, Editorial Labor S. A., 1970 (2a edición 1971), pp. 428 y 429

225 Del Moral González, Fernando, "Cronología del Cine Mexicano", en AA.VV., *Hitos de Cine. Testimonios y Documentos del Nuevo Cine Latinoamericano. Volumen II. México*, la edición, México, D. F., SEP, Fundación Mexicana de Cineastas A. C., UAM, 1988, p. 283

226 García, Gustavo, y Avina, Rafael, *Ibidem*, p. 39.



en la mayoría de los estados del país. Ante esta presión, los exhibidores monopólicos podían además darse el lujo de comprar las películas a los distribuidores al costo que quisieran (bastante bajo, por supuesto), y estos últimos no podían negarse, pues de hacerlo sus películas tendrían una limitadísima exhibición en pocas salas y de segunda categoría. Por si esto fuera poco, el monopolio se encargaba de "quemar" la mayoría de las películas mexicanas que exhibía, es decir, las ponía por poco tiempo en sus salas cinematográficas y luego las retiraba de la cartelera para poner otras nuevas, a pesar de que aún pudieran rendir utilidades²²⁷. Parece contraproducente el quitar de la cartelera películas que aún se les puede sacar provecho, pero no lo era por el simple hecho de que el monopolio exhibía prácticamente el 100 % de las películas producidas en México, casi sin competencia, y comprándolas al precio que impusieran, y con esto no les quedaba más remedio a los productores que filmar muchas películas para que pudieran tener ganancias de la exhibición. Es decir, en vez de que fuera la producción de cintas la que hiciera las reglas sobre la distribución y exhibición de las mismas, la situación era al revés: el monopolio de la exhibición hacía que las películas se planearan y produjeran desde un principio en vista de la previamente calculada exhibición²²⁸.

Este monopolio que le hizo tanto daño al cine nacional se gestó encabezado por un magnate norteamericano, William O. Jenkins (alias Guillermo Jiménez) que posea un obscuro pasado. En 1919, siendo presidente Carranza, fingió ser secuestrado por tropas zapatistas y pidió un caro rescate que casi provoca un conflicto internacional con Estados Unidos, debido a la posición de vicecónsul que ostentaba Jenkins por entonces²²⁹. Fue traficante de alcohol y drogas en nuestro país, en 1921 compró el ingenio azucarero de Atencingo en Puebla y se volvió un terrateniente poderoso²³⁰. Durante el cardenismo el feudo de Jenkins se mantuvo mediante presiones y asesinatos de sus opositores, protegido por el entonces gobernador de Puebla, el general Maximinio Ávila Camacho, quien evitó que la reforma agraria cardenista convirtiera en ejido el moderno latifundio de Atencingo. Entre los muchos asesinados por Jenkins para mantener sus tierras y cadenas de cines, están la lideresa campesina María Dolores Campos (que fue encerrada en la penitenciaría de Puebla e incluso emparedada para que nadie supiera que estaba ahí, antes de ser asesinada), el líder agrarista Porfirio Jaramillo y Jesús

227. Revueltas, José. *El Consumo Cinematográfico y sus Problemas*, La edición, México, D. F., UNAM, 1965

(2ª. reimpresión ampliada, Editorial Era S. A., 1991), pp. 121 y 122

228. García Riera, Emilio. *Historia Documental del Cine Mexicano. Tomo 4. 1946-1948*. La reedición, Guadalajara, Jalisco, México, Universidad de Guadalajara, México, D. F., CONACULTA, 1993, p. 105

229. Contreras Torres, Miguel. *El Libro Negro del Cine Mexicano*, La edición, México D. F., Editora Hispano-Continental Films, 1960, pp. 30 y 31.

230. García Riera, Emilio. *Ibidem*, p. 106



Cienfuegos (empresario de una pequeña cadena de cines). Ya siendo presidente Manuel Ávila Camacho, su "hermano incómodo" Maximino asoció con William Jenkins en negocios relacionados a la compra de salas cinematográficas junto con Gabriel Alarcón, logrando que el monopolio se desplazara más allá de Puebla. Al D. F. La Operadora de Teatros S. A. de Manuel Espinosa Iglesias, la Cadena de Oro de Emilio Azcarraga y el empresario y periodista Rómulo O' Farrell se volvieron socios de Jenkins e incluso tuvieron injerencia en el Banco Nacional Cinematográfico regentado por Carlos Carriedo durante el sexenio de Miguel Alemán. Sólo cines pequeños de provincia sobrevivieron al control total de Jenkins y sus socios, y la única competencia relativamente grande que enfrentaba para 1947 era la cadena de cines del general Abelardo L. Rodríguez, ex presidente mexicano²³¹.

Aunque este largo paréntesis parezca salirse un poco de nuestro tema central, quise no pasarlo por alto porque existe poca memoria para las injusticias del pasado. Fueron pocas las voces que en ese tiempo se alzaron contra el monopolio (sin mucho éxito), entre ellas la del tantas veces mencionado Miguel Contreras Torres, junto con el escritor José Revueltas y pocos artistas.

1.6.1.4. La era de los "churros".

Ante las reglas impuestas por el monopolio de la exhibición, la única forma que tenía la industria cinematográfica de no desaparecer era bajando los costos de producción. A partir de 1946 las películas eran más baratas, se dejó de filmar en locaciones en la mayoría de los casos, algunos films se hacían en tres semanas o menos y las temáticas de las películas dejaron de ser imaginativas, se filmaban argumentos comerciales y seguros y los productores ya no arriesgaban tanto, se dejó de experimentar. Con esto al menos se pudo mantener la industria cinematográfica por largo tiempo y los trabajadores tendrían trabajo seguro, pero se afectó a las producciones caras o de temas épicos e históricos, además de que los mercados externos se perdieron. Las películas decrecieron en calidad y comenzó la época de los "churros"²³², adjetivo que en México se le da a las películas de mala calidad artística y/o técnica y que presentan deficiencias en su producción y/o temática, y generalmente son realizadas en poco tiempo y con pocos recursos económicos (aunque a veces hay "churros" filmados con mucho dinero). El historiador Gutierrez Tibón alguna vez definió al cine mexicano como "un chorro de churros de charros"²³³.

231 Contreras Torres, Miguel. *Ibidem*, pp. 40-43, 51-55, 92, 100-103, 286 y 287.

232 García Riera Emilio, *op. cit.*, pp. 7 y 8.

233 Vega Altano, Eduardo de la. *La Industria Cinematográfica Mexicana. Perfil Histórico-Social* (Cuadernos de Divulgación, número 37. 2a Época), 1a edición, Guadalajara, Jalisco, México, Editorial Universidad de Guadalajara, 1991, p. 42.



De esta forma, hubo un aumento considerable en el número de películas producidas, inversamente proporcional a la calidad de las mismas. En 1948 se realizaron 81 películas, mientras que en el año anterior, 1947, sólo habían sido 57. Para 1949 se llegó a la cifra récord de 108 films. Ningún país de América Latina había soñado con rebasar las 100 películas. Pero el récord no duró mucho, pues al año siguiente, 1950, se llegó a 123 películas (de ficción de largometraje), demasiadas considerando que Argentina sólo hizo 57 y España 49 el mismo año²³⁴. De esa forma, entre 1948-1952, siendo el sexenio de Miguel Alemán Valdés, se realizó un promedio de 102 películas anuales²³⁵.

1.6.2- MEDIDAS ESTATALES.

También durante este sexenio, en 1947, es cuando el Banco Cinematográfico se convierte en el Banco Nacional Cinematográfico, institución crediticia para los productores y estudios de capital mayoritariamente estatal. Ese mismo año se funda la distribuidora Películas Nacionales S. A., de capital mixto (estatal y privado) asociada al Banco y con la consigna de distribuir películas en el interior de la República, mientras que la distribuidora Películas Mexicanas, fundada desde 1945, las distribuía en América Latina, Estados Unidos y Europa²³⁶. Con el tiempo estas distribuidoras se volvieron verdaderos monopolios que satisfacía intereses particulares²³⁷.

En 1949 se decreta la Ley de la Industria Cinematográfica (aún vigente con algunas variaciones) ante el Congreso de la Unión. De acuerdo con la Ley, la Secretaría de Gobernación sería la encargada la resolución de los problemas del cine nacional (artículo 1o), se crea la Dirección General de Cinematografía para fomentar la calidad de las películas y censurar las películas según parámetros constitucionales (artículo 2o), se crea el Registro Público Cinematográfico para registrar la autoría de las producciones y los contratos de distribución y exhibición (artículo 4o), se crea el Consejo Nacional de Arte Cinematográfico (art. 5o) con el objetivo de elaborar planes para mejorar la calidad del cine nacional, ampliar los mercados externos y obtener buen trato como nación en el comercio exterior de películas (art. 12o)²³⁸.

234 García Riera, Emilio. *Historia Documental del Cine Mexicano. Tomo 5. 1949-1950*. 1ª edición, Guadalajara, Ediseo, México, Universidad de Guadalajara, México, D. F., CONACULTA, 1993, pp. 7 y 169.

235 Vega Altamirano, Eduardo de la. op. cit., p. 37.

236 *Ibidem*, p. 39.

237 Poloniat, Alicia. *Cine y Comunicación*, 1ª edición, México, D. F., Editorial Trillas S. A. de C. V., 1980 (3ª reimpresión 1998), p. 21.

238 Portas, Rafael. *Enciclopedia Cinematográfica Mexicana, 1897-1955 Tomo II*. 1ª edición, México, D. F., Publicaciones Cinematográficas, 1957, pp. 806-810.



Además, se formuló el Reglamento de la Ley, cuyos artículos 49 y 50 prohibían a las empresas exhibidoras tener intereses en la producción de películas con las empresas productoras y viceversa, lo cual supuestamente afectaría al monopolio de la exhibición, pero en realidad no surtió el efecto esperado. Mientras, los artículos del 69 al 73 del Reglamento hablaban sobre la censura de cintas, las cuales no se autorizarían para exhibición cuando se ataque o afecte la vida privada (art. 70), la moral (art. 71), se induzca al delito o al vicio (art. 72) o se ataque el orden y la paz pública (art. 73)²³⁹.

En mayo de 1951 el presidente Miguel Alemán Valdés redactó un mensaje a la industria cinematográfica:

Nuestra cinematografía debe ser, por su calidad, un medio artístico y cultural que transponga las fronteras para que el mundo conozca mejor a nuestro país: en su historia, su organización social, su folklore y sus paisajes. Urge que se mantenga esa calidad... para corresponder al elevado concepto que de nuestro país se tiene en el extranjero. A los trabajadores de la industria les toca velar y esforzarse porque nuestro cine, ...sea la expresión leal de todo lo que es mexicano... como aportación de lo nacional a lo universal²⁴⁰.

Después, el 15 de junio del mismo año durante la entrega de los "Arieles" en el Palacio de Bellas Artes, el subsecretario de gobernación Ernesto P. Uruchurtu dio el siguiente discurso:

Conocidos son los propósitos del Gobierno Federal, ...en el sentido de respetar ...la libre expresión del pensamiento...; pero dada la influencia que el propio cine tiene como medio de expresión...; y tomando en cuenta el grave perjuicio que se puede causar a México divulgando en el extranjero un falso concepto sobre... nuestra nacionalidad, ...el propio Gobierno Federal... [hace] un cordial llamado a todos los sectores integrantes de la industria exhortándolos para que las producciones cinematográficas se ajusten a normas morales y artísticas, que enlancescan a nuestro país... Es necesario que México no sea conocido tan sólo en sus aspectos deprimentes: que no se nos juzgue como una gran familia corroída por el odio, agobiada por el pesimismo y con un concepto fatalista de su destino... El cine mexicano es el mejor vehículo para hacer saber al mundo que el México pujante de hoy no tiene ningún lastre que frene su impulso progresista incontenible...²⁴¹.

²³⁹ García Riera, Emilio, op. cit., pp. 14 y 15.

²⁴⁰ García Riera, Emilio, *Historia Documental del Cine Mexicano. Tomo 6: 1951-1952*. La reedición, Guadalajara, Jalisco, México, Universidad de Guadalajara, México, D. E., CONACULTA, 1993, p. 8.

²⁴¹ *Ibidem*.



1.6.3- GÉNEROS DOMINANTES.

Ambos discursos de 1951, sumados a las disposiciones de la censura establecida, reflejan por un lado el interés del gobierno alemán en usar el cine como extensión del discurso oficialista y manipulador de la administración, y por el otro una actitud moralizante respecto a las temáticas permitidas en las películas. Precisamente en cuanto a temáticas, lo descrito anteriormente ocasionó que la mayoría de las cintas adoptaran argumentos conservadores, reaccionarios y moralistas con respecto a la familia, la patria, la religión, las instituciones y otros temas delicados. Durante este sexenio (1946-1952) abundó el cine urbano, arrabalero y las películas de prostitutas que durante el cardenismo y el ávilacamachismo fueron escasas en comparación, es cierto, pero por un lado este tipo de cine era suavizado con canciones y bailes tropicales y el erotismo era tratado con mucha sutileza, y por el otro, la imagen de la prostituta era mostrada más bien como un arquetipo con una dualidad tanto de heroína como de villana, como una mujer que sufre (cuando es heroína) o como un modelo a no seguir (cuando es villana), por lo que tras amenazar al "status" termina sirviéndolo²⁴².

Ejemplo de este tipo de cine es la trilogía dirigida por Alberto Gout y protagonizada por la rumbera Ninón Sevilla: *Aventurera* (1949), *Sensualidad* y *No Niego mi Pasado* (estas dos últimas de 1950)²⁴³, además de *Pecadora* y *Señora Tentación* de José Díaz Morales, *Ángel o Demonio* de Víctor Urruchúa (las tres de 1947), *La Venus de Fuego* (1948) de Jaime Salvador, *Perdida* (1949) de Fernando A. Rivero, *Hipócrita* (1949) y *Vagabunda* de Miguel Morayta, *La Reina del Mambo* de Ramón Pereda (estas dos últimas de 1950)²⁴⁴, *Cabaret Trágico* (1957) de Alfonso Corona Blake²⁴⁵, etc. Brillaron estrellas como la mencionada Sevilla, María Antonieta Pons, Yolanda Montes "Tongo-lele", Meche Barba, Leticia Palma, Amalia Aguilar, Rosa Carmina y otras²⁴⁶.

Rosa Carmina, por cierto, fue protagonista de muchas de las películas de Juan Orol, director de films con temáticas arrabaleras, policíacas y de gánsters. Todo un personaje, antes de dedicarse al cine, Orol fue policía verdadero, agente secreto, torero, beisbolista, boxeador, mecánico, conductor profesional de autos de carreras, reportero, director artístico de la XEQ Radio Nacional, y llegó a ser escritor, productor, director y actor de la mayoría de sus películas, las cuales siempre cargaron el es-

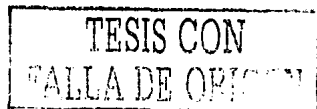
242. Ayala Blanco, Jorge, *La Aventura del Cine Mexicano*, 1ª edición, México D. F., ediciones Era S. A., 1968, pp. 128 y 137.

243. Vega Alfaro, Eduardo de la, op. cit., p. 38.

244. García Riera, Emilio, *Historia del Cine Mexicano*, 1ª edición, México, D.F., SEP, 1986, p. 162.

245. Ayala Blanco, Jorge, op. cit., p. 154.

246. Para más información sobre el cine de rumberas, véase: Muñoz Castillo, Fernando, *Las Reinas del Trópico*, 1ª edición, México, Grupo Azabache S. A. de C. V., 1993.



tigma de ser "churros" de mala calidad. Se trata de un buen ejemplo de cine mal hecho, humor involuntario que raya en lo ridículo, pero gracioso por lo tanto y convertido en "cine de culto". Muestra de su trabajo son: *Mujeres sin Alma* (1934, codirigida por Ramón Peón), *Madre Querida* (1935), *Hararás a tus Padres* (1936), *Los Misterios del Hampa* (1944), *El Reino de los Gángsters*, *Gángsters contra Charros* (estas dos de 1947), *El Charro del Arrabal* (1948), *Cabaret Shangai* (1949), *¿Qué Idiotas son los Hombres?*, *El Infierno de los Pobres*, *Perdición de Mujeres*, *Hombres sin Alma* (las cuatro de 1950), *El Sindicato del Crimen* (1953), *Zonga*, *el Ángel Diabólico* (1957), *Contrabandistas del Caribe* (1966), y *El Fantástico Mundo de los Hippies* (1970)²⁴⁷.

También el sexenio alemánista se caracterizó por el auge de comediantes como Germán Valdés "Tin-Tan", quien actuó en *Calabucitas Tiernas* (1948) y *El Rey del Barrio* (1949) dirigidas por Gilberto Martínez Solares²⁴⁸. Otros cómicos célebres de la época fueron Adalberto Martínez "Resortes", Antonio Espino "Clavillazo" y el mencionado "Cantinflas", quien después de sus buenas películas con Bustillo Oro, realizó la mayoría de sus comedias con el mediocre director Miguel M. Delgado.

Por su parte, los ya mencionados cineastas Alejandro Galindo e Ismael Rodríguez siguieron dominando la escena fílmica e hicieron sus trabajos más conocidos durante este sexenio.

1.7. DÉCADA DE LOS CINCUENTA: COMIENZO DE LA CRISIS ESTRUCTURAL.

Durante los gobiernos posteriores a Miguel Alemán Valdés y anteriores a Luis Echeverría, el cine mexicano vivió una de las peores crisis de su historia (aunque hubo autores y obras excepcionales, como veremos). Este período es conocido como la "etapa de crisis estructural", y coincide con la era del "desarrollo estabilizador", en la cual mediante el mantenimiento de los salarios de los trabajadores y los precios, se evitó devaluaciones y se buscó estabilizar la balanza de pagos con el extranjero, la cual sufría un déficit de exportaciones²⁴⁹.

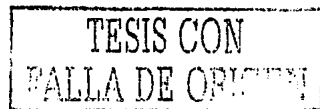
Como muestra de hasta qué punto decayó la calidad de las películas mexicanas, basta recordar que la entrega de los premios "Ariel" a lo mejor del cine mexicano se vio interrumpida en 1959, último año en que se entregaron estos premios, debido a la falta de calidad del cine nacional en general²⁵⁰. Este premio no se volvería a otorgar sino hasta 1972.

²⁴⁷ Cook, Perla. *Diccionario de Directores del Cine Mexicano*, 1a. ed., México, D. F., CONACULTA y Cineteca Nacional, 2000, pp. 459 y 460.

²⁴⁸ García Riera, Emilio, op. cit., p. 171.

²⁴⁹ Vega Albarró, Eduardo de la, op. cit., pp. 40 y 41.

²⁵⁰ Del Moral González, Fernando. "Cronología del Cine Mexicano", en AAVV, *Hojas de Cine. Testimonios y Documentos del Nuevo Cine Latinoamericano Volumen II México*. La edición: México, D. F., SEP, Fundación Mexicana de Cineastas A. C. - UAM, 1988, p. 284.



1.7.1- CRISIS DE SUPERPRODUCCIÓN.

Durante el sexenio del presidente Adolfo Ruiz Cortines, comprendido de 1952 a 1958, los principales problemas del cine nacional no eran únicamente relacionados a las temáticas y deficiencias estéticas de las películas, sino además a una crisis de superproducción de films que chocaba con la escasa exhibición de los mismos. En 1954 se hicieron 121 producciones, 36 más que en 1953 (84), lo cual representa un aumento dramático. Sin embargo, si durante años el promedio de producciones anuales era mayor a 100, las películas que se exhibían anualmente en promedio eran alrededor de 80, debido a los problemas monopólicos explicados y a que se tenía preferencia por producciones extranjeras (sobre todo norteamericanas). Debido a esto, muchas cintas mexicanas fueron enlatadas y tardaron años en exhibirse y en malas condiciones (proyectadas durante poco tiempo, en cines de segunda o tercera y sin buena publicidad)²⁵¹.

1.7.2- PROBLEMAS SINDICALES.

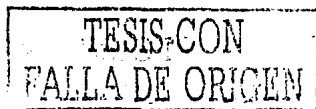
Otra problemática que se presentó por la época fue los problemas sindicales que en ese 1953 llevaron a la huelga de los trabajadores del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC), debido a que no les fue concedido el aumento de sueldo que exigieron a los productores. La huelga duró dos meses: de junio a agosto, después se llegó a un arreglo que le puso fin, pero la producción de películas quedó detenida durante el lapso de la huelga. Después, en 1954 ocurrieron hechos sangrientos cuando asesinan al líder del Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC), Alfonso Mascaraña. Ese año también se dio el secuestro de la hija de Samuel Granat, exhibidor independiente. Según Miguel Contreras Torres en "El Libro Negro del Cine Mexicano", los autores materiales fueron Jenkins y su camarilla, ante lo cual a Samuel Granat y su hermano Oscar no les quedó más remedio que vender al monopolio sus salas de cine²⁵².

Los estudios América reabrieron los estudios Cuauhtémoc que habían quebrado en 1953, mientras que otros estudios desaparecieron, como los Tepeyac y los CLASA en 1957 y los Azteca en 1958. Con esto el STPC sólo podía hacer películas en los estudios Churubusco y en San Ángel, pues los estudios América eran para el STIC²⁵³.

251 García Riera, Emilio. *Historia Documental del Cine Mexicano. Tomo 7. 1953-1954*, la reedición, Guadalajara, Jalisco, México, Universidad de Guadalajara, México, D. F., CONACULTA, 1993, p. 153.

252 *Ibidem* pp. 10, 11 y 154.

253 García Riera, Emilio. *Historia Documental del Cine Mexicano. Tomo 9. 1957-1958* la reedición, Guadalajara, Jalisco, México, Universidad de Guadalajara, México, D. F., CONACULTA, 1994, p. 7.



1.7.3- INTERVENCIÓN ESTATAL.

Fue también en 1954 cuando el gobierno de Ruiz Cortines instituye la organización financiera y distribuidora que regiría la industria del cine nacional hasta el echeverrismo. Esta organización se basa en cuatro instituciones fundamentales: Banco Nacional Cinematográfico S. A., Películas Nacionales, Películas Mexicanas S. A. de C. V., y Cinematográfica Mexicana Exportadora (creada para distribuir en todo el mundo menos América Latina, España y Portugal). Las tres primeras instituciones ya existían, pero a partir de 1954 vieron un aumento en su capital²⁵⁴.

Ante el aumento otorgado al Banco Cinematográfico por el gobierno federal, la Nacional Financiera y el Banco de México (socios y accionistas del Banco Cinematográfico), y ante la reducción del tipo de interés concedido al mismo, se trató de llevar a cabo una política de "superproducciones", es decir, pocas películas pero buenas (es decir caras, como si sólo del dinero dependiera la calidad de los films), aprovechando que ahora el Banco se podía dar el lujo de financiar del 60 al 85 % del costo total de las cintas. Esto repercutió en una baja de producción: de las 121 películas de 1954 se bajó a 91 en 1955. Sin embargo la política fracasó, pues las supuestas "superproducciones" mexicanas no podían competir con las verdaderas superproducciones extranjeras. Lo único que se logró fue que el costo promedio por película aumentara y que se hicieran en 1956 unas 101 películas de las cuales 47 eran a color, cifra récord hasta entonces, siendo México el país que proporcionalmente hizo más films a color en el mundo ese año²⁵⁵. En 1958 se realizaron 135 películas en total, lo que representaba un nuevo récord de producción nacional²⁵⁶.

1.7.4- PLAN GARDUÑO.

Otro problema importante era el grave déficit que vivía el Banco Nacional Cinematográfico, que había perdido millones de pesos del gobierno debido al fracaso comercial de películas financiadas y por la corrupción reinante: muchos productores pedían dinero al Banco prometiendo realizar buenos y caros films que al final resultaban ser un fraude artístico y económico, producidos con poco presupuesto, mientras el dinero sobrante facilitado se lo quedaban, y otros productores simplemente se volvieron especuladores que usaban el dinero del Banco en otros negocios ajenos al cine²⁵⁷.

254 García Riera, Emilio. *Historia Documental del Cine Mexicano Tomo 7 1953 1954*, pp. 154 y 155.

255 García Riera, Emilio. *Historia Documental del Cine Mexicano Tomo 8 1955 1956*, la reedición, Guadalajara, Jalisco, México, Universidad de Guadalajara, México, D. F., CONACULTA, 1993, pp. 7, 8 y 169.

256 García Riera, Emilio. *Historia Documental del Cine Mexicano Tomo 9 1957 1958*, p. 153.

257 García Riera, Emilio. *Historia Documental del Cine Mexicano Tomo 7 1953 1954*, p. 153.



Para combatir estos problemas el nuevo director del Banco Nacional Cinematográfico, Eduardo Garduño, elaboró en 1953 el Plan de Reestructuración de la Industria del Cine Nacional, llamado "Plan Garduño"²⁵⁸. El objetivo principal del Plan era la creación de seis distribuidoras dependientes del Banco Cinematográfico, dos que se encargarían de la distribución de películas en el interior del país y cuatro para la distribución en el extranjero, a las cuales podrían asociarse todas las empresas productoras mexicanas²⁵⁹. De esta forma, los productores asociados recibirían indirectamente dinero del Banco para la producción de films a través de las distribuidoras creadas que funcionarían como intermediarias, a cambio de la explotación y exhibición del material cinematográfico²⁶⁰. Con esto se buscó terminar con el monopolio de la exhibición de William O. Jenkins y socios, pero el Plan fracasó en este punto.

1.7.5- MORALISMO Y CENSURA.

El presidente de la República del período 1952-1958, o sea Adolfo Ruiz Cortines, era famoso por su edad avanzada y sus ideas conservadoras. Fueron los tiempos en que el también muy conservador regente del Distrito Federal, Ernesto P. Uruchurtu, prohibió las películas y obras teatrales eróticas, las revistas pornográficas, combatió la prostitución en las calles e hizo que los cabarets y centros nocturnos cerraran más temprano. En una época como esa, no es de extrañar que la censura cinematográfica fuera tan rígida y las temáticas se tornaran aun más moralistas.

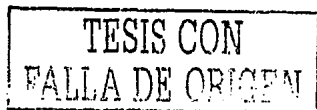
Fue precisamente la censura la que obligó al "enlatamiento" de la sátira política *El Brazo Fuerte* (1958) de Giovanni Korporaal²⁶¹. Sin embargo la censura se extendería después del ruizcortinismo. Al principio del sexenio presidencial de Adolfo López Mateos (1958-1964), se censuraron dos films importantes en 1961: *La Sombra del Caudillo* (1960) de Bracho, y *La Rosa Blanca* (1961) de Gavalón, como veremos más adelante cuando hablemos de los años 60's.

258. Tello, Jaime, "1942-1970: Notas sobre la Política Económica del "Viejo" Cine Mexicano", en AAVV, *Hojas de Cine. Testimonios y Documentos del Nuevo Cine Latinoamericano Volumen II: México*, la ed. Mex., D. F., SEP, Fundación Mexicana de Cineastas A. C., UAM, 1988, p. 27.

259. García Riera Emilio, op. cit., pp. 7-9.

260. Tello, Jaime, *Íbidem*.

261. Del Moral González, Fernando, "Cronología del Cine Mexicano", en AAVV, *Hojas de Cine. Testimonios y Documentos del Nuevo Cine Latinoamericano Volumen II: México*, la edición, México, D. F., SEP, Fundación Mexicana de Cineastas A. C., UAM, 1988, p. 284.



1.7.6- OBRAS Y AUTORES.

En cuanto a la producción cinematográfica del sexenio de Ruiz Cortines (1952-1958), en general y salvo las loables excepciones, la calidad empeoraba paulatinamente. Desde los años 50's en México, la televisión comenzaba a ser una competencia de la cual el cine nacional tendría que empezar a preocuparse, debido a la aceptación masiva y poder de convocatoria que como espectáculo y medio de comunicación ganaba poco a poco. Ello influyó en el empeoramiento de la crisis del cine en cuanto a la pérdida de auditorio y obligó al cine mexicano a hacer más películas a color o en "cinemascope" (pantalla ancha), de acuerdo con la política de "superproducciones" (que fracasó, como dijimos) de la que ya dimos cuenta, aprovechando que la televisión era en blanco y negro, y de que su programación era de barata producción.

1.7.6.1- Los "desnudos pudorosos".

También, aprovechando que la censura de la televisión era aun más estricta que la del cine, se trató de buscar temas relativamente más fuertes: rumberas, policíacos, dramas pasionales, etc., siempre y cuando no provocaran a los censores. Los hermanos Pedro y Guillermo Calderón fueron los productores pioneros del cine de desnudos en los años 50's. Aunque ya existían algunos breves desnudos en el cine mexicano desde sus inicios, oficialmente la primera actriz que con frecuencia mostraría su cuerpo en "desnudos artísticos" sería Ana Luisa Pelluffó, famosa por sus desnudos en cuatro cintas de la época: *La Fuerza del Deseo* de Miguel M. Delgado, *El Seductor* y *La Ilegítima*, ambas de Chano Urueta, realizadas las tres en 1955, y en *La Diana Cazadora* de 1956 dirigida por Tito Davison, todas producidas por los Calderón. El director José Díaz Morales trabajó para los Calderón en tres películas con desnudos: *La Virtud Desnuda* (con Columba Domínguez), *Esposas Infieles* (con Kitty de Hoyos), ambas de 1955, y *Juventud Desenfrenada* (con Aída Araceli), de 1956²⁰².

Precisamente este trato de "artístico" con que se presentaron los primeros desnudos cinematográficos femeninos de los años años 50's, era una justificación para soportar los embates de la fuerte censura existente. En realidad no era tan contradictorio el que se comenzaran a tocar temas relacionados con el sexo en esta época tan conservadora, puesto que todas las historias de las películas eran contadas de una forma bastante complaciente y moralista. Era típico del Estado el censurar duramente los temas políticos, pero ser relativamente más tolerante con temas sexuales.

202. García Riera, Emilio, op. cit. pp. 200 y 226.



1.7.6.2- Cine de luchadores y de horror.

Entre los llamados "churros" comenzó a sobresalir el género de luchadores, oficialmente inaugurado por *La Bestia Magnífica* (1952) de Chano Urueta. Este género hizo famosos a luchadores-actores como Wolf Rubinskis, el "Huracán Ramírez", el "Santo", "Blue Demon", "Mil Máscaras", etc. Algunos clásicos son: *Huracán Ramírez* de Josefito Rodríguez, *El Enmascarado de Plata* de René Cardona (estas dos últimas también de 1952, en la última mencionada no actúa el "Santo", como se pensaría debido al título, sino un luchador llamado "el Médico Asesino")²⁶³, *Santo vs. las Mujeres Vampiro* (1962) de Alfonso Corona Blake y *Las Momias de Guanajuato* (1970) de Federico Curiel.

Por otro lado, el género de luchadores ha sido a veces asociado al de películas de terror en México, pero ambos géneros también se desarrollaron en forma independiente y precisamente en los 50's tenemos ejemplos clásicos de cine de terror mexicano: *Ladrón de Cadáveres* (1956) y *El Vampiro* (1957), las dos dirigidas por Fernando Méndez²⁶⁴ y protagonizadas por Gemán Robles.

1.7.6.3- El cine de calidad.

Por supuesto que el cine de calidad de los años 50's estuvo representado en su mayor parte por las cintas que los mejores directores ya mencionados realizaron en esa época (se recomienda revisar las filmografías individuales parciales que previamente proporcioné). Pero también en el naciente cine independiente y en la obra de un cineasta español encontramos buenas películas.

a) Cine independiente.

En contraste, el cine de calidad de la era de Ruiz Cortines fue representado por dos películas del llamado cine independiente, marginal o amateur, producidas por Manuel Barbachano Ponce: *Raíces* (1953) y *Torero* (1956)²⁶⁵. La segunda fue dirigida por Carlos Velo y se trata de un documental sobre la "fiesta brava". Mientras, la primera merece especial atención, pues dirigida por Benito Alazraki con escaso presupuesto y sin actores famosos (ni siquiera profesionales), *Raíces* se considera la gran pionera del cine independiente mexicano y logró un cierto éxito en el Festival de Cannes (aunque hay que admitir que ese éxito se debió a la mentalidad europea de los críticos que se dejaron seducir nuevamente por el indigenismo folklórico del argumento de la cinta).

263 García Riera, Emilio, *Ibidem*, p. 203

264 Del Moral González, Fernando, *Ibidem*, p. 284

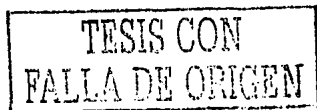
265 Vega Altamirano, Eduardo de la, *op. cit.*, p. 46

b) Luis Buñuel.

Otro ejemplo de cine de alta calidad que brilló en esta época de crisis, lo encontramos con el español Luis Buñuel, uno de los mejores directores del mundo de todos los tiempos. Hizo películas en España, Francia y Estados Unidos. Aunque su etapa mexicana comenzó en 1947, fue en los años 50's y 60's cuando logró su más alto nivel²⁶⁶. Hay que admitir que la xenofilia (por no decir "malinchismo") de algunos críticos mexicanos ha sobrevalorado en ocasiones el legado de Buñuel, al extremo de considerarlo el único director "bueno" que ha habido en nuestro país, lo cual aparte de falta de conocimiento sobre el tema (por no decir ignorancia), desestima a los grandes realizadores mexicanos de todos los tiempos. Claro que con esto no quiero desestimar el importante legado de Buñuel, en cuya filmografía mexicana destacan: *Gran Casino* (1947), *El Gran Calavera* (1949), *Los Olvidados* (tal vez su mejor película mexicana), *Susana* (estas dos últimas de 1950, la segunda también conocida como *Carne y/o Demonio*), *La Hija del Engaño*, *Subida al Cielo* (ambas de 1951), *El Bruto*, *Robinson Crusoe*, *Él* (las tres de 1952), *Abismos de Pasión*, *La Ilusión Viaja en Tranvía* (ambas de 1953), *El Río y la Muerte* (1954), *Ensayo de un Crimen* (1955, también conocida fuera de México como *La Vida Criminal de Archibaldo de la Cruz*), *Nazarin* (1958), *Viridiana* (1961, coproducción con España), *El Ángel Exterminador* (1962), y *Simón del Desierto* (1965)²⁶⁷.

266. Si se desea profundizar sobre la etapa mexicana de Luis Buñuel y su obra cinematográfica en nuestro país, se puede consultar: Avila Dueñas, Ivan Humberto, *El Cine Mexicano de Luis Buñuel*, 1a edición, México D. F., IMCISE y Conaculta, 1994

267. Sarris, Andrew, *El Cine Norteamericano Directores y Direcciones 1929-1968* (Colección Moderna), 1a edición, México D. F., Editorial Diana, S. A., 1970, pp. 130 y 141.



1.8. LOS AÑOS SESENTA: NUEVA CALIDAD ENTRE LA CRISIS EXTREMA.

1.8.1- FINALES DEL SEXENIO DE LÓPEZ MATEOS.

1.8.1.1- Intervención estatal.

Durante el sexenio del nuevo presidente Adolfo López Mateos, comprendido de 1958 a 1964, el licenciado Federico Heuer es nombrado director del Banco Cinematográfico²⁶⁸. En 1960 se pone fin de una vez por todas al monopolio de la exhibición encabezado por William O. Jenkins y sus socios y prestanombres como Gabriel Alarcón, cuando el Estado compra a éstos la Operadora de Teatros y la Cadena de Oro, cadenas de salas cinematográficas propiedad del monopolio privado²⁶⁹. Con ellas se formó la Compañía Operadora de Teatros S. A., la COTSA, y sumado a la compra de los estudios Churubusco ese mismo año y a las empresas distribuidoras estatales ya existentes, el gobierno ahora intervenía en las tres ramas de la industria del cine nacional: producción, distribución y exhibición.

1.8.1.2- Disminución de la producción y aumento de los costos.

Cuando dio comienzo el sexenio hubo la clásica tensión e incertidumbre de cambio de gobierno y esto generó baja en la producción. En 1959 se realizaron 116 películas, o sea 19 menos que en 1958 (135). También durante este sexenio se presentó un alza de los costos de producción. De un millón 175 mil pesos que era el costo promedio por película en 1958, se llegó a un millón 235 mil pesos en 1959. Debido a esto, en este último año se hicieron sólo 13 películas a color mientras el año anterior, 1958, habían sido 29²⁷⁰. El sexenio de López Mateos se caracterizó por la baja producción. Contrastando con las 114 películas 1960, en 1961 sólo se hicieron 74, lo que representaba una crisis dramática. Desde las 47 películas que se realizaron en 1942, no había una producción tan baja. Al año siguiente, 1962, se realizaron 81 películas y en 1963 fueron 86, pero a pesar del aumento seguía siendo muy baja la producción²⁷¹.

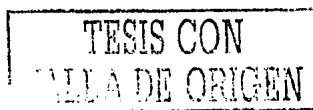
268. García Riera, Emilio. *Historia Documental del Cine Mexicano. Tomo 10. 1959-1960*, la reedición.

Guadalajara, Jalisco, México, Universidad de Guadalajara, México, D. F., CONSACULTA, 1994, p. 7.

269. Lello Jaime. 1942-1970. Notas sobre la Política Económica del "Nuevo" Cine Mexicano", en AAVV, *Hojas de Cine, Testimonios y Documentos de Cine Nuevo Cine Latinoamericano. Volumen II. México*, la ed., Mex., D. F., SEP, Fundación Mexicana de Cineastas A. C., UAM, 1988, p. 28

270. García Riera, Emilio. *Ibidem*, p. 10 y 11.

271. García Riera, Emilio. *Historia Documental del Cine Mexicano. Tomo 11. 1961-1963*, la reedición, Guadalajara, Jalisco, México, Universidad de Guadalajara, México, D. F., CONSACULTA, 1994, pp. 7, 131 y 251.



Se trataba de una grave crisis que también se veía reflejada en los costos por producción que aumentaban año con año. Por eso en el sexenio el número de películas a color iba a la baja (mientras en los países industrializados era al contrario, cada vez se hacían más películas a colores): en 1958 fueron 29, en 1959 fueron sólo 13, en 1960 fueron 20, en 1961 hubo 14 a color y en 1962 se hicieron 15 de esta forma. Otro indicador de la crisis que se vivía se presentaba en la distribuidora del gobierno Películas Nacionales, la cual de 1960 a 1961 vio aumentar sus pérdidas en un 300 %, por lo que se sustituyó a su director Blas López Fandos por Salvador Amelio²⁷².

1.8.1.3- Censura estatal.

Julio Bracho sufrió un duro revés en su carrera cuando su película *La Sombra del Caudillo* (1960) fue víctima de la censura gubernamental y se prohibió su exhibición, debido a que hablaba sobre las ambiciones políticas de la clase militar que llevaron al asesinato de Álvaro Obregón²⁷³. La película fue perseguida, secuestrada y destruída, aunque una copia se salvó y pudo existir en México "enlatada" o en el clandestinaje por décadas hasta que al fin se autorizó su exhibición en 1990, durante el gobierno de Carlos Salinas de Gortari.

Otro caso célebre de asalto a la libertad de expresión en el cine mexicano fue con *La Rosa Blanca* de Roberto Gavaldón, prohibida en 1961. Al menos fue "desenlatada" hasta 1972²⁷⁴ (sexenio de Luis Echeverría), y el motivo de su "enlatamiento" había sido su trama en la cual un mexicano (Ignacio López Tarso) es despojado de su tierra y asesinado por una compañía norteamericana petrolera antes de la Expropiación Petrolera de Lázaro Cárdenas.

El enlatamiento de ambas películas en el sexenio de López Mateos, resulta entendible considerando que el secretario de Gobernación era en ese entonces el "duro" Gustavo Díaz Ordaz, famoso por su intolerancia contra la libertad de expresión y por reprimir huelgas, manifestaciones y revueltas de campesinos, ferrocarrileros, maestros, médicos, etc., durante el gobierno de López Mateos.

272 *Ibidem*, pp. 7 y 131

273 Del Moral González, Fernando, "Cronología del Cine Mexicano", en AAVV, *Hojas de Cine: Testimonios y Documentos del Nuevo Cine Latinoamericano: Volumen II México*, 2ª edición, México, D. F., SEP, Fundación Mexicana de Cineastas A. C., UAM, 1988, p. 285

274 *Ibidem*, p. 287



1.8.1.4- El cine en la UNAM.

Pero a pesar de todo lo anterior, también hubo cosas rescatables en la época de López Mateos. Por ejemplo, en 1960 se fundó la Filmoteca de la UNAM con ayuda del mencionado productor independiente Manuel Barbachano Ponce²⁷⁵. Luego, en 1963 se funda el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), que funcionó a partir de junio y fue la primera escuela seria de enseñanza cinematográfica en México. Manuel González Casanova (hermano menor de Pablo, futuro rector de la UNAM) fue nombrado director de la Filmoteca de la UNAM y del CUEC²⁷⁶.

1.8.1.5- El Grupo Nuevo Cine.

Además, en abril de 1961 se formó el Grupo Nuevo Cine, formado por cineastas, escritores, intelectuales y críticos que en su manifiesto buscaban: la superación del deprimente estado de cine nacional por medio de la apertura para la renovación de nuevos talentos en la realización cinematográfica; la libertad de expresión del cine nacional libre de toda censura; la existencia de un cine independiente ajeno a los monopolios de los círculos oficiales privados o estatales; el desarrollo de una cultura cinematográfica mexicana por medio de escuelas de cine, cine clubes, cinematecas, revistas especializadas, etc.; mejorar criterios de exhibición para que a México lleguen películas extranjeras de calidad, no sólo las comerciales; y la defensa de las reseñas de festivales de cine con lo mejor de la cinematografía mundial²⁷⁷.

Este grupo estaba formado por José de la Colina, Rafael Corkidi, Salvador Elizondo, José Miguel García Ascot, Emilio García Riera, José Luis González de León, Heriberto Lafranchi, Carlos Monsiváis, Julio Piñero, Gabriel Ramírez, José María Sbert y Luis Vicéns, además de la colaboración continua o eventual de Paul Leduc, Manuel Michel, Eduardo Lizalde, Manuel González Casanova, Tomás Pérez Turrent, Nancy Cárdenas, Fernando Macotela, Juan Manuel Torres, Jorge Ayala Blanco, Salomón Láiter y Ludwik Margules. Desgraciadamente el grupo tuvo una duración efímera, al igual que su revista "Nuevo Cine", que sólo existió por siete números²⁷⁸.

²⁷⁵ *Ibidem*, p. 285.

²⁷⁶ García Riera, Emilio, *op. cit.*, pp. 253 y 254.

²⁷⁷ "Manifiesto del Grupo Nuevo Cine" en AAVV, *Hojas de Cine. Testimonios y Documentos del Nuevo Cine Latinoamericano. Volumen II. México*, 1ª edición, México, D. F., SEP, Fundación Mexicana de Cineastas A. C., UAM, 1988, pp. 33-35.

²⁷⁸ Rosshbach, Alma, y Canel, Letticia, "1961-1967, Los Años Sesenta: el Grupo Nuevo Cine y los dos Concursos Experimentales" en AAVV, *Hojas de Cine. Testimonios y Documentos del Nuevo Cine Latinoamericano. Volumen II. México*, pp. 48 y 49.



1.8.1.6- Autores y obras.

Y en cuanto a calidad de los films, era simplemente desastrosa: abundaban melodramas familiares reaccionarios y conservadores, comedias juveniles con cantantes de "rock and roll" mexicano, regañños moralistas a jóvenes rebeldes, películas de luchadores, de horror e incluso de ciencia-ficción tercermundista, híbridos de "western"²⁷⁹ con rancharo, comedias para lucimiento de cómicos de dudosa gracia, etc. Mientras, veteranos como el "Indio" Fernández y Julio Bracho cayeron en franca decadencia, aunque otros como Gavaldón, Alejandro Galindo e Ismael Rodríguez, pese a no estar en su mejor forma, todavía hicieron obras interesantes durante este sexenio.

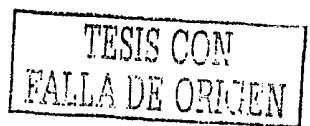
a) Luis Alcoriza.

Entre tanta mediocridad, uno de los cineastas que más brilló durante el período fue el entonces joven Luis Alcoriza, quien había colaborado con Luis Buñuel en la realización de sus guiones. Alcoriza resintió la influencia de Buñuel, pero adaptando este estilo al folklore nacional, siempre tratando de reflejar la idiosincrasia del mexicano aunque desde un punto de vista un poco pseudointelectual. Después de su debut con *Los Jóvenes* (1960), realizó sus tres mejores películas, la trilogía de la "T" (así se llamo porque los tres títulos, formados por un sólo sustantivo, comienzan con esta letra): *Tlayucan* (1961), *Tiburoneros* (1962), y *Tarahumara* (1964). La primera fue nominada al "Oscar" como mejor film extranjero, y la tercera es considerada por Eduardo de la Vega como la mejor película de tema indigenista realizada²⁸⁰. Otras películas de Alcoriza son: *El Oficio más Antiguo del Mundo* (1968), *Mecánica Nacional* (1971), *Fé, Esperanza y Caridad* (1972, codirigida por Alberto Bojórquez y Jorge Fons), *Presagio* (1974), *Las Fuerzas Vivas* (1975), *Semana Santa en Acapulco* (1980), *Terror y Encajes Negros* (1984), *Lo que Importa es Vivir* (1986), y *Día de Muertos* (1988)²⁸¹.

279. Un "western" es una película de vaqueros, género típicamente norteamericano aunque existen ejemplos en casi todo el mundo, incluso Europa y Asia que narra tramas reales o ficticias situadas históricamente en el "viejo oeste" norteamericano.

280. Vega Allaro, Eduardo de la. *La Industria Cinematográfica Mexicana: Perfil Histórico Social*. Cuadernos de Divulgación, número 37, 2a Época. 1a edición. Guadalajara, Jalisco, México, Editorial Universidad de Guadalajara, 1991. p. 44 y 45.

281. Cink, Perla. *Diccionario de Directores del Cine Mexicano*. 1a edición, México, D.F., CONACULTA y Cineteca Nacional, 2000. p. 38.



b) Otras obras interesantes.

Otras películas interesantes filmadas durante el sexenio tratado son: *El Esqueleto de la Señora Morales* (1959) de Rogelio A. González²⁸², *Juana Gallo* de Miguel Zacarías, *El Despojo* de Antonio Reynoso (ambas de 1960)²⁸³, *En el Balcón Vacío* de Jomí García Ascot, *El Sol en Llamas* de Alfredo B. Cravenna, *El Tejedor de Milagros* de Francisco del Villar, *Atrás de las Nubes* y *Cielo Rojo*, ambas de Gilberto Gazeón (todas de 1961)²⁸⁴, y *Viento Negro* (1964) de Servando González²⁸⁵.

De especial interés resulta *En el Balcón Vacío*, pues García Ascot, quien era miembro del grupo Nuevo Cine y había trabajado para el ya mencionado productor independiente Barbachano Ponce, realizó esta cinta independiente con apoyo del grupo en cuestión y ganó un premio en el festival de Locarno, Suiza²⁸⁶. La película fue filmada en formato de 16 milímetros, los actores no cobraron y no se estrenó comercialmente.

1.8.2- SEXENIO DE DÍAZ ORDAZ.

Después de Adolfo López Mateos (1958-1964) la banda presidencial sería portada por Gustavo Díaz Ordaz, cuyo sexenio comprendería de 1964 a 1970 y sería el último correspondiente a la época del "desarrollo estabilizador". El secretario de Gobernación de este sexenio fue Luis Echeverría Álvarez, lo que influyó para que su hermano mayor, el mediocre actor Rodolfo Echeverría Álvarez, mejor conocido entonces como Rodolfo Landa, fuera director de la Asociación Nacional de Actores (ANDA) y del STPC. Mientras, Emilio O. Rabasa sustituyó a Federico Heuer como director del Banco Nacional Cinematográfico, y Mario Moya Palencia fue el director de Cinematografía²⁸⁷.

1.8.2.1- Las series del STIC.

A pesar de indicios de calidad cinematográfica en algunas obras individuales, en este sexenio la crisis del cine nacional se incrementó aun más, como lo demuestra el aumento de películas de series filmadas por el STIC (existentes desde los años cincuenta). Como el STIC no podía según la ley realizar largometrajes (sólo tenían autorización para hacer cortometrajes y documentales), para disimu-

282 Vega Altaro, Eduardo de la. *Ibidem*, p. 44

283 Del Moral González, Fernando, *op. cit.*, p. 285.

284 García Riera, *op. cit.*, pp. 9 y 10

285 García Riera, Emilio. *Historia Documental del Cine Mexicano. Tomo 12: 1964-1965*, la reedición,

Guadalajara, Jalisco, México, Universidad de Guadalajara: México, D. F., CONACULTA, 1994, p. 114

286 Del Moral González, Fernando, *Ibidem*

287 García Riera, Emilio, *op. cit.*, p. 181

lar hacían series de cortos de media hora, filmados en pocas semanas y con poco dinero y que en realidad se trataban de largometrajes disfrazados de cortometrajes, pues luego se juntaba para hacer películas largas²⁸⁸. De esa forma se realizaron algunas de las peores películas de la historia de México. La presencia de las series del STIC se comprueba en el hecho de que de las 98 películas filmadas en 1966, sólo 52 eran largometrajes del STPC, mientras 27 eran cortos de series, además de 17 coproducciones con el extranjero y dos independientes²⁸⁹.

Por otra parte, en ese mismo 1966 por primera vez en la historia del cine mexicano se realizaron más películas a color que en blanco y negro: 57 a color por 41 en b/n, después de que en 1965 habían sido sólo 27 a colores y 70 b/n. Esto en apariencia es un avance, pero hay que recordar que se debió en parte a la competencia que representaba la televisión, la cual obligó a buscar nuevas formas para reconquistar al público, aprovechando que la gran mayoría de los programas de televisión eran en blanco y negro. Para 1967 el cine en blanco y negro era prácticamente obsoleto, pues de las 93 películas realizadas ese año sólo 7 fueron en b/n, mientras las otras 86 eran a color. Entre las películas que eran blanco y negro en ese año, estaban 6 de las 7 películas del 2º Concurso de Cine Experimental (que veremos a continuación), y otra llamada *Fando y Lis*, polémica cinta mexicana dirigida por el chileno Alexandro Jodorowsky²⁹⁰. A partir de entonces el cine a color dominaría las pantallas cinematográficas en nuestro país, mientras el blanco y negro se limitaría más bien a usos estéticos de tipo experimental o expresionista.

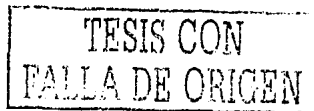
1.8.2.2.- Los Concursos de Cine Experimental.

El evento cinematográfico más importante del sexenio de Díaz Ordaz fue el Primer Concurso de Cine Experimental, convocado en 1964 por el STPC y de acuerdo a las bases aprobadas por el Banco Cinematográfico. Se inscribieron 31 grupos, de los cuales sólo se presentaron 12 películas. Algunas de las cintas eran cortometrajes realizados por dos o más directores y unidas en un solo largometraje a manera de cuentos. En total fueron 18 los directores que debutaron gracias al concurso. Los costos de las películas eran bajos, iban de los 150 a los 200 mil pesos (con excepción de *Amor, Amor, Amor* que costó dos millones de pesos). El concurso fue en 1965 y durante una semana se proyectaron las películas en el cine Regis. El presidente del jurado del concurso fue el veterano actor Andrés Soler, y

288 Vega Albano, Eduardo de la, op. cit., pp. 47 y 48

289 García Riera, Emilio. *Historia Documental del Cine Mexicano. Tomo 13: 1966-1967*. 1ª reedición, Guadalajara, Jalisco, México, Universidad de Guadalajara, México, D. F., CONACULTA, 1994, p. 7

290 *Ibidem*, pp. 7 y 161



entre los miembros del mismo estaban: Efraín Huerta, Jorge Ayala Blanco, Luis Spota, José de la Colina, Adolfo Torres Portillo, Humberto Batis y Carlos Estrada Lang.

La gran ganadora del concurso fue *La Fórmula Secreta*, mediometraje vanguardista dirigido por Rubén Gámez. El segundo premio fue para *En Este Pueblo no hay Ladrones* de Alberto Isaac²⁹¹, director con gran futuro y que para esta película contó con un extraño elenco que incluía figuras no sólo del medio cinematográfico, sino intelectual y cultural: Julián Pastor, Alfonso Arau, Héctor Ortega, Luis Buñuel, Arturo Ripstein, Emilio García Riera (autor de "Historia Documental del Cine Mexicano"), Ernesto García Cabral, María Luisa "la China" Mendoza, Abel Quezada, José Luis Cuevas, Carlos Monsiváis, Juan Rulfo, Gabriel García Márquez y el mismo Alberto Isaac, todos como actores en la película en cuestión²⁹².

El tercer premio fue para *Amor, Amor, Amor*, cinco cuentos dirigidos por otros tantos directores: Miguel Barbachano, Juan Ibáñez, José Luis Ibáñez, Juan José Gurrola y Héctor Mendoza. El cuarto premio fue para *Viento Distante*, tres cuentos dirigidos por Salomón Láiter, Manuel Michel y Sergio Véjar. Incluso Ícaro Cisneros, el organizador del concurso, participó con una película de su propia dirección: *El Día Comenzó Ayer* (que no fue de las ganadoras)²⁹³.

A pesar de que se puede considerar un éxito el concurso en cuanto a la calidad de las películas, la integración de algunos de los realizadores a la industria y al relativo éxito en taquilla de aquellas que se exhibieron comercialmente, el Segundo Concurso de Cine Experimental celebrado en 1967 fue más bien un fracaso, pues en total sólo fueron siete las películas que concursaron, la calidad fue menor y sólo destacó *Juego de Mentiras* (también conocida como *La Venganza de la Criada*) de Archibaldo Burns²⁹⁴.

291. Rosslbach, Alma, y Canel, Leticia, "1961-1967. Los Años Sesenta: el Grupo Nuevo Cine y los dos Concursos Experimentales" en AAVV, *Hojas de Cine. Testimonios y Documentos del Nuevo Cine Latinoamericano. Volumen II: México*, pp. 51-53.

292. García Riera, Emilio, *Historia Documental del Cine Mexicano. Tomo 12: 1964-1965*, p. 160.

293. Rosslbach, Alma, y Canel, Leticia, op. cit., pp. 52 y 53.

294. Vega Allaró, Eduardo de la, op. cit., p. 49.



1.8.2.3- El año de 1968.

El año siguiente, 1968, fue muy tumultoso y trascendental en la historia del México moderno. Dos documentales muestran respectivamente la luz y la sombra de ese año: *Olimpiada en México* de Alberto Isaac, y *El Grito* de Leobardo López Areteche²⁹⁵. La primera se trata de la película oficial sobre los Juegos Olímpicos celebrados en 1968 en nuestro país, y la segunda es el primer largometraje producido por el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) y es un testimonio sobre la represión por parte del gobierno del movimiento estudiantil de ese año que, como sabemos, a la larga terminaría con la matanza de estudiantes en Tlateloleco el 2 de octubre. Alberto Isaac también dirigiría *Futbol México 70* (1970), película oficial del Campeonato Mundial de Fútbol Soccer celebrado también en nuestro país. Por su parte, López Areteche vería truncada trágicamente su carrera y su vida tras su suicidio en 1970²⁹⁶.

Después de 1968 el cine mexicano ya no volvería a ser el mismo, dejaría de ser tan inocente en sus temáticas, y como indicador tenemos que ese mismo año la Dirección de Cinematografía a cargo de Mario Moya Palencia permitió una apertura en la censura al permitir desnudos y lenguaje altisonante, que antes sólo se presentaron en pocos films y de manera muy esporádica. Claro que esta apertura tenía sus límites, por ejemplo en lo referente a temas políticos²⁹⁷.

Ese mismo 1968 comenzó a funcionar la Cineteca Nacional en la Ciudad de México²⁹⁸, y en 1969 se forma el llamado Grupo Cine Independiente, de efímera duración, compuesto por nuevos cineastas como Arturo Ripstein, Felipe Cazals, Jaime Humberto Hermosillo y otros²⁹⁹.

295. García Riera, Emilio. *Historia Documental del Cine Mexicano. Tomo 14: 1968-1969*, 1ª edición.

Guadalajara, Jalisco, México, Universidad de Guadalajara, México, D. F., CONACULTA, 1994, p. 7

296. García Riera, Emilio. *Historia del Cine Mexicano*, 1ª edición, México, D. F., SEP, 1986, p. 269

297. *Ibidem*, p. 271

298. Del Moral González, Fernando. "Cronología del Cine Mexicano", en AAVV, *Hojas de Cine. Testimonios y Documentos del Nuevo Cine*

Latinoamericano Volumen II. México, 1ª edición, México, D. F., SEP, Fundación Mexicana de Cineastas A. C., UAM, 1988, p. 286

299. García Riera, Emilio. *Historia Documental del Cine Mexicano. Tomo 14: 1968-1969*, p. 191



1.8.2.4- Obras y autores.

Ahora nombremos otras de las películas más importantes dentro del sexenio analizado: *Tiempo de Morir* (1965) de Arturo Ripstein; *La Soldadera* de José Bolaños³⁰⁰; *Los Caifanes* de Juan Ibáñez (ambas de 1966); *Las Visitaciones del Diablo* de Alberto Isaac; *Los Recuerdos del Porvenir* de Arturo Ripstein³⁰¹; *Fando y Lis* de Alexandro Jodorowsky (las tres de 1967); *Patsy, mi Amor* de Manuel Michel; *La Manzana de la Discordia* (ambas de 1968) y *Familiaridades* (1969), ambas de Felipe Cazals; *El Quelite* de Jorge Fons; *Siempre hay una Primera Vez* de José Estrada, Guillermo Murray y Mauricio Wallerstein; *Los Nuestros* de Jaime Humberto Hermosillo³⁰²; *El Topo* de Jodorowsky; *El Tinco Mactovio* de Alberto Mariscal³⁰³; *Mictlán* de Raúl Kampffer; *El Águila Descalza* de Alfonso Arau (todas de 1969); *Emiliano Zapata* de Felipe Cazals; *Reed: México-Insurgente* de Paul Leduc; *Las Puertas del Paraíso* de Salomón Laiter³⁰⁴; *Tú, Yo, Nosotros* de Gonzalo Martínez, Juan Manuel Torres y Jorge Fons; *Crates* de Alfredo Joskowicz; *Los Meses y los Días* de Alberto Bojórquez³⁰⁵, *Kaliman, el Hombre Increíble* de Alberto Mariscal; *Q. R. R. Quien Resulte Responsable* de Gustavo Alatriste; *La Generala* de Juan Ibáñez; *Sucedió en Jalisco* de Raúl de Anda; y *Juventud Desnuda* de Alfredo Salazar (todas de 1970)³⁰⁶.

300 Vega Altano, Eduardo de la. *La Industria Cinematográfica Mexicana. Perfil Histórico-Social* (Cuadernos de Divulgación, número 37, 2a. Época), 1a edición, Guadalajara, Jalisco, México, Editorial Universidad de Guadalajara, 1991, p. 50.

301 García, Gustavo, y Coria, José Felipe. *Nuevo Cine Mexicano*, 1a edición, México D. F., Editorial Clío S. A. de C. V., 1997, pp. 14 y 15

302 Vega Altano, Eduardo de la. *Ibidem*, p. 50 y 51

303 García Riera, Emilio. *Historia del Cine Mexicano*, 1a edición, México, D. F., SEP, 1986, pp. 275 y 285.

304 Del Moral González, Fernando. *op. cit.*, p. 286 y 287

305 Vega Altano, Eduardo de la. *Ibidem*, p. 50 y 52

306 García Riera, Emilio. *Historia Documental del Cine Mexicano. Tomo 15 1970-1971*, 1a reedición, Guadalajara, Jalisco, México, Universidad de Guadalajara, México, D. F., CONACULTA, 1994, pp. 7 y 8.



CAPÍTULO II: PANORAMA POLÍTICO, ECONÓMICO Y SOCIAL DEL SEXENIO DE LUIS ECHEVERRÍA.

2.1- FIN DEL SEXENIO DE DÍAZ ORDAZ.

2.1.1- DECADENCIA DEL "DESARROLLO ESTABILIZADOR".

El sexenio presidencial de Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970) significó la decadencia del "desarrollo estabilizador", caracterizado por el ahorro en el gasto e inversión pública, el fortalecimiento del sector industrial a costa del descuido de la reforma agraria que repercutiría en el empobrecimiento del campo, el paulatino aumento de salarios y el mantenimiento de la paridad cambiaria peso-dólar. Tenemos que admitir que, a pesar de todo, el gobierno de Díaz Ordaz no había sido tan malo en cuanto a resultados económicos: para 1970, al final del sexenio, el producto interno bruto (PIB) creció un 7 % de promedio anual, la inflación en cambio sólo aumentaba un 2.6 % al año en promedio, los aumentos salariales crecían 6 % de promedio anual, el tipo de paridad cambiaria en 1970 era prácticamente idéntico al de 1964 (cuando Díaz Ordaz comenzó a gobernar), es decir, 12.50 pesos por dólar, mientras que la deuda externa era de sólo 4263 millones de dólares¹. Además, se construyeron 1500 k. m. de carreteras, aumentando la red carretera a más de 70,000 k. m., se construyeron las primeras líneas del sistema de transporte metropolitano, y se celebraron los Juegos Olímpicos de 1968 y el Mundial de Fútbol de 1970. Todo esto sin subir prácticamente los impuestos².

Sin embargo, esta estabilización de la economía se había alcanzado pagando un precio muy alto a nivel político y social. Durante el sexenio de Díaz Ordaz el orden social se mantuvo por medio de la fuerza, la represión y la violencia institucionalizada. Los movimientos guerrilleros insurgentes fueron perseguidos y masacrados. Las huelgas y manifestaciones campesinas, obreras, estudiantiles, de maestros, de doctores, etc., fueron prohibidas y reprimidas. El año de 1968 fue un parteaguas histórico en tanto representó hasta qué extremo había llegado la crisis de legitimidad del Estado, ante la matanza de estudiantes manifestantes en la Plaza de las Tres Culturas, en Tlatelolco, el 2 de octubre. Éste crimen ejercido por las más altas esferas del poder, sumado a los obstáculos impuesto por el partido único en el poder para evitar que se desarrollen grupos o partidos políticos independientes

1- Krauze, Enrique. *El Sexenio de Díaz Ordaz*. colección: "México Siglo XX. Los Sexenios. Tomo 6"

1ª edición, México, D. F., Editorial Clio S. A. de C. V., 1999, p. 67.

2- Dormeyer, Manu. *Ave César López: Portillo (1976-1982). Emperador de México*. 1ª edición,

México D. F., Editorial Grijalbo S. A. de C. V., 1982 (2ª edición, 1998), p. 20



del PRI u organizaciones laborales, industriales y campesinas independientes de la C. T. M., genero descontento social a gran escala, falta de credibilidad en las instituciones, desconfianza en las fuerzas coercitivas (policia y ejercito) y dudas sobre la legitimidad de las acciones del Estado. Todos éstos serían problemas prioritarios que enfrentaría la siguiente administración presidencial: la de Luis Echeverría.

2.1.2- « DESTAPE » DE ECHEVERRÍA.

El licenciado en derecho Luis Echeverría Álvarez, nacido el 17 de enero de 1922, había sido subsecretario de Gobernación en 1958, siendo su jefe directo el entonces secretario de Gobernación Gustavo Díaz Ordaz, durante el sexenio del presidente Adolfo López Mateos (1958-1964). Una vez destapado Díaz Ordaz como candidato oficial del PRI para la presidencia de la República al final del sexenio de López Mateos, Echeverría fue nombrado secretario de Gobernación, cargo que ostentó de 1964 a 1970, durante el diazordacismo³.

El 5 de febrero de 1969, durante la celebración del aniversario de la Constitución Mexicana en Querétaro, Echeverría afirmaba en un discurso que el desarrollo del país no debe ir ni a la izquierda ni a la derecha, sino "arriba y adelante", frase que utilizaría como "slogan" de su futura campaña presidencial⁴. En octubre de 1969, la Confederación Nacional Campesina (C. N. C.) perteneciente al PRI, destapa a Luis Echeverría como candidato del partido oficial para contender por la presidencia de la República⁵. Posteriormente, el Partido Popular Socialista (P. P. S.) y el Partido Auténtico de la Revolución Mexicana (PARM) se unirían a la candidatura, no quedando otro contrincante aparte de Efraín González Morfín del Partido de Acción Nacional (PAN)⁶.

³ Krauze Enrique. *El Sexenio de Luis Echeverría* (colección "México, Siglo XX. Los Sexenios - Tomo 7").

1a edición, México, D. F., Editorial Clio S. A. de C. V., 1999, pp. 7, 22 y 23.

⁴ Miraval Laborde, María. "La Ideología en Transición y la Elección de Luis Echeverría",

en Martínez Assad, Carlos (coordinador), *La Sucesión Presidencial en México. 1928-1988*, 1a edición,

México, D. F., Editorial Patria S. A. de C. V., 1981, (2a edición corregida y aumentada, 1992), pp. 231 y 232.

⁵ Sabidat, Americo. *México, un Pueblo en la Historia. Tomo 7. Fin de Siglo*, 1a edición,

México, D. F., Alianza Editorial Mexicana S. A., 1989 (2a edición, 1990), p. 14.

⁶ Krauze Enrique, op. cit., p. 28.

2.1.3- CAMPAÑA PRESIDENCIAL DE ECHEVERRÍA.

Esta afiliación de los partidos de izquierda se logró debido al discurso "izquierdizante" y populista del candidato Echeverría, en el cual hablaba de regresar a las raíces nacionalistas de la Revolución mexicana y el cardenismo mediante un mejor sistema distributivo de las riquezas que se conocerá como "desarrollo compartido", modelo económico alternativo al gastado "desarrollo estabilizador"⁷. El discurso anterior fue llevado por Echeverría a lo largo de su maratónica campaña presidencial, en la cual recorrió 55,150 k. m. en todo el país, dio literalmente cientos de discursos en los cuales prometió más que cualquier candidato anterior del PRI en cualquier ciudad o pueblo en el que estara: obras públicas, reparto de tierras, construcción de escuelas, hospitales, vivienda, etc⁸.

Antes de las elecciones, Echeverría publica su programa económico sustentado por las siguientes bases del "desarrollo compartido": crecimiento económico con distribución del ingreso, reforzamiento de las finanzas públicas y del sector paraestatal, reorganización de las transacciones internacionales y reducción de la deuda externa, modernización del sector agropecuario y racionalización del desarrollo industrial, y aumento del empleo y los salarios⁹.

2.2- GOBIERNO DE LUIS ECHEVERRÍA.

2.2.1- REELEVO GENERACIONAL.

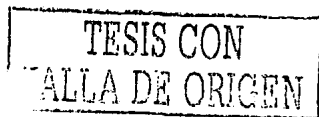
Para julio de 1970 Luis Echeverría ya era presidente electo para el período 1970-1976. Tomó posesión del cargo el 1º de diciembre del mismo año y en su discurso de toma de posesión celebrada en el Auditorio Nacional, habló sobre el relevo generacional, dando la apariencia de separarse de la antigua administración. Este relevo generacional se observó en el hecho de que un 78 % del nuevo gabinete eran egresados de la UNAM, incluyendo a ex compañeros de escuela del presidente, y todos relativamente jóvenes¹⁰. El mismo Echeverría tenía 48 años de edad, joven en comparación con el decrepito Díaz Ordaz (esto por supuesto, no es garantía de nada, pues la juventud por sí sola no representa ideales progresistas).

⁷ Sahlbat *América, Dilema*

⁸ Krauze Enrique *op. cit.*, p. 26.

⁹ Sahlbat *América, op. cit.*, p. 23.

¹⁰ Krauze pp. 29, 30 y 34.



Entre los miembros del gabinete sobresalían los siguientes: Mario Moya Palencia, secretario de Gobernación (nombre esencial para nuestro tema, pues el Banco Nacional Cinematográfico dependía directamente de la Secretaría de Gobernación); Emilio O. Rabasa, secretario de relaciones exteriores (esencial dentro del discurso "tercermundista" y "anticolonialista" de Echeverría, que influyó en la forma en que se presentaban países extranjeros en las películas mexicanas producidas por el Estado); general de división Hermenegildo Cuenca Díaz, secretario de la Defensa Nacional; ingeniero Víctor Bravo Ahuja, secretario de Educación Pública (SEP); licenciado Hugo Cervantes del Río, secretario de la Presidencia; Alfonso Martínez Domínguez, jefe del Departamento del Distrito Federal (tristemente célebre a raíz de la matanza de los "halcones", como se verá); Hugo B. Morgáin, secretario de Hacienda y Crédito Público (S. H. C. P.)¹¹, quién sería sustituido en 1973 por José López Portillo en el mismo cargo; entre otros.

2.2.2.- POLÍTICA ECONÓMICA.

En el aludido discurso de toma de posesión, el nuevo presidente de la República presenta su proyecto de modernización del país sustentado en el "desarrollo compartido" que tendría tres bases principales: política económica, política social y política internacional¹². Ahora veremos en que consistían estas tres bases, y si en verdad se cumplieron.

2.2.2.1- Fortalecimiento del sector público.

En materia económica se reforzó la participación del sector público en la economía del país mediante el aumento del gasto público, pretendiendo ayudar al desarrollo del sector agrícola e industrial y lograr una mejor distribución del ingreso, además de mayor equilibrio en la balanza de pagos y una nueva política fiscal. Sin embargo, esta mayor intervención del Estado en la economía no significaría ejercer políticas expropiatorias. De ahí que el 3 de diciembre de 1970, apenas dos días después de su toma de posesión, Luis Echeverría desayuna con ricos industriales y representantes de la iniciativa privada, afirmando que habría apertura para estimular inversiones privadas y extranjeras¹³.

11 Galvan Ochoa, Enrique. *El Estilo de Echeverría* (colección: "Libros de Ayer, Hoy y Siempre").

La edición, México, D. F., Taller de B. Costa Amé Editor, 1975, pp. 38-40.

12 Morán Laborde, María, "La Ideología en Transición y la Elección de Luis Echeverría", en Martínez Assad, Carlos (coordinador).

La Sucesión Presidencial en México, 1928-1988. La edición, México, D. F., Editorial Patria S. A. de C. V.,

1981. (2ª edición corregida y aumentada, 1992). p. 242.

13 *Ibidem* p. 243 y 244.

a) Tensiones con el sector empresarial.

Sin embargo, esto no impidió que a lo largo de la primera mitad de la década de los 70's hubieran desacuerdos y enfrentamientos entre el ejecutivo y los sectores empresariales de la industria y el campo, lo que provocó fugas de divisas e inversiones internas que tuvieron que ser cubiertas con mayor aumento de la inversión pública. La tensión entre el Estado y el sector empresarial privado aumentó con la violencia interna del país, los grupos guerrilleros y sobre todo los secuestros de importantes industriales (que trataremos más adelante al hablar de la política social), creando miedo y desconfianza en inversionistas privados nacionales y extranjeros.

En 1975 los empresarios se organizan y crean el Comité Coordinador del Sector Privado, con el cual buscaban representatividad frente al gobierno mediante la integración de cámaras de la industria del comercio y asociaciones de banqueros. Por fin el órgano cambió de nombre y se conoció como Consejo Coordinador Empresarial¹⁴.

b) Los monopolios privados.

Por otro lado, a pesar de que el discurso nacionalista del presidente Echeverría estaba en contra de los monopolios privados y transnacionales, en realidad la situación era otra. Las políticas económicas alentaron la articulación de gigantescos monopolios industriales, comerciales y bancarios. Las reformas de 1972 y 1975 a la Ley Bancaria alentaron el sistema de banca múltiple, fusión del capital bancario e industrial, que luego se asociarían con el comercio y el sector de servicios. De esta forma, los bancos y empresas grandes se enriquecieron y absorbieron a la pequeña empresa y pequeños bancos paulatinamente, formando monopolios poderosos¹⁵.

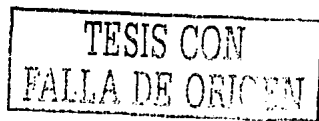
De tal suerte, al finalizar el sexenio de Echeverría, México tenía una economía semi-industrial en la cual un 30 % de la fuerza de trabajo se aglutinaba en la industria de la construcción, transporte y productos manufactureros; otro 30 % en el sector de servicios y comercio, y un 40% en actividades agropecuarias, forestales y pesca¹⁶. Por supuesto que en todos estos sectores habían monopolios que

14. Krauze, Enrique. *El Sexenio de Luis Echeverría* (colección "México, Siglo XX: Los Sexenios - Tomo 7"), la edición: México, D. F., Editorial Clio S. A. de C. V., 1999, p. 79.

15. Saldívar, Américo. *México, un Pueblo en la Historia - Tomo 7 - Fin de Siglo*.

La edición: México, D. F., Alianza Editorial Mexicana S. A., 1989 (2a edición, 1990), pp. 17-19.

16. Cipudi, Víctor L., "El Desarrollo Económico y Social en México", en AAVV, *Visión del México Contemporáneo*, la edición: México, D. F., El Colegio de México, 1979, p. 34.



acaparaban el grueso de la producción e ingresos a costa del empobrecimiento o absorción de pequeños competidores.

2.2.2.2- Política agrícola.

a) Discurso demagógico.

Y ya que hablamos de actividades agropecuarias, veamos cómo le fue al campo durante el echeverrismo. En abril de 1971 se decreta la Nueva Ley Federal de la Reforma Agraria, la cual pretendía ser el impulso de la llamada "segunda etapa de la Reforma Agraria". Supuestamente se iba a fróntalecer el ejido, la pequeña propiedad y la propiedad comunal agrícola. Además, en 1973 se creó la Ley Federal de Aguas para evitar el acaparamiento de tierras de riego. El Departamento de Asuntos Agrarios y Colonización se vuelve la Secretaría de la Reforma Agraria. En 1975 se crea la Ley de Crédito Rural y el Banco Nacional de Crédito Rural, este último gracias a la fusión del Banco Nacional Agropecuario y el Banco Nacional de Crédito Ejidal¹⁷.

b) Enfrentamientos campesinos.

Sin embargo, en el fondo todo se trató de un truco demagógico que tenía la función social de alinear a los movimientos campesinos y evitar disidencias. Hubo expropiaciones de tierras a pequeños agricultores, pero jamás se tocaron los verdaderos latifundios pertenecientes a terratenientes, políticos y empresarios influyentes. Esto provocó enfrentamientos entre pequeños propietarios despojados y ejidatarios beneficiados, además de manifestaciones campesinas contra el gobierno e incluso enfrentamientos armados como los ocurridos en Sonora a raíz de las expropiaciones¹⁸. Un ejemplo de los conflictos existentes en Sonora, se presentó cuando el 18 de noviembre de 1976 se expropiaron por decreto presidencial 100,000 hectáreas de los valles del Yaquí y el Mayo, más de un tercio era de riego y el resto de temporal. Esto benefició a 8,000 familias, pero empresarios de varios estados llamaron a movilizaciones de solidaridad con los despojados¹⁹.

¹⁷ Sakhyar, America, op cit., p. 84

¹⁸ Alvarado Mendoza, Arturo, "La Sucesión Presidencial en 1976 José López Portillo",

en Martínez Assad, Carlos (coordinador), *La Sucesión Presidencial en México, 1928-1988*, 1a edición,

México, D. F., Editorial Patria S. A. de C. V., 1981. (2a edición corregida y aumentada, 1992), p. 247

¹⁹ Sakhyar, America, op cit., p. 60



c) Migraciones campo-ciudad.

Otro problema del campo era el "tortuguismo" de los trámites burocráticos existente en la Secretaría de la Reforma Agraria. Para marzo de 1976, terminando el sexenio, había 60.000 expedientes sobre tenencia de tierra aún en trámite. Esta lentitud era justificada por Félix Barra García, secretario de la Reforma Agraria, quien echaba la culpa al rezago histórico heredado de sexenios pasados²⁰.

A lo anterior se sumó el descuido general del sector agropecuario a nivel tecnológico y productivo debido al énfasis que el gasto público ponía en el sector industrial a costa del abandono del campo. Esto finalmente dejó al final del sexenio de 3 a 4 millones de campesinos sin tierra, migraciones de las zonas rurales a las grandes ciudades, sobre todo al Distrito Federal²¹, y en general la peor crisis del campo mexicano en 50 años²².

2.2.2.3- Política laboral.

Debido a la inconformidad de los sectores clave, se crea la Comisión Nacional Tripartita, órgano creado por el gobierno y constituido por el sector obrero, el campesino y el gobierno de mediador, y en el cual se negociaban problemas que afectaran a los tres sectores. Los principales logros de la Comisión fueron la creación del Fondo Nacional de la Vivienda de los Trabajadores (INFONAVIT) y el Fondo del Fomento y Garantía para el Consumo de los Trabajadores (FONACOT). Con el primero se construyeron 300.000 viviendas, casas y departamentos, y con el segundo se creó la Nueva Ley del Seguro Social y se revisó la Ley del Reparto de Utilidades²³. Claro que la Comisión Tripartita era en realidad un medio de control para la alineación del sector empresarial obrero y campesino por medio del cual el Estado podía ejercer presión a ambos.

20 *Biblioteca "El Universal". Tomo 7 1976-1985*, 1ª edición, México, Editorial Cumbre S. A. de C. V., 1987, pp. 7 y 8.

21 Uquidi, Víctor L., op. cit., pp. 37 y 39.

22 Montúzar Atarso, Jorge, *A Dónde Va México en Este Sexenio*, 1ª edición, México D. F., Editorial Posada S. A., 1978, p. 89.

23 Krauze, Enrique, op. cit., pp. 44 y 45.



2.2.2.4- Obras públicas.

Otra muestra del interés desmedido por el desarrollo industrial a costa del abandono del campo fue la millonaria inversión pública para la construcción de la Planta Hidroeléctrica "Belisario Domínguez" en La Angostura, Chiapas, y sobre todo la siderúrgica "Lázaro Cárdenas-Las Truchas" (bautizada así por la obsesión de Echeverría de imitar a Cárdenas en su discurso nacionalista y populista) en Michoacán, ambas inauguradas hasta principios de noviembre de 1976²⁴. Al parecer hubo prisa por inaugurar la última, pues estaba a punto de terminar el sexenio presidencial, por lo que se inauguró la siderúrgica aunque no estaba terminada (su construcción comenzó en 1972) y ese 1976 comenzó sus operaciones con capacidad de 1.3 millones de toneladas de acero²⁵. Como sea, ambas obras, más el complejo turístico Bahía de Banderas en Nayarit²⁶, fueron monumentales fracasos de deficiente productividad en comparación con el excesivo gasto pagado con el erario nacional (o sea, nuestros impuestos) y administrados con corrupción e ineficiencia.

2.2.2.5- Política educativa.

Pero las anteriores no fueron las únicas obras financiadas por el sector público. Durante el echeverrismo se trató de emular el legado cardenista en materia educativa mediante el aumento de inversión en la educación. Se cuadruplicaron los presupuestos de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y del Instituto Politécnico Nacional (I. P. N.), con lo que se ampliaron sus capacidades para que cientos de jóvenes que antes no tenían acceso a estas instituciones al fin ingresaran a ellas²⁷. Se construyeron los Colegios de Ciencias y Humanidades (C. C. H.) de la UNAM en 1971. Pero no sólo la UNAM y el Politécnico fueron ampliados: se creó el Colegio de Bachilleres en 1973, universidades como la Universidad Autónoma Metropolitana en 1971²⁸, la Universidad de Chapingo, Universidad de Chiapas, Universidad del Ejército y Fuerzas Armadas, y otras instituciones promotoras de la ciencia e investigación como el Colegio Nacional de Ciencias y Tecnología (CONACYT), el Centro de Estudios de la Revolución Mexicana "Lázaro Cárdenas" en Jiquilpan, Michoacán, además del Centro de Estudios Económicos y Sociales del Tercer Mundo²⁹.

24 *Hemeroteca "El Universal" Tomo 7: 1976-1985*, pp. 21 y 22.

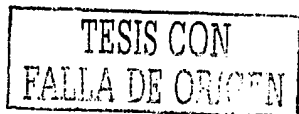
25 Saldívar, Americo, *op. cit.*, p. 174.

26 Krauze, Enrique, *op. cit.*, p. 39.

27 *Ibidem*.

28 Saldívar, Americo, *op. cit.*, p. 15.

29 Krauze, *Ibidem*.



2.2.2.6- Otros gastos públicos.

Por cierto, el aumento del gasto público nunca llegó al Sistema de Transporte Metropolitano. Las obras del Metro comenzadas con Díaz Ordaz fueron suspendidas en todo el sexenio y no se reanudaron sino hasta el sexenio de López Portillo. Como dice Manú Dornieber: "durante el echeverrismo no se construyó ni un metro de metro"³⁰. Por el contrario el descuido de este transporte provocó que el 21 de octubre de 1975 hubiera el peor accidente registrado hasta ahora, cuando hubo un alcance de trenes en la estación Viaducto de la línea 2, provocando 29 muertos y 53 heridos³¹.

En cambio, donde sí hubo mucha destinación de recursos fue en la nacionalización de los sistemas telefónicos para la creación de Teléfonos de México S. A. en agosto de 1972, donde el sector público tendría el 51 % de las acciones y el otro 49 % sería de accionistas particulares³². Lo anterior a pesar de las promesas echeverristas de que no habría política expropiatoria.

Posteriormente habría más gastos con la creación de la nueva Secretaría de Turismo el 1° de febrero de 1975, con Julio Hirschfeld Almada al frente de la misma, nombrado por el presidente³³.

Además, entre 1975 y 1976 hubo ascenso de la burocracia y trabajadores al servicio del Estado a un ritmo de 18 % anual³⁴, con lo que se aumentó de 600 mil a 2.2 millones de empleados aproximadamente³⁵.

Todo lo anterior nos da una idea de hasta qué punto la expansión del gasto e inversión pública se volvieron claves para el mantenimiento del desarrollo del país, sobre todo si consideramos la fuga de capitales e inversión privada debida, entre otras cosas, a los conflictos entre el Estado y los sectores de la iniciativa privada y al clima de violencia y secuestros de prominentes empresarios llevados a cabo por grupos guerrilleros que veremos al llegar a la parte correspondiente a la política social. Al final del echeverrismo la fuga de divisas superaba los 8000 millones de dólares³⁶.

³⁰ Dornieber, Manú, *Ave Cesar López Portillo (1976-1982). Emperador de México*, 1ª edición, México D. F., Editorial Grijalbo S. A. de C. V., 1982 (2ª edición, 1998), p. 26 y 27

³¹ *Hemeroteca "El Universal" Tomo 6 1966-1975*, 1ª edición, México, Editorial Cumbre S. A. de C. V., p. 271

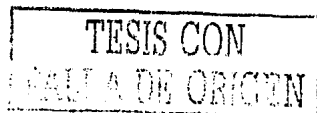
³² *Ibidem*, p. 189

³³ *Ibidem*, p. 257

³⁴ Saldívar, Américo, op. cit., p. 24

³⁵ Krauze, Enrique, op. cit., p. 55.

³⁶ Saldívar, p. 59.



2.2.2.7- Política fiscal.

Lo peor de todo es que esta compensación por medio del aumento al gasto público se llevó a cabo sin las reformas fiscales necesarias, debido a que las empresas privadas se negaron a pagar más impuestos. Sin la tal reforma fiscal, México se volvió de los países en desarrollo con menores cargas tributarias. Por si fuera poco, aparte de pagar pocos impuestos, las grandes empresas mexicanas gozaron una política proteccionista en la cual el Estado impuso barreras arancelarias (impuestos por importación) supuestamente para ayudar al desarrollo de la empresa mexicana. Esto último no se logro, pues nunca hubo un verdadero fomento a la investigación científica y tecnológica. De ahí que el proteccionismo sólo generara incompetencia tecnológica a nivel internacional, llevándonos incluso a comprar tecnología al extranjero. Por eso la dependencia tecnológica de México aumentó dramáticamente durante el sexenio³⁷.

2.2.2.8- Entrada de capital extranjero.

Pero no sólo tecnológicamente dependíamos del extranjero, peor aun resultado la dependencia de millonarios prestamos solicitados para cubrir el excesivo gasto público y la fuga de divisas de la inversión privada. Esto genero un excesivo aumento de la deuda externa y déficit en la balanza de pagos mexicana, sobre todo a la hora de pagar intereses. En comparación con los años 50's, la deuda externa se triplicó de 8 a casi 26 billones de dólares a mediados de 1976³⁸. Por si fuera poco, no sólo México llevó políticas proteccionistas, sino también Estados Unidos (debido a la recesión económica a nivel mundial de los años 70's) lo que afecto gravemente nuestras exportaciones y por lo tanto la balanza comercial, sobre todo si consideramos que el 60 % de las exportaciones nacionales iban a parar precisamente a Estados Unidos, principalmente productos del campo (a pesar de la crisis agraria del sexenio). Fue por lo anterior que México trato desesperadamente de no depender tanto del comercio con E. U. y Echeverría trató de buscar alianzas con países del Tercer Mundo³⁹ (de ahí la política internacional tercermundista y aparentemente antinorteamericana que detallaremos más adelante al hablar de la política internacional).

37- Urquidí, Víctor L., Urquidí, Víctor L., "El Desarrollo Económico y Social en México", en AAVV, *Visión del México Contemporáneo*, 1ª edición, México, D. F., El Colegio de México, 1979, pp. 40 y 41.

38- Klauze, Enrique, *La Presidencia Imperial: Ascenso y Caída del Sistema Político Mexicano (1940-1996)*, colección "Andanzas", 1ª edición, México D. F., Tusquets Editores México, S. A. de C. V., 1997, p. 379.

39- Pellicer, Olga, "Las Relaciones de México con los Países del Tercer Mundo: Experiencias y Perspectivas", en AAVV, *Visión del México Contemporáneo*, 1ª edición, México, D. F., El Colegio de México, 1979, pp. 71 y 73.

Pero las ventajas de los extranjeros no se limitaron a lo anterior. A pesar del discurso nacionalista del presidente Echeverría, la inversión extranjera directa (IED) aumentó enormemente. Veamos con ejemplos: en 1962 la IED abarcaba el 20 % de la producción industrial, para 1970 ésta había aumentado 28 % y para el final del echeverrismo había ocupado el 35 % (aprovechando las bajas cargas fiscales). Es un mito que estas empresas transnacionales traigan más empleos al país, por el contrario, provocan desempleo entre mexicanos al desplazar a las pequeñas empresas nacionales. Compran locales, absorben pequeñas empresas y acaparan el mercado interno porque sus productos son mejores⁴⁰ (esta situación tuvo su réplica en la industria cinematográfica nacional cuando, a pesar de las políticas, las películas extranjeras -sobre todo norteamericanas- acaparon las salas de cine y los ingresos de taquilla por tratarse de superproducciones más caras que las nacionales).

Finalmente, a pesar de la supuesta política internacional antiimperialista, al final de su sexenio Echeverría entregó a López Portillo un país con un 500 % de aumento de dependencia en comparación a como lo había recibido de manos de Díaz Ordaz⁴¹.

2.2.2.9- Crisis al final del sexenio.

a) Devaluación e inflación.

Por si todo lo anterior no fuera suficiente, encima hubo devaluación e inflación. La inflación fue por la excesiva emisión de la moneda, sumada al aumento de precios que se elevaron a un ritmo más acelerado que los aumentos salariales, como forma de compensar los excesivos gastos públicos⁴². El aumento de la inflación fue de alrededor del 46 % en 1976⁴³. En 1976 se anuncia oficialmente la devaluación del peso mexicano. Si desde los tiempos de Adolfo Ruiz Cortines (1952-1958) el tipo de cambio se mantuvo en promedio de 12.50 pesos por dólar, ese 1976 llegó a 70 pesos el dólar⁴⁴. Por primera vez en décadas, había devaluación. Claro que para aparentar, como se observa, Echeverría esperó hasta el último momento de su mandato antes de devaluar el peso y hacer visible la inflación para entregarle a su secretario de Hacienda y Crédito Público, José López Portillo (compañeros de la escuela), la presidencia de la República. De esa forma, con Echeverría comenzó la tradición de las

40 Sahliar, Americo, p. 19

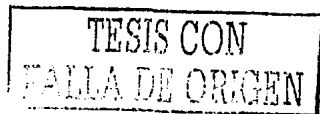
41 Montañar Araujo, Jorge, *A Donde Va México (en Este Sexenio)*, 1ª edición, México D.F., Editorial Posada S.A. p. 102.

42 Krauze, Enrique, *El Sexenio de Luis Echeverría* (colección: "México, Siglo XX. Los Sexenios. Tomo 7"),

la edición, México, D.F., Editorial Clio S.A. de C.V., 1999, p. 82.

43 Urquidí, Victor, op. cit., p. 41.

44 Krauze, Enrique, *La Presidencia Imperial. Ascenso y Caída del Sistema Político Mexicano (1940-1996)*, p. 379.



crisis económicas al final de los sexenios presidenciales. El salario real cayó a la mitad⁴⁵. Hubo repentina política de ajuste y austeridad al finalizar el sexenio, traducándose en recortes presupuestales y desempleo.

b) Desempleo y falta de educación.

Y hablando de desempleo, hubo al final del sexenio 8 % de desempleo en la tasa de trabajo en el país, con un 25 % de subempleo y con un promedio de 3 millones de mexicanos disponibles sin que se usara su fuerza de trabajo, por lo que se necesitaba crear aproximadamente 800,000 empleos anuales en la siguiente administración. Además, más de la mitad de la fuerza de trabajo carecía de educación o llegaba hasta el tercero de primaria. De hecho, menos del 4 % del Producto Nacional Bruto (PNB) se destinaba a la educación, a pesar del discurso oficial en pro de la educación, que contradecía los cerca de 8 millones de analfabetas mayores de siete años de edad en el país⁴⁶.

c) Mala repartición de los ingresos.

En general, el ingreso per cápita era de aproximadamente 1000 dólares, por lo que México podía considerarse uno de los países en vías de desarrollo con mayor avance económico. Sin embargo, la distribución del ingreso por persona es desequilibrada y una de las peores entre los países en vías de desarrollo. Un 10 % de la población acaparaba en ese entonces el 40 % del ingreso total, y el 40 % de la población más pobre recibía el 10 % de ese ingreso⁴⁷. Claro que todos los números anteriores parecerían risibles a la hora de compararlos con administraciones presidenciales posteriores.

2.2.3-POLÍTICA SOCIAL.

En materia de política social, la función social principal del Estado era contrarrestar la pésima imagen que la ciudadanía tenía del gobierno mexicano, el cual pasaba por una crisis de legitimidad a raíz de los eventos sangrientos de 1968 y en general todas las represiones y excesos cometidos durante la administración de Díaz Ordaz. De ahí que el discurso del nuevo presidente Luis Echeverría girara principalmente en torno del llamado a la "unidad nacional" de todos los sectores. Echeverría promovió la reivindicación de los derechos de las clases populares y gobernar en el marco de la legalidad,

45 Krauze, Enrique. *El Sexenio de Luis Echeverría* (colección: "México, Siglo XX: Los Sexenios. Tomo 7"). pp. 86 y 87.

46 Uricuri, pp. 38, 43 y 44.

47 *Ibidem*, pp. 38 y 39.



reforma educativa, garantías a los trabajadores, tierras a los campesinos y en general mayor justicia social⁴⁸.

2.2.3.1- Liberación de presos políticos.

Como muestra de su "buena fe", Echeverría ordenó la liberación de muchos presos políticos. A principios de 1971 se declaró amnistía a líderes del movimiento del 68 como Salvador Martínez de la Roca, Luis Tomás Cervantes Cabeza de Vaca, Gilberto Guevara Niebla, Federico Emey, Raúl Álvarez Garín y otros. Además, se liberaron a presos políticos más antiguos como Valentín Campa y Demetrio Vallejo, líderes del movimiento ferrocarrilero de finales de los 50's, ambos presos desde 1959⁴⁹. Pero las excarcelaciones más publicistas del régimen fueron las del escritor José Revueltas y el ingeniero Heberto Castillo, el 14 de mayo de 1971, presos acusados de relación con el movimiento estudiantil⁵⁰. Por otro lado, la Cárcel Preventiva de Lecumberri, donde Revueltas, Castillo y muchos enemigos del régimen priísta a lo largo de décadas estuvieron presos (junto con verdaderos delinquentes) fue finalmente clausurada el 26 de agosto de 1976 con la presencia del subsecretario de Gobernación, doctor Sergio García Ramírez (los presos fueron reubicados en los Reclusorios Preventivos Norte y Sur)⁵¹.

2.2.3.2- Alineación de intelectuales.

El excarcelamiento de Revueltas no fue el único intento de Luis Echeverría por congraciarse con el medio intelectual. En general, a lo largo del sexenio se puede decir que hubo cierto auge en el medio artístico, cultural e intelectual. Brillaron intelectuales como Carlos Monsivais, Emilio Carballido, Alexandro Jodorowsky (quien hizo literatura, teatro y cine en el sexenio), Helena Poniatowska escribe "La Noche de Tlateloleo", y el ex líder estudiantil Luis González de Alba escribe "Los Días y los Años". Ambos libros hablan sobre el movimiento estudiantil. Por todo el país surgieron talleres literarios, algunos independientes y otros patrocinados por el Estado. El gobierno echeverrista creó el Festival Cervantino de Guanajuato, la Compañía Nacional de Teatro, los premios nacionales de poe-

48. Marvan Labonde, María, "La Ideología en Transición y la Elección de Luis Echeverría".

en Martínez Assad, Carlos (coordinador), *La Sucesión Presidencial en México, 1928-1988*, 1ª edición,

México, D. F., Editorial Patria S. A. de C. V., 1981, (2ª edición corregida y aumentada, 1992), p. 243.

49. Krauze, Enrique, op. cit., p. 54.

50. *Homotética "El Universal", Tomos 1966-1975*, 1ª edición, México, Editorial Cumbre S. A. de C. V., 1987, p. 160.

51. *Homotética "El Universal" Tomo 7-1976-1985*, 1ª edición, México, Editorial Cumbre S. A. de C. V., 1987, p. 16.



sía, narrativa y ensayo del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA)⁵², etc. En el capítulo III veremos cómo afectó este auge artístico y cultural al cine mexicano.

Pero que no hay que olvidar que en el fondo esta política tenía la función social de alinear a los intelectuales al régimen. Incluso algunos escritores llegaron a ostentar puestos en el gabinete presidencial, como Porfirio Muñoz Ledo (secretario del Trabajo), Horacio Flores de la Peña, Víctor Flores Olea y Enrique González Pedrero. Además, el sociólogo Pablo González Casanova sustituyó a Javier Barros Sierra como rector de la UNAM. Incluso el mismo Carlos Fuentes fue ferviente defensor del echeverrismo y fue nombrado en 1975 embajador de México en Francia⁵³. Mientras, Rosario Castellanos había sido nombrada con anterioridad embajadora de México en Israel, hasta que murió en un accidente casero en Tel-Aviv en el 7 de agosto de 1974 (se electrocutó con una lámpara)⁵⁴.

2.2.3.3- Alineación de campesinos.

Pero más manipuladora y alineadora resultó ser la política agraria del régimen. Ya vimos las medidas económicas aplicadas al sector agrícola y cómo fracasaron, falta recordar la función social de organizaciones como la Confederación Nacional Campesina o C. N. C., perteneciente al PRI, que resultó ser una herramienta para controlar y absorber los movimientos campesinos. La C. N. C., junto con otras tres organizaciones: Central Campesina Independiente (C. C. I.), Unión General de Obreros y Campesinos de México "Jacinto López" (UGOCM) y el Consejo Agrarista Mexicano (CAM), firmaron el Pacto de Ocampo la navidad del 25 de diciembre de 1974 en Villa de Ocampo, Coahuila, para crear una organización llamada Central Campesina Única, por supuesto, a favor del gobierno⁵⁵.

2.2.3.4- Reformas electorales.

También dentro de su discurso demagógico de "apertura democrática", Echeverría permitió algunas reformas electorales a lo largo de su sexenio. La más importante fue la reforma de noviembre de 1973 a la Ley Federal Electoral, a través de la cual se redujo el porcentaje de votación para que un partido nacional pueda tener representación en la Cámara de Diputados del 2.5 % al 1.5 %. También se redujo de 75,000 a 65,000 el mínimo de afiliados permitidos para que un partido pueda alcanzar el

52 Krauze, pp. 80 y 81.

53 *Ibidem*, pp. 82 y 83.

54 Hemeroteca "El Universal". Tomo 6: 1966-1975, p. 242.

55 Saldívar, Américo. *México, un Pueblo en la Historia Tomo 7: Fin de Siglo*, 1ª edición, México, D. F., Abaniza Editorial Mexicana S. A., 1989 (2ª edición, 1990), p. 176.



registro oficial, y se amplió a 25 el número de diputados permitidos de un partido minoritario. De esta forma surgieron nuevos partidos políticos y otros que ya existían pudieron al fin obtener su registro oficial. Se creó el Partido Demócrata Mexicano (P. D. M.) en 1972, aunque obtiene su registro oficial hasta junio de 1975; el Partido Socialista de los Trabajadores (P. S. T.) se crea en 1973; a fines de 1976 surge el Partido Revolucionario de los Trabajadores (P. R. T.), registrado oficialmente hasta 1978, y el Partido Socialista Revolucionario (P. S. R.)⁵⁶. También, durante el sexenio se creó el Partido Mexicano de los Trabajadores (P. M. T.), el Movimiento para la Organización Socialista (MOS) y se restauró el Partido Comunista Mexicano⁵⁷, que al fin pudo obtener su registro después de décadas de existencia.

Sin embargo, todas las reformas electorales no modificaron de fondo el sistema de partido único, el PRI siguió monopolizando los espacios de elección popular, incluso partidos minoritarios terminaron uniéndose al partido oficial o votaban a favor de sus iniciativas. En julio de 1973 hay elecciones para diputados y el PRI obtiene el 99 % de los curules en la Cámara de Diputados, a pesar de que pierden muchos votos en zonas urbanas, que van a parar al Partido de Acción Nacional (PAN), y hay mucho abstencionismo⁵⁸.

2.2.3.5- El populismo conciliador.

En general, la política social del echeverrismo se puede describir en término de "populismo" y demagogia. El presidente quiso quedar bien con todos los sectores, grupo sociales y minorías, y al final no quedó bien con nadie. Echeverría asistía a eventos políticos vestido con su famosa guayabera mientras su esposa, la primera dama María Esther Zuno, ostentaba también trajes folklóricos para que ambos presunieran de un falso nacionalismo acorde con el discurso patriótico y nacionalista.

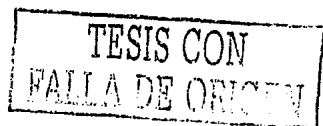
56 *Ibidem* pp. 45-47 y 175

57 Alvarado Mendoza, Arturo, "La Sucesión Presidencial en 1976: José López Portillo".

en Martínez Assad, Carlos (coordinador), *La Sucesión Presidencial en México, 1928-1988*, 1a edición,

México, D. F., Editorial Patria S. A. de C. V., 1981. (2a edición corregida y aumentada, 1992), p. 248.

58 Saldivar, Américo, op. cit., p. 175



a) Alineación de los jóvenes.

Se intentó ganar el apoyo y el respaldo de los jóvenes y las mujeres. Los primeros no sólo mediante la apertura al relevo generacional practicada en las distintas cúpulas de la administración pública y que influyó a la creciente burocracia y a la iniciativa privada, sino en general mediante diversos sucesos ocurridos en la vida social y cultural del país que mostraban síntomas de "modernidad" contrastante con la de sexenios anteriores. Por ejemplo, se derogó el artículo 145 y 145 bis del código penal referente al delito de "disolución social".

En el ámbito cultural, el Festival de Avándaro fue un evento artístico musical en el cual grupos de rock mexicanos tocaron en concierto en Avándaro, Estado de México, en septiembre de 1971⁵⁹. Un evento como éste, aunque inofensivo, difícilmente se hubiera dado en tiempos de Díaz Ordaz. Otro evento significativo al respecto sería la relación de los jóvenes con la política de apertura del Nuevo Cine Mexicano, lo cual abordaremos en el capítulo III.

b) Alineación de las mujeres.

En cuanto a las mujeres, 1975 es declarado por la Organización de las Naciones Unidas (ONU) como el Año Internacional de la Mujer, y en México se celebró una cumbre con la asistencia de las más importantes organizaciones femeniles y feministas del mundo. Con motivo de lo anterior, ese año entran en vigencia las nuevas modificaciones al Artículo IV de la Constitución: "El varón y la mujer son iguales ante la ley. Ésta protegerá la organización y el desarrollo de la familia. Toda persona tiene derecho a decidir de manera libre, responsable e informada sobre el número y el esparcimiento de sus hijos"⁶⁰.

Sin embargo, pese a los discursos demagógicos, la actitud paternalista del gobierno y el mesianismo hipócrita, poco a poco, desde el principio del echeverrismo, la verdadera cara del sistema político no tardó en mostrarse. Pese a la promesa de apertura democrática, en realidad las marchas y manifestaciones continuaban prohibidas, al menos que fueran de apoyo y solidaridad al régimen o al PRI, o si eran de protesta contra injusticias externas, como la marcha en contra de la guerra de Vietnam el 18 de mayo de 1972⁶¹. Cuando se trataba de marchas o manifestaciones contra el régimen, la situación cambiaba.

59 *Hemeroteca "El Universal". Tomo 6: 1966-1975.* p. 168.

60 Sabharwal, Américo, op. cit., p. 176.

61 *Ibidem.* p. 32

2.2.3.6- La otra cara del sistema: hechos sangrientos durante el echeverrismo.

a) La matanza de los "halcones".

El más crudo ejemplo de esto, fue la matanza del llamado "Jueves de Corpus". El jueves 10 de junio de 1971 hubo una marcha de aproximadamente 10,000 estudiantes de diversos planteles que partieron del Instituto Politécnico Nacional (I. P. N.) ubicado en el Casco de Santo Tomás, con dirección al Zócalo de la Ciudad. La marcha fue reprimida en la Calzada México-Tacuba, frente a la Escuela Nacional de Maestros, por un grupo de choque conocido como los "halcones", dirigidos por el servicio secreto. Se dice que había grupos paramilitares y de porros disfrazados de estudiantes entre la multitud⁶². Se trataba tan sólo de una marcha pacífica a favor de la independencia sindical, la libertad de presos políticos, una verdadera reforma educativa y sobre todo, se solidarizaba con el movimiento estudiantil contemporáneo de la Universidad de Nuevo León. La respuesta que obtuvieron los manifestantes por parte del gobierno consistió en represión en forma de golpes y asesinatos. En aquella masacre hubo desde armas simples como palos, piedras, bastones de kendo, chacos, hasta pistolas, rifles y rifleametralladoras de asalto M-1, M-2 y R-16. Golpearon estudiantes, mujeres, niños, reporteros y transeúntes ajenos, y hubo decenas de muertos, aunque la cifra exacta de víctimas es desconocida⁶³. Incluso los "halcones" todavía penetraron al hospital Rubén Leñero y a la Cruz Verde para rematar a algunos heridos. Esa noche en la televisión, el presidente Luis Echeverría dio un discurso culpando a supuestos "emisarios del pasado" de la masacre y prometió una investigación para castigar a los responsables, cosa que desde luego nunca se hizo. Las únicas medidas que tomó el poder ejecutivo fueron deslindarse de los hechos y la búsqueda de "chivos expiatorios" como Alfonso Martínez Domínguez, Jefe del Departamento del Distrito Federal (D. D. F.), y Rogelio Flores Cu-riel, director de la policía, quienes fueron despedidos⁶⁴.

Aunque esta represión no fue tan grave como la del 2 de octubre de 1968, fue muy importante al marcar el inicio de una serie de eventos sangrientos que salpicarían la administración de Luis Echeverría.

62- Krauze, Enrique, *El Sexenio de Luis Echeverría* (colección: "México, Siglo XX: Los Sexenios. Tomo 7"), (colección "Andanzas"), 1ª edición, México D. F., Tusquets Editores México, S. A. de C. V., 1997, pp. 56 y 57.

63- Saldivar, p. 32.

64- Krauze, Enrique, *La Presidencia Imperial: Ascenso y Caída del Sistema Político Mexicano (1940-1996)*, (colección "Andanzas"), 1ª edición, México D. F., Tusquets Editores México, S. A. de C. V., 1997, pp. 372 y 373.

b) Movimiento estudiantil de Puebla.

La matanza del "Jueves de Corpus" no se trató del único acto represivo contra la comunidad universitaria de grandes proporciones registrado en el sexenio. En la Universidad de Puebla se venía gestando desde hace tiempo un movimiento estudiantil que paulatinamente fue desarticulado por el gobierno. En julio de 1972 es asesinado uno de los líderes del movimiento, el comunista Joel Arriaga Navarro. En diciembre de 1972 asesinan a otro de los dirigentes comunistas, Enrique Cabrera. Pero el hecho definitivo que acabó con el movimiento fue el 1° de mayo de 1973, cuando francotiradores de la policía estatal penetraron al edificio carolino de la Universidad de Puebla y asesinaron a cuatro estudiantes y un obrero que boicoteaban el evento oficial del Día del Trabajo. Después de lo anterior, el gobernador de Puebla Gonzalo Bautista O' Farrill tuvo que renunciar a su cargo⁶⁵. Sin embargo, el movimiento estudiantil ya estaba desorganizado y desarticulado.

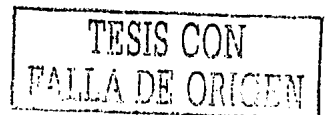
Debido a eventos como el "Jueves de Corpus" y la represión al movimiento estudiantil en Puebla, entre los más graves, existió una tensión y actitud hostil por parte de la comunidad universitaria hacia el gobierno. Esto se demostró cuando a mediados de marzo de 1975 el presidente Luis Echeverría asistió a la Facultad de Medicina de la UNAM para la inauguración de los cursos en el Auditorio "Salvador Allende" en Ciudad Universitaria (C. U.). Inmediatamente el presidente fue víctima de insultos, gritos y abucheos por parte de estudiantes enardecidos. Echeverría manejó torpemente la situación al enfrentarse personalmente contra los estudiantes por medio de acusaciones, llamándolos "grupos manipulados por la CIA" o reaccionando a sus gritos diciendo: "¡Así gritaban las juventudes de Mussolini y Hitler!"⁶⁶. Este fue un claro y fallido intento de Echeverría por mostrarse como un estadista de ideas progresistas que se enfrentaba a supuestas fuerzas reaccionarias. Es decir, trato de voltear las cosas. Lo único que logró fue que los estudiantes que protestaban se enojaran más e incluso uno de ellos arrojó una piedra al presidente que le abrió la cabeza y lo hizo sangrar.

c) El asalto a "Excelsior".

En julio de 1976 la violenta toma a las instalaciones del periódico "Excelsior" contrastaba con las promesas del presidente sobre aceptar la crítica y la libertad de expresión. "Excelsior" era en ese entonces un diario crítico y polémico dirigido por Julio Scherer García (desde agosto de 1968) que funcionaba en forma de cooperativa. Durante una asamblea se manipuló el voto de los trabajadores por

65. Saldívar, Américo, op. cit., p. 52.

66. Hemeroteca "El Universal", Tomo 6, 1966-1975, p. 258.



medio de intimidaciones y violencia, logrando la destitución de Scherer (algunos colaboradores renunciaron como muestra de solidaridad con su director y en noviembre de 1976 se formó la revista "Proceso" dirigida por Scherer). Con su nuevo e impuesto director, Regino Díaz Redondo, el "Excelsior" dejó de ser el diario crítico de antes⁶⁷. La toma de "Excelsior" tan sólo fue otra muestra de hasta qué punto el Estado continuaba ejerciendo la violencia para contrarrestar grupos que representaran un peligro para los intereses de la clase dominante.

d) Violencia en el campo.

Otra muestra al respecto fue lo ocurrido en Hermosillo, Sonora. Ya hablamos de que Echeverría se enfrentó, debido a su fallida política agraria, a distintos sectores agrícolas no alineados, desde pequeños ejidatarios hasta terratenientes (aunque nunca se molestó a los verdaderos poderosos terratenientes de las altas esferas públicas), todos desposeídos por el régimen. Estas tensiones llevaron a actos violentos como el asesinato de siete campesinos invasores a manos de latifundistas terratenientes de la familia Dengel en los predios de San Isidro y San Ignacio en Río Muerto, en el Valle del Yaqui, Hermosillo, Sonora, en octubre de 1975. Ante las protestas de la Confederación Nacional Campesina, fue obligado a renunciar el gobernador de Sonora, Armando Biebrich, a finales del mes (nuevamente el poder federal se deslinda de responsabilidades y una autoridad menor pagaba el precio). Después de la renuncia, la C. N. C. organiza una marcha de alegría en la cual incluso se llegó a tomar el Palacio de Gobierno en Hermosillo⁶⁸.

En general la pésima política agraria del régimen sólo aumentó la miseria y la marginación en zonas rurales. Esto fue un factor decisivo para el surgimiento de grupos guerrilleros nuevos que se sumaron a otros ya existentes y a distintas guerrillas urbanas para definir el clima de violencia imperante en el sexenio.

e) La guerrilla urbana.

Entre los grupos insurgentes más mencionados durante la primera mitad de los 70's, estaban el Movimiento de Acción Revolucionaria (MAR), el Frente Urbano Zapatista (FUZ), las Fuerzas Armadas de la Nueva Revolución (FANR), la Liga Comunista 23 de Septiembre (llamada así en recuerdo del frustrado asalto al Cuartel de Madera, Chihuahua, llevado a cabo por el maestro Arturo

67. Krauze, Enrique. *El Sexenio de Luis Echeverría* (colección: "México, Siglo XX. Los Sexenios. Tomo 7"), p. 63.

68. *Homeroica "El Universal"*, Tomo 6: 1966-1975, p. 272.



Gámiz Garfía y otros, el 23 de Septiembre de 1965)⁶⁹, el Comando Armado del Pueblo (CAP), la Federación de Estudiantes Revolucionarios (FER), el Partido de los Pobres, la Asociación Cívica Nacional Revolucionaria (A. C. N. R.)⁷⁰, las Fuerzas Armadas Revolucionarias del Pueblo (FARP), la guerrilla José María Morelos, el grupo "Patria o Muerte", y muchos otros.

El primer secuestro del FUZ fue en septiembre de 1971, cuando se privó de su libertad a Julio Hirschfeld Almada, quien fue liberado por la guerrilla urbana al intercambiarlo por 3 millones de pesos y 25 presos políticos⁷¹.

Después, el 19 de noviembre de 1971 fue secuestrado en Taxco, Guerrero, el rector de la Universidad Autónoma de Guerrero, doctor Jaime Castrejón Díez, para ser liberado el 1° de diciembre⁷². El golpe se le adjudicó a la guerrilla "José María Morelos", la cual operaba en la Sierra de Guerrero al mando del célebre ex maestro de primaria Genero Vázquez Rojas, quien era también dirigente de la Asociación Cívica Nacional Revolucionaria (ACNR). Por cierto, en la misma sierra guerrerense operaba desde 1971 el grupo guerrillero conocido como "Partido de los Pobres", comandado por el también famoso Lucio Cabañas⁷³.

Estos grupos insurgentes se financiaban por medio de secuestros y asaltos a sucursales bancarias y otros negocios. De ahí que la diferencia entre verdaderos grupos revolucionarios con genuina propuesta de cambio social y simples bandas criminales compuestas por delinquentes comunes fuera difícil. La mayoría de los secuestrados eran políticos menores o empresarios millonarios. Esto fue decisivo para aumentar las tensiones entre el sector empresarial y el gobierno echeverrista, pues el primero acusaba al segundo de ser blando a la hora de aplicar la ley en contra de los insurgentes, e incluso acusó al Estado de fomentar el surgimiento de estos grupos. Lo anterior contribuyó a la fuga de capitales e inversiones privadas que afectaron la economía del país.

Entre los secuestros más publicitados estuvo el de George Leonhardy, cónsul de E. U. en Guadalajara en mayo de 1973, quien fue canjeado por 30 presos políticos. No corrió la misma suerte el industrial del Grupo Jalisco y cónsul honorario de Inglaterra Fernando Aranguren, asesinado en agosto del mismo año. Pero el asesinato de empresarios más famoso fue el del regiomontano Eugenio Garza

69 Krauze, *op. cit.*, p. 84.

70 Sakdvar, p. 61.

71 *Ibidem*, p. 60.

72 *Hererooteca "El Universal" Tomo 6: 1966-1975*, 1ª edición, México, Editorial Cumbre S. A. de C. V., p. 171.

73 Sakdvar, *Americo, op. cit.*, pp. 60 y 61.

Sada, del grupo Monterrey, muerto en un intento de secuestro en septiembre de 1973, apenas un mes después de la muerte de Aranguren⁷⁴.

Pero no sólo los empresarios fueron víctimas de secuestros, sino también algunos personajes relacionados directamente con la política. Por ejemplo, el "Partido de los Pobres" de Lucio Cabañas secuestró al candidato del PRI a la gubernatura de Guerrero, Rubén Figueroa, el 30 de mayo de 1974⁷⁵. Figueroa fue liberado después del pago de un caro rescate, aunque la versión oficial habla de que fue rescatado por el ejército en septiembre del mismo año en Atoyac de Álvarez, Sierra de Guerrero⁷⁶.

Incluso el suegro del presidente de la República, José Guadalupe Zuno (padre de María Esther Zuno, la primera dama), quien había sido gobernador de Jalisco y fundador de la Universidad de Guadalajara, sufrió un secuestro a manos de las Fuerzas Armadas Revolucionarias del Pueblo (la FARP) a finales de 1974 (menos de tres meses después del secuestro de Figueroa). Finalmente fue liberado a principios de septiembre por la FARP debido a que la familia nunca pagó el rescate⁷⁷.

f) La "guerra sucia".

De hecho, a pesar de ser acusado de débil con los grupos armados, el gobierno de Echeverría en realidad fue bastante duro con ellos y llevó la represión institucional a nuevos niveles, aprovechando que podía convencer a la mayoría de la opinión pública de que más que fuerzas revolucionarias, se combatía a simples bandas criminales. El combate a estos grupos no sólo se realizó dentro del marco de la legalidad, es decir, mediante el uso de la fuerza pública institucional representada por la policía y el ejército, sino también se recurrió a fuerzas represoras ilegales y anticonstitucionales que a veces resultaron peores que las supuestas amenazas que combatían. Se utilizaron grupos como los mencionados "halcones", los "boinas rojas" de Ciudad Nezahualcóyotl, los "guardias blancas", etc. Estos grupos violentos cometieron múltiples crímenes contra los derechos humanos, asesinatos políticos como los de Joel Arriaga y Enrique Cabrera (ya mencionados)⁷⁸, además de secuestros, desapariciones y torturas.

Entre las víctimas de esta represión estuvieron el ya mencionado Genaro Vázquez Rojas, quien según la versión oficial, murió en un "accidente automovilístico" el 2 de febrero de 1972 en Morelia,

⁷⁴ *Ibidem*, p. 61.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 62.

⁷⁶ *Homerooteca "El Universal"*, Tama 6: 1966-1975, p. 245.

⁷⁷ *Ibidem*, pp. 244 y 245.

⁷⁸ Sahívar, p. 61.

Michoacán. Años después, el 2 de diciembre de 1974 (poco después de la liberación del senador Rubén Figueroa) el ejército penetra en la Sierra de Guerrero y mata a Lucio Cabañas y los principales cabecillas del "Partido de los Pobres", desarticulándose de esta forma al grupo guerrillero⁷⁹.

El último intento de secuestro durante el echeverrismo resultó ser el último gran golpe que asestó el Estado contra los grupos insurgentes. A mediados de septiembre de 1976, la Brigada Roja Liga 23 de Septiembre, intentó secuestrar a Margarita López Portillo, hermana del presidente electo José López Portillo (que aún no tomaba posesión del cargo) en la Colonia Condesa del D. F. Los guardias de la señora frustraron el secuestro y asesinaron con veinte tiros de metralleta a David Jiménez Sarmiento, líder de la Liga. Otros detenidos fueron llevados al Campo Militar número 1 de la Dirección General de Policía y Tránsito y jamás se volvió a saber de ellos. Entre los crímenes que se le atribuían a Jiménez Sarmiento, estaban asaltos y robos a una joyería, una tienda deportiva de armas, una estación de metro, una zapatería, las oficinas de la Unidad Habitacional C. T. M. en 1972, una terminal de autobuses y una panificadora a principios de 1973, todo cuando pertenecía al grupo "Patria o Muerte". Ya en noviembre de 1973, como líder de la Liga 23 de Septiembre, se dice que asaltó una caseta de la policía auxiliar⁸⁰. El 20 de diciembre de 1975 la Liga había hecho explotar una bomba en la sucursal del Banco Nacional de México de la Avenida San Antonio Abad y Avenida del Taller en la Ciudad de México⁸¹.

2.2.4- POLÍTICA INTERNACIONAL.

2.2.4.1- El "pluralismo ideológico".

En materia internacional, el régimen echeverrista pregonó el regreso al nacionalismo patriotero y apoyó las ideas antiimperialistas que exaltaban la autodeterminación de los pueblos. De ahí que durante el régimen hubiera lazos estrechos con países tercermundistas, se hablara mucho de la integración de América Latina y de la defensa de los precios y las mercancías exportadas⁸². De esta forma se adoptó la política del "pluralismo ideológico", según la cual México era libre de tener relaciones internacionales con cualquier país, sin importar si se trataba de una nación capitalista o socialista. De

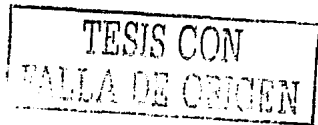
⁷⁹ Soldívar, p. 62.

⁸⁰ *Hemeroteca "El Universal" Tomo 7 1976-1985*, 1ª edición, México, Editorial Cumbre S. A. de C. V., 1987, pp. 15 y 16.

⁸¹ Krauze, op. cit., p. 84.

⁸² Maivan Laborde, María, "La Ideología en Transición y la Elección de Luis Echeverría", en Martínez Assad, Carlos (coordinador), *La Sucesión Presidencial en México, 1928-1988*, 1ª edición, México, D. F.,

Editorial Patria S. A. de C. V., 1981, (2ª edición corregida y aumentada, 1992), p. 244.



esta forma, México tuvo relaciones con países socialistas en plena Guerra Fría, lo que molestó en apariencia a los Estados Unidos, generando una reducción de la bilateralidad México-E. U. Se trató de una política internacional "tercermundista" donde Echeverría parecía querer ser el "Mesías" del Tercer Mundo, a juzgar por los muchos discursos estériles que pronunció defendiendo las causas de los países subdesarrollados. Ningún presidente anterior se había interesado tanto por la política internacional, desde Adolfo López Mateos (1958-1964), pero ni siquiera éste intentó lo que Echeverría. Durante el echeverrismo se realizaron 12 giras internacionales visitando 36 países. Al principio del sexenio se tenían relaciones diplomáticas con 67 países, y para 1976, terminando el sexenio, ya eran 129 naciones. Entre los 36 países visitados, estaban Japón, China, URSS, Alemania Oriental, Israel, Italia, El Vaticano, Chile, Francia, Inglaterra, Bélgica y otros⁸³.

2.2.4.2- Función social de la política internacional.

Esta política internacional al parecer tenía una triple función social. En primer lugar, se trataba de ser congruente con el discurso izquierdizante que se tenía en materia de política social en el interior de México. Así, la retórica demagógica del gobierno se extendió más allá de las fronteras de México. La política internacional "tercermundista" era el equivalente exterior a la política social "populista" del interior del país, y al igual que ésta, trajo resultados totalmente contrarios a los prometidos.

En segundo lugar, parecía manifestarse en Luis Echeverría un narcisista deseo de auto promocionarse a nivel internacional para consolidar y extender el poder del Estado mexicano. Además, esta promoción tenía como utilidad práctica el deseo del presidente de ganar el Premio Nóbel de la Paz, e incluso llegar a ser secretario general de la O. N. U. Por supuesto que (afortunadamente) Echeverría no logró satisfacer estas ambiciones, tan sólo logro empobrecer más a México, pues las giras internacionales y eventos similares eran cubiertos con el erario nacional⁸⁴.

Y en tercer lugar, la función latente de esta política internacional era lograr mejor posición en la negociación con Estados Unidos. Como ya lo vimos al hablar de la política económica, al inicio del sexenio de Luis Echeverría hubo déficit en la balanza de pagos mexicana debido a los pagos de intereses en la deuda externa, además de fuga de capitales y una política proteccionista de E. U. que afectó mucho las exportaciones mexicanas. Ante esto, México requería buscar otros mercados, y por eso estableció alianzas con otros países, aunque algunos de éstos fueran enemigos de los E. U. De

83 Klausz, pp. 68, 69 y 72.

84 *Ibidem.*, p. 80.



esta forma México podía tener mejor poder de negociación frente a los norteamericanos⁸⁵.

Por supuesto, en cuanto a hechos, a pesar del aparente alejamiento con los E. U., la verdad es que durante el echeverrismo hubo un aumento de la dependencia económica con el vecino del norte, así como de la inversión extranjera directa (IED) principalmente de ese país, además de la penetración masiva de empresas trasnacionales que poco aportaron a nuestro desarrollo económico, y sí en cambio sacaron mucho provecho de la facilidades que les brindó nuestro gobierno, como vimos cuando hablamos de la política económica. El discurso oficial nuevamente contradecía la realidad palpable.

2.2.4.3- México en la ONU.

Ahora recordemos algunos eventos internacionales relevantes durante el sexenio echeverrista.

El 5 de octubre de 1971 México interviene en un foro de la Organización de las Naciones Unidas (ONU) por primera vez en su historia, abogando entre otras cosas por el desarme mundial, la paz, el fin del proteccionismo y de las barreras arancelarias. En abril de 1972, en la visita de Echeverría a Chile, se propone la Carta de los Deberes y Derechos Económicos entre los Estados de las Naciones Unidas⁸⁶, documento que resumía la política internacional del régimen echeverrista y pedía un nuevo orden económico mundial donde las relaciones de intercambio comercial fueran más justas. El 12 de diciembre de 1974, la Asamblea General de la ONU aprobó la Carta, pero se trató de un evento inútil, pues en realidad no se ha cumplido hasta la fecha y sólo sirvió para el desahogo demagógico no sólo del gobierno mexicano, sino también de los países del Primer Mundo que nunca cumplen sus promesas⁸⁷.

2.2.4.4- México y China.

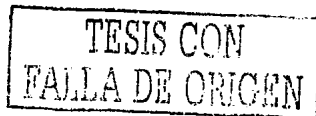
El 14 de febrero de 1972 se establecen relaciones diplomáticas con la China Nacionalista, gobernada por el general Chiang Kai-Chek. A este evento ocurrido en Nueva York asistieron el secretario de Relaciones Internacionales, Emilio O. Robasa, el embajador de México Alfonso García Robles y el embajador chino. El 20 de abril de 1973, Luis Echeverría visitó la China Comunista y se entrevis-

⁸⁵ Pellicer, Olga, "Las Relaciones de México con los Países del Tercer Mundo: Experiencias y Perspectivas".

en AAVV. *Visión del México Contemporáneo*, 1ª edición, México, D. F., El Colegio de México, 1979, p. 71.

⁸⁶ Saldívar, p. 174.

⁸⁷ Krauze, p. 71.



tó con Mao Tse Tung. Al año siguiente, febrero de 1974, Echeverría visita El Vaticano y se entrevista con el Papa Paulo VI⁸⁸.

2.2.4.5- México y el golpe de Estado en Chile.

Un país que mereció interés especial por parte de México fue Chile. Su presidente Salvador Allende fue el primer gobernante socialista que llegó al poder de forma pacífica en América Latina. Echeverría y Allende tuvieron lazos muy estrechos a pesar del boicot económico impuesto por Estados Unidos. El presidente mexicano y el chileno se hicieron mutuas visitas entre 1970-1973 que no agradaron al gobierno norteamericano⁸⁹. Por ejemplo: en diciembre de 1972, Allende visitó México ante el regocijo de la izquierda mexicana, dando un discurso en la Universidad Autónoma de Guadalajara⁹⁰. Después, el general Augusto Pinochet encabezó un golpe de Estado con la ayuda del gobierno norteamericano y la CIA, llegando al poder tras el asesinato de Allende. Inmediatamente, Luis Echeverría mandó a Chile un avión para rescatar a Hortensia Bussi, viuda de Allende, y a algunos políticos e intelectuales chilenos⁹¹. A finales de noviembre de 1974 Emilio O. Robasa anuncia oficialmente el rompimiento de relaciones con la Junta Militar chilena del dictador Augusto Pinochet⁹².

2.2.4.6- Otros eventos internacionales.

Así como el gobierno ordenó al embajador mexicano en Chile, Gonzalo Martínez Corbála, que permitiera dar asilo político en la embajada de México a todos los chilenos que lo desearan, se hizo lo mismo con las embajadas mexicanas que existían en otras dictaduras, como la de Argentina y la de Uruguay⁹³. Además, se estuvo siempre en contra de la dictadura del general Francisco Franco, quien tenía décadas ejerciendo el poder absoluto en España. Finalmente murió el 20 de noviembre de 1975 (por cierto, aniversario de la Revolución Mexicana, como nota irónica) por un paro cardíaco a la edad de 82 años⁹⁴. Después de esto, durante el echeverrismo no tardarían en reestablecerse relaciones diplomáticas entre México y España, después de décadas.

88 Hemeroteca "El Universal". Tomo 6: 1966-1975. pp. 180, 209 y 233.

89 Krauze. pp. 66 y 67.

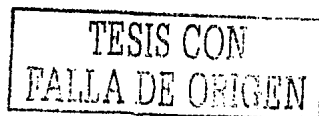
90 Saldívar. *Ibidem*

91 Krauze. p. 67.

92 Saldívar. pp. 175 y 176.

93 Krauze. *Ibidem*

94 Hemeroteca "El Universal". Tomo 6: 1966-1975. p. 274.



Otro país por quién siempre intercedió México fue Cuba. Luis Echeverría y Fidel Castro, gobernante de Cuba, tuvieron también buenas relaciones diplomáticas a pesar de que existiera un boicot económico y comercial contra la isla. México propuso a la Organización de los Estados Americanos (OEA) terminar con el bloqueo en Cuba.

Además, entre otras cosas, durante el echeverrismo se habló a favor de la soberanía del Canal de Panamá, que los norteamericanos querían poseer. En 1975, el gobierno mexicano votó a favor de la iniciativa de los países árabes de la ONU que consideraban al sionismo como un tipo de racismo. México estaba a favor de la paz en Medio Oriente, pero afirmaba que el pueblo judío también debería cambiar su actitud en contra del mundo musulmán. De ahí que hubiera un boicot turístico contra México y el gobierno no tuviera más remedio que retractarse y pedir disculpas a los sionistas⁹⁵. Esto es un ejemplo de la debilidad del gobierno mexicano a la hora de que los países extranjeros del Primer Mundo le impusieran sanciones y cómo, a pesar de todo, el interés comercial siempre estará por encima del discurso demagógico.

95- Krauze, pp. 74 y 75.



CAPÍTULO III: EL CINE MEXICANO DURANTE EL SEXENIO PRESIDENCIAL DE LUIS ECHEVERRÍA (1970-1976).

Durante el sexenio presidencial del licenciado Luis Echeverría Álvarez (1970-1976), el Estado siguió una política de aumento del gasto e inversión pública para controlar sectores claves para el desarrollo del país, lo cual llevó a muchos despilfarros pagados con el erario nacional, sobre todo a la hora de controlar también industrias no necesariamente indispensables para el mejoramiento económico o social, pero sí importantes y útiles desde el punto de vista auto promocional para la administración en turno. Veremos cómo se fue dando esta situación en el medio cinematográfico nacional.

3.1- CRISIS CINEMATOGRAFICA AL FINAL DEL DIAZORDACISMO.

En 1970, terminando el sexenio de Gustavo Díaz Ordaz y comenzando la administración echeverrista, el cine nacional se encontraba en una profunda crisis, tanto económica como artística. Las productoras privadas hacían "churros" pensados para la pronta y máxima recuperación comercial a costa de la calidad artística; el cine estatal tenía problemas por el endeudamiento del Banco Nacional Cinematográfico, había líos sindicales entre trabajadores de la industria cinematográfica; la producción, distribución y exhibición de películas era cada vez más cara mientras los costos de los boletos para ver éstas en las salas permanecían congelados desde años¹; los mercados extranjeros se perdían, el cine extranjero, principalmente norteamericano, acaparaba las taquillas; no había desde hace mucho actores y actrices con el suficiente carisma para ser considerados "estrellas" taquilleras (esto último se debía, no a que los actores y actrices fueran malos, sino a que el cine mexicano ya no era el medio que acaparaba a las "estrellas" del espectáculo, pues éstas ahora se formaban en la televisión o el medio musical); etc.

3.1.1- ORGANISMOS CINEMATOGRAFICOS BAJO CONTROL ESTATAL.

Para dar una idea de la crisis del cine estatal en particular, veremos unos datos. Los organismos que el Estado tenía bajo su control en 1970 en materia cinematográfica eran los siguientes: el Banco Nacional Cinematográfico, con Emilio O. Rabasa como director general; Estudios Churubusco, cuyo director general era Alejandro Ortega Sanvicente; la Compañía Operadora de Teatros S. A. (COTSA), con Arturo Betancourt como gerente general; Películas Nacionales, dirigida por Salvador Amelio; Películas Mexicanas, dirigida por Juan Bandera Molina; Cimex, dirigida por Luis Anciola de la Lama; y Procinemex, fundada en

1. Rossbach, Alma. y Canel, Leticia. "1970-1976 Política Cinematográfica del Sexenio de Luis Echeverría", en AAVV, *Hechos de Cine. Testimonios y Documentos del Nuevo Cine Latinoamericano. Volumen II. México*, La edición. México D. F., SEP, Fundación Mexicana de Cineastas A. C., CAM, 1988, p. 103



1968 y con Maximiliano Vega Tafo como gerente general. Además, se tenían relaciones con sindicatos independientes del Estado como el Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC), cuyo secretario general era Jorge Baeza; con el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC), cuyo secretario era Jaime Fernández (actor de la ANDA hermano del "Indio" Fernández), y con la Asociación de Productores y Distribuidores, de la cual Fernando de Fuentes Jr. (hijo de Fernando de Fuentes) era el presidente². Ahora veremos los problemas que enfrentaban los organismos.

3.1.2- PROBLEMAS DE LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA.

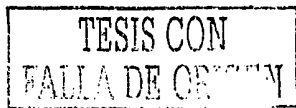
Los Estudios Churubusco, siendo los más grandes de América Latina en su tipo, eran desperdiciados por las compañías privadas que los usaban bajo alquiler a sólo un 60 % de su capacidad. COTSA, creada en 1960 para mayor control de la exhibición de películas (como medida contra el entonces existente monopolio privado de William O. Jenkins), poseía en 1970 unas 308 salas de cine, de las cuales sólo 20 eran propiedad total de la empresa y las otras eran rentadas con escasas ganancias. Esto se debía en parte a que desde 1953 los precios de los boletos se mantenían congelados. Además, había muchas salas en mal estado y muchísimas películas mexicanas "enlatadas" desde hacía meses e incluso años, que esperaban su exhibición. Esto era grave, pues precisamente la rama de la exhibición era la que generaba más empleos en la industria cinematográfica estatal: 7000 trabajadores empleados en 1971, y se trataba también de la rama con mayor inversión por parte del gobierno: 45 % del total de la inversión cinematográfica³.

Películas Nacionales, por su parte, servía desde 1965 como intermediario entre el Banco Nacional Cinematográfico y los productores privados para otorgar créditos del primero a los segundos. Se encontraba en déficit serio en 1970 y sólo contaba con 49 socios. Mientras, Películas Mexicanas (Pelmex) y Compañía Cinematográfica Mexicana Exportadora (Cimex), se encargaban de distribuir el cine mexicano en el extranjero, la primera en América Latina, y la segunda en Estados Unidos y Europa. El primer mercado estaba ya muy afectado (en parte por problemas políticos y sociales de los países de las zonas) y Pelmex ganaba en 1970 el 60 % de lo que ganaba en 1955, mientras que Cimex tenía ganancias casi nulas. Mientras, Procinemex tenía la función de promocionar el cine nacional en prensa, radio y televisión, pero sin mucho éxito⁴.

2 García Riera, Emilio. *Historia Documental del Cine Mexicano. Tomo 15. 1970-1971*. La reedición, Guadalajara, Jalisco, México, Universidad de Guadalajara, México, D. F., CONACULTA, 1994, pp. 8 y 184.

3 Costa, Paola. *La "Apertosa" Cinematográfica. México 1970-1976* (colección: "Difusión Cultural, Serie Cine"). La edición, Puebla, Puebla, Universidad Autónoma de Puebla, 1988, pp. 61-63.

4 *Ibidem*, pp. 63 y 64.



3.2- MEDIDAS ESTATALES PARA EL CINE MEXICANO.

3.2.1- RODOLFO ECHEVERRÍA ÁLVAREZ, DIRECTOR DEL BANCO CINEMATOGRAFICO.

Rodolfo Echeverría Álvarez, hermano mayor de Luis, era un actor de cine más bien mediocre conocido con el nombre artístico de Rodolfo Landa. En su filmografía podrían destacar: *María* (1938), *La Noche de los Mayas* (1939), ambas de Chano Urueta⁵, *Cita con la Muerte*, de Jaime Salvador, *Dicen que soy Mujer-igo* de Roberto Rodríguez, *Al Caer la Tarde* de Rafael E. Portas (estas tres de 1948)⁶, *Reportaje* (1953) de Emilio Fernández, y *La Mujer X* (1954) de Julián Soler⁷, entre muchas otras. En total participó en 82 películas entre 1938 y 1965. Después de que Luis Echeverría ganó las elecciones presidenciales de julio de 1970, el aún presidente Gustavo Díaz Ordaz designó en septiembre del mismo año como director del Banco Nacional Cinematográfico a Rodolfo Echeverría. Este personaje había mezclado la actividad artística con la política desde hacía muchos años atrás: fue abogado además de fundador del Teatro Universitario, fue secretario general de la Sección de Actores del STPC y secretario general de la Asociación Nacional de Actores (ANDA) de 1953 a 1956, además de diputado, senador suplente y secretario de Acción Política del Comité Directivo del PRI en el D. I.⁸. Ahora, mientras su hermanito menor Luis se encargaría de manejar los destinos de México, Rodolfo Echeverría se encargaría durante el mismo sexenio de manejar el cine mexicano. En cuanto a su labor, al menos Emilio García Riera afirma: "...Rodolfo Echeverría estuvo muchísimo mejor al frente del banco [Cinematográfico] que su hermano al frente de la nación..."⁹.

Este fue el primer paso para la paulatina estatización del cine mexicano durante el sexenio, lo cual se considera un fenómeno único en el mundo, pues se llevó a cabo no en una nación socialista (donde es común este tipo de control), sino en un país capitalista¹⁰. Se trató de un afán del gobierno por controlar la industria cinematográfica mexicana en prácticamente todas sus ramas: producción, distribución, exhibición, aprendizaje a nivel académico, premiación y conservación del archivo fílmico¹¹. Esto se llevó a cabo mediante una serie de medidas para la reestructuración de los organismos cinematográficos en propiedad del gobierno, y otras para la formación de nuevos organismos, como veremos a continuación.

5. García Riera, Emilio, *Historia Documental del Cine Mexicano Tomo 2: 1938-1942*, 1ª reedición, Guadalajara, Jalisco, México, Universidad de Guadalajara, México, D. F., CONACULTA, 1992, pp. 51, 52 y 103.

6. García Riera, Emilio, *Historia Documental del Cine Mexicano Tomo 4: 1946-1948*, 1ª reedición, 1993, pp. 257, 276 y 290.

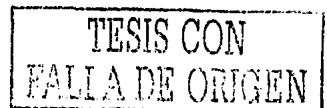
7. García Riera, Emilio, *Historia Documental del Cine Mexicano Tomo 7: 1953-1954*, 1ª reedición, 1993, pp. 46 y 240.

8. Costa, Paola, op. cit., pp. 65 y 66.

9. García Riera, Emilio, *Historia Documental del Cine Mexicano Tomo 15: 1970-1971*, 1ª reedición, Guadalajara, Jalisco, México, Universidad de Guadalajara, México, D. F., CONACULTA, 1994, p. 8.

10. García Riera, Emilio, *Historia del Cine Mexicano*, 1ª edición, México, D. F., SEP, 1986, p. 295.

11. García, Gustavo, y Coria, José Felipe, *Nuevo Cine Mexicano*, 1ª edición, México D. F., Editorial Cho S. A. de C. V., 1997, p. 20.



3.2.2- PLAN DE REESTRUCTURACIÓN DE LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA.

El 21 de enero de 1971 Rodolfo Echeverría presenta su Plan de Reestructuración de la Industria Cinematográfica, donde se muestran los puntos necesarios a cubrir para salvar al cine nacional de la crisis y estancamiento en que se encontraba¹². Veamos las medidas tomadas.

En los Estudios Churubusco se invierten de 1971 a 1973, 110 millones de pesos para la compra de maquinaria y para remodelación y mantenimiento de instalaciones. En 1971 se aumentan los salarios de los trabajadores en un 10 %, a principio de 1973 se aumentan en 15 % y en noviembre del mismo año se aumentan en la misma proporción, en 1974 el aumento fue de 20 % para el salario general y 22 % para el salario mínimo, y en agosto de 1975 se aumentaron 14 %. Además, el 11 de septiembre de 1975 se compran los Estudios América, reinaugurados el 3 de septiembre de 1976 y aumentando el monopolio estatal en la producción¹³.

En COTSA se le dio más salas y tiempo de exhibición al cine mexicano que antes, aunque el cine norteamericano siguió dominando en número de salas y en ganancia de taquilla. Pero se logró comprar todas las salas que antes sólo se rentaban, además de adquirir otras, por ejemplo, cuando se compró el viejo Circuito de Oro el 20 de agosto de 1973, y se construyeron nuevas salas. Al final del sexenio la COTSA manejaba 375 salas en todo el país, de las cuales 91 eran de su propiedad y 234 arrendadas, representando un aumento de 67 salas en comparación a las 308 salas de 1970¹⁴.

En Películas Nacionales se logró amortiguar el aumento de los costos de producción y distribución de los films, y se logró "desenlazar" muchas cintas mexicanas que esperaban desde hacía meses, e incluso años, su exhibición. Mientras, Películas Mexicanas (PelMex) y Compañía Cinematográfica Mexicana Exportadora (Cimex) se fusionan bajo el nombre definitivo de Películas Mexicanas S. A. de C. V., con la función de distribuir cine mexicano en todo América, Europa y Asia. Se llevaron a cabo convenios internacionales de intercambios de películas, hubo semanas de cine mexicano en el extranjero, se participó en festivales internacionales y se realizaron muchas coproducciones con otros países¹⁵.

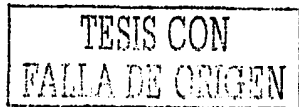
Para Procinemex se creó en 1971 el boletín informativo "Imagen" y los programas de radio "Luces, Cámara, Acción" y "Lluvia de Estrellas"; en 1973 se hizo un catálogo de actores; en 1974 se hacen folletos, boletines y carteles de cine mexicano para pegarse en el transporte urbano; en 1975 se crea la revista sema-

12 Roszbach, Alma, y Canel, Leticia, "1970-1976. Política Cinematográfica del Sexenio de Luis Echeverría", en AANV, *Hojas de Cine. Testimonios y Documentos del Nuevo Cine Latinoamericano. Volumen II: México*, La edición. México: D. F., SEP, Fundación Mexicana de Cineastas A. C. - UAM, 1988. p. 104.

13 *Ibidem*, pp. 106-108.

14 *Ibidem*, p. 111.

15 *Ibidem*, pp. 110 y 111.



nal "Cinéfilo", el programa de radio "Nuestro Cine" y el programa de televisión del mismo nombre transmitido por el canal 11¹⁶.

3.2.3- CREACIÓN DE NUEVOS ÓRGANOS CINEMATOGRAFICOS.

Además de la reestructuración de los organismos citados, se crearon otros nuevos para fortalecer el control estatal sobre la industria, como los siguientes.

3.2.3.1- Órganos de producción.

a) Centro de Producción de Cortometrajes.

Para la producción se creó el Centro de Producción de Cortometrajes, que inició sus funciones el septiembre de 1971. Se encargaría de filmar cortometrajes y documentales informativos y educativos. Entre 1971 y 1976 produjo 202 cortos¹⁷. Se trataba de un órgano principalmente autopromocional para el gobierno de Luis Echeverría, se filmaron giras presidenciales, discursos, informes de gobierno, obras públicas, inauguraciones de hospitales, escuelas, etc¹⁸. Con propósitos similares se creó en 1974 el Departamento de Cine-Difusión de la Secretaría de Educación Pública (SEP)¹⁹.

b) Prestamos bancarios a empresas privadas.

Pero el ramo de la producción más importante, que es el relativo a las películas de ficción de largometraje, también fue tomado en cuenta y con especial interés por la administración. Primero con los privilegios y préstamos que el Banco otorgó a nuevas casas productoras privadas, como la Marte, propiedad de Mauricio Walerstein y Fernando Pérez Gavilán, la Marco Polo, la Escorpión y la Alpha Centauri. Estas empresas privadas que llegaron a filmar coproducciones con el Estado y dieron oportunidad a jóvenes directores, se volvieron pioneras en la promoción de lo que llegó a conocerse como "nuevo cine mexicano"²⁰. El Estado cuando producía o coproducía antes de 1974, firmaba simplemente como "Estudios Churubusco", mientras las productoras privadas firmaban con su nombre.

16 *Ibidem*, pp. 109 y 110.

17 *Ibidem*, p. 108.

18 GARCÍA, GUSTAVO, y Cortá, José Felipe. *Nuevo Cine Mexicano*, 1ª edición, México D. F., Editorial Clio S. A. de C. V., 1997, p. 27.

19 VECIA ALBATO, Eduardo de la, *La Industria Cinematográfica Mexicana. Perfil Histórico Social*, (Cuadernos de Divulgación número 37, 2ª Época), 1ª edición, Guadalajara, Jalisco, México, Ed. Universidad de Guadalajara, 1991, p. 57.

20 *Ibidem*, p. 55.

c) Películas por paquetes.

Por otro lado, precisamente bajo la firma "Estudios Churubusco", en 1973 se inventó el llamado sistema de "paquete", medida un tanto populista con la cual los trabajadores podían ser copropietarios de algunas películas que hacían para el Estado. El Banco Cinematográfico Nacional aportaba en estas cintas el 80 % del costo de la producción y los trabajadores el otro 20 %, y al final las ganancias de recaudación en taquilla se repartían entre el Estado y los trabajadores al 50 % para cada parte²¹.

d) Conacine, Conacite 1 y Conacite 2.

Posteriormente se crearon tres empresas clave. La primera fue en octubre de 1974: la Corporación Nacional Cinematográfica S. A. (Conacine), dependiente del Banco, que filmaría directamente las películas estatales, ya sean totalmente del gobierno, en coproducción con empresas privadas (Escorpión, Alpha Centauri, etc.), con los trabajadores ("paquetes") o con empresas extranjeras. Después se formarían el 19 de julio de 1975 dos empresas filiales de Conacine: la Corporación Nacional Cinematográfica de los Trabajadores del Estado Uno y Dos, o Conacite 1 y 2²². Ahora las películas estatales dejarían de firmarse como "Estudios Churubusco" y se pondría la denominación de las empresas responsables, (Conacine, Conacite 1 o Conacite 2), con lo que se consolida el monopolio estatal en la producción cinematográfica.

3.2.3.2- Órganos de conservación y enseñanza cinematográfica.

a) Cineteca Nacional.

En cuanto a la conservación del acervo filmico, se inauguró en enero 1974 la Cineteca Nacional, contando con dos salas públicas: la sala Fernando de Fuentes y el Salón Rojo, con un catálogo de 2500 películas de todos los países y dirigida por Iram García Borja, quien también era director de Cinematografía²³.

b) Centro de Capacitación Cinematográfica.

En lo que respecta a la enseñanza técnica y artística del séptimo arte, en 1975 se crea el Centro de Capacitación Cinematográfica (C. C. C.), como alternativa al CUEC de la UNAM. El C. C. C. tuvo como primer director al cineasta Carlos Velo, y a Manuel Michel como secretario general²⁴.

21 Costa, Paola. *La "Apertura" Cinematográfica México 1970-1976* (colección: "Difusión Cultural, Serie Cine"), 1ª edición. Puebla, Puebla, Universidad Autónoma de Puebla, 1988, pp. 74 y 75.

22 *Ibidem*, pp. 74 y 79.

23 García Gustavo y Coria, José Felipe, op. cit., pp. 21 y 43.

24 García Riera, Emilio. *Historia Documental del Cine Mexicano Tomo 17, 1974-1976*, 1ª reedición.

Guadalajara, Jalisco, México, Universidad de Guadalajara, México, D. F., CONACULTA, 1995, p. 119.

3.2.3.3- Restauración de los "Arieles".

Y en cuanto a la premiación, el 19 de febrero de 1972 se reestructuró la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas para entregar de nuevo los premios Ariel a lo mejor del cine mexicano²⁵. Estos premios, como recordamos, habían sido suspendidos desde 1958, y ahora dependían totalmente del Estado, lo que derivó, como veremos, en auto premiaciones, pues la mayoría de las películas nominadas y precisamente premiadas eran producidas por el Estado.

La primera entrega de esta segunda etapa de los Arieles, llevada a cabo justamente en 1972, fue la correspondiente a lo mejor del cine mexicano de 1971, aunque se incluyeron películas de 1970 e incluso 1969 (esto es porque más que premiar un año de producción, parecía como si se premiara el año de exhibición, en este caso de 1971, sólo así se explica que se incluyeran películas enlatadas exhibidas ese año pero realizadas en años anteriores). Hubo un empate en la categoría de mejor película entre *El Águila Descalza* (1969) de Alfonso Arau y *Las Puertas del Paraíso* (1970) de Salomón Laiter. El premio para mejor director y para mejor actriz respectivamente fueron para Jorge Fons y para Rita Macedo, ambos por *Tu, Yo, Nosotros* (1970). El mejor actor fue Alfonso Arau por *El Águila Descalza*. El mejor argumento se lo ganaron Héctor Ortega y Alfonso Arau también por *El Águila Descalza*²⁶.

Ahora veremos los premios Ariel entregados a lo largo del sexenio. En marzo de 1973 se entregaron los Arieles correspondientes a 1972, pero se tomaron en cuenta películas atrasadas o "enlatadas", pues concurrieron films de 1971, 1970, e incluso se permitió participar a *La Rosa Blanca*, película de 1960 de Roberto Gavaldón, la cual había estado enlatada durante años y finalmente se autorizó su exhibición, obteniendo muchas nominaciones incluyendo mejor película (aunque éste no lo ganó). Hubo un triple empate en la categoría de mejor película, pues las ganadoras fueron *El Castillo de la Pureza* (Ripstein); *Mecánica Nacional* (Alcoriza); y *Reed, México Insurgente* (Paul Leduc). En el premio de mejor director empataron Luis Alcoriza y Paul Leduc por las dos últimas respectivamente. El Ariel a mejor actor se lo llevó Ignacio López Tarso por *La Rosa Blanca* (irónico haber ganado un premio por una cinta hecha trece años antes) y la mejor actriz fue Lucha Villa por *Mecánica Nacional*. En el premio a mejor argumento empató Luis Alcoriza (por *Mecánica Nacional*) con Ripstein y José Emilio Pacheco (por *El Castillo de la Pureza*)²⁷.

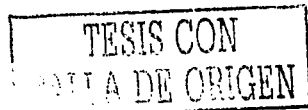
25 García, Gustavo, y Corra, José Felipe, op. cit., p. 42

26 García Riera, Emilio, *Historia Documental del Cine Mexicano Tomo 15: 1970-1971*, 1a reedición, Guadalajara,

Tlalisco, México, Universidad de Guadalajara, México, D.F., CONACULTA, 1994, pp. 186 y 187.

27 García Riera, Emilio, *Historia Documental del Cine Mexicano Tomo 16: 1972-1973*, 1a reedición, Guadalajara,

Tlalisco, México, Universidad de Guadalajara, México, D.F., CONACULTA, 1995, p. 10.



Para la entrega de premios de 1974 se consideraron películas de 1970 a 1973. La película ganadora fue *El Principio*, y el director ganador fue Gonzalo Martínez, quien también ganó en la categoría de mejor argumento, ambos premios por la película mencionada. El mejor actor fue Pancho Córdova y la mejor actriz fue Katy Jurado, ambos por *Fe, Esperanza y Caridad*²⁸.

El 22 de abril de 1975 se entregaron los Arieles correspondientes a las películas de 1974, y se incluyeron películas de 1973. En la categoría de mejor película empataron *La Choca* y *La Otra Virginidad*. El mejor director fue Emilio "Indio" Fernández y la mejor actriz Pilar Pellicer, ambos por *La Choca*. El mejor actor fue Héctor Bonilla por *Meridiano 100*. El mejor argumento se lo llevaron Luis Alcoriza y Gabriel García Márquez por *Presagio*²⁹.

La última entrega de Arieles que se llevó a cabo durante el sexenio de Echeverría fue el día 29 de abril de 1976, para premiar lo mejor de 1975. La ganadora a mejor película fue *Actas de Marusia*, su director Miguel Littin se llevó el premio correspondiente a mejor director. El actor Jorge Russek y la actriz Rocío Brambilia ganaron respectivamente los Arieles a mejor actor y actriz, ambos por *De Todos Modos Juan te Llamas*. Por su parte Tomás Pérez Turrent ganó el Ariel a mejor argumento por *Canoa*³⁰.

Pero a pesar de que la anterior fue la última entrega de Arieles del sexenio, la relación de este premio con el cine estatal echeverrista aún no terminaba, pues todavía en 1977 (cuando José López Portillo era el presidente de México y Rodolfo Echeverría había dejado la dirigencia del Banco Nacional Cinematográfico) se presentaron a concurso las últimas películas estatales de nuestro período de análisis, o sea de 1976 (y también algunas de 1975 no tomadas en cuenta en la entrega pasada). La película ganadora fue *La Pasión según Berenice*, mientras Jaime Humberto Hermosillo ganó los Arieles a mejor director y argumento por la misma, y Martha Navarro el correspondiente a mejor actriz también por la misma. Mientras, Pedro Armendáriz Jr. ganó el premio a mejor actor por *Mina, Viento de Libertad*³¹.

Claro que hay que entender que esta política de premiación al cine mexicano, aunque loable si se le ve como estímulo a la calidad cinematográfica, se trataba más bien de un medio con el cual el Estado imponía sus parámetros arbitrarios de calidad artística y técnica, no sólo para el cine que producía él mismo, sino para el cine nacional en general, incluyendo al cine de la iniciativa privada y el independiente. Arbitrarios porque la calidad buscada en la mayoría de los casos, exigía grandes inversiones monetarias por parte de los productores para la realización de buen cine. Los productores privados, en su mayoría, realizaban un cine

28 *Ibidem*, p. 160.

29 García Riera, Emilio. *Historia Documental del Cine Mexicano. Tomo 17: 1974-1976*. 1a reedición, Guadalajara.

Jalisco, México, Universidad de Guadalajara, México, D. F., CONACULTA, 1995, p. 10

30 *Ibidem*, pp. 119 y 120

31 *Ibidem*, p. 231



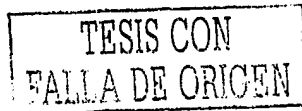
barato y comercial despojado de imaginación y calidad, mientras que los productores independientes realizaban en su mayoría cine de lucha y crítica política con buenas ideas pero con escasos recursos económicos. Por el contrario, el cine estatal durante el sexenio poseía los recursos suficientes para darse el lujo de producir películas más caras que sus competidores (claro que no hay que olvidar que no siempre el dinero es decisivo para la calidad de un film; ha habido películas malas que contaron con muchos recursos de producción, y por el contrario, se han realizado muy buenas películas con bajo presupuesto). De ahí que se viera excluido de estas ceremonias de premiación gran parte del cine de los productores privados e independientes. Sin embargo, la entrega de los Arieles no se trató de una total auto premiación, pues películas de producción privada como *Mecánica Nacional* fueron nominadas (y a veces ganaron) en distintas categorías, lo mismo que otras de producción independiente como *Reed*, *México Insurgente*, *Meridiano 100* y *De Todos Modos Juan te Llamas*. Pero éstos se tratan de ejemplos excepcionales, lo mejor del cine privado e independiente, pues por lo general el cine estatal fue el que dominó en los Arieles. Con esto el gobierno trató de marcar una distinción entre su cine nacional "de calidad", producido por los organismos del sector público, y el cine de "churros" de producción privada o independiente.

En la entrega de los Arieles del 22 de abril de 1975, correspondiente a lo mejor del cine nacional de 1974 y por cierto celebrada en Los Pinos (lo cual es una prueba de hasta qué grado se había centralizado la industria cinematográfica al final del sexenio), el presidente Luis Echeverría dio un polémico y sorpresivo discurso en contra de los productores privados del cine mexicano, en el cual prácticamente los despidió amablemente³². Esto es parte del discurso presidencial:

A los responsables de la industria cinematográfica debemos pedirles todos: el Estado (la presidencia de la República lo hace en este momento) y todos los sectores de trabajadores, que se unan y que sustituyan a los señores productores cinematográficos ... yo les indico, en este momento, al señor secretario de Gobernación y al señor director del Banco Cinematográfico, que vean el modo ... de darles las gracias a los señores industriales del cine para que se dediquen a otra actividad, y que veamos qué hacemos y que hagamos un sacrificio compartido para hacer mejor cine en México³³.

³² *Ibidem*, p. 117.

³³ García, Gustavo, y Coria, José Felipe, *Nuevo Cine Mexicano*, 1ª edición, México, D. F., Editorial Clio S. A. de C. V., 1997, p. 43.



3.2.3.4. Premios internacionales al cine mexicano 1970-1977.

En este apartado abrimos un paréntesis para mencionar los premios más importantes a nivel internacional que ganó el cine mexicano durante nuestro marco histórico. Esto es como complemento de la información dada sobre los Arieles, y como muestra de la recuperación de la presencia mexicana en festivales extranjeros, lo cual se relaciona con la buena calidad cinematográfica alcanzada por muchos cineastas mexicanos durante nuestro período de análisis. Aquí se incluyen tanto films estatales como privados e independientes, documentales y de ficción, además de largometrajes, medimetrotrajes y cortometrajes, todos mexicanos. Los datos fueron inferidos de la tesis de licenciatura en Ciencias de la Comunicación de Rubén García Fernández³⁴, quien a su vez los obtuvo de "Premios y Distinciones Otorgados al Cine Mexicano en Festivales Internacionales desde 1938 a 1984", de Ernesto Román y Mari Carmen Figueroa.

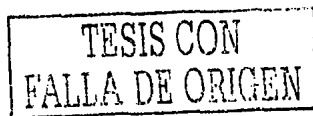
El Tercer Suspiro (1970) de Alfredo Gurrola obtuvo en 1970 dos menciones en dos Concursos de Cine Amateur: el de Tokio, Japón, y el de Sidney, Australia.

Reed, México Insurgente (1970) de Paul Leduc ese mismo 1970 ganó el premio "George Sadoul" a mejor film extranjero de la Asociación de Críticos de París, Francia.

La Mansión de la Locura (1971) de Juan López Moctezuma ganó en 1971 el "premio por sus cualidades pictóricas y su rigor intelectual" también de la Asociación de Críticos de París; en 1972 obtiene el premio a mejor dirección (para López Moctezuma) en el Festival de Cine Neorrealista y de Vanguardia de Avelino, Italia; en 1973 obtiene dos menciones especiales, una en el Festival Internacional del Filme de Locarno, Suiza, y otra en el Festival Brave New World de Belgrado, Yugoslavia; y en 1974 gana el premio especial del jurado (medalla de oro) en el Festival Internacional de Cine Fantástico y de Ciencia Ficción de París, Francia.

Centinelas del Silencio (1971) de Robert Amram gana en 1971 la medalla de oro a mejor película en la Semana Internacional del Filme Turístico y del Folklore de Bruselas, Bélgica; además, ese año gana dos Oscars de la Academia de Ciencias y Artes Cinematográficas de Hollywood, Estados Unidos, por mejor cortometraje y por mejor documental (sigue siendo hasta ahora la única película mexicana que ha ganado el Oscar en la historia); en 1972 obtiene el "Cabildo de Plata" a mejor película educativa por la Comisión Argentina para la UNESCO en el Festival Internacional de Cine de Cortometraje, Buenos Aires, Argentina; y en 1973 gana el Gran Premio del Festival Internacional de Reportaje Turístico, Palma de Mallorca, España.

³⁴ García Fernández, Rubén. *Política Estatal Cinematográfica Mexicana del Período 1970-1976*. Tesis para obtener el Título de Licenciado en Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, México, D. F., UNAM, 1992. pp. 176-182



Ángeles y Querubines (1971) de Rafael Corkidi ganó dos premios a mejor fotografía en 1972 (Corkidi era también el fotógrafo del film): en el Festival Internacional de Cine de Karlovy Vary, Checoslovaquia, y el "Laceno de Oro" en el Festival de Cine Neorrealista y de Vanguardia de Avelino, Italia.

Emiliano Zapata (1970) de Felipe Cazals obtiene en 1972 tres principales premios: mejor película, mejor dirección (Cazals) y mejor actor para su protagonista Antonio Aguilar, de la Asociación de Cronistas de Espectáculos de Nueva York, Estados Unidos.

Aquellos Años (1972), también de Felipe Cazals, en 1973 gana el premio de la crítica del Festival Internacional de Cine de Moscú, U. R. S. S.

El Cambio (1971) de Alfredo Joskowicz tuvo en 1973 el Primer Premio ("Hipocampo de Oro") en el Festival Cinematográfico Internacional del Mar, Porto San Giorgio, Italia.

El Rincón de las Virgenes (1972) de Alberto Isaac ganó ese mismo 1973 como mejor comedia en el Festival Internacional de Tulón, Francia.

La Choca (1973) de Emilio "Indio" Fernández ganó en 1974 por mejor dirección en el Festival Internacional de Cine de Karlovy Vary, Checoslovaquia.

Los que Viven donde Sopla el Viento Suave (1973) de Felipe Cazals gana en 1974 el Primer Premio del Certamen Internacional de Cine Documental y Cortometraje de Bilbao, España.

Presagio (1974) de Luis Alcoriza obtuvo dos menciones especiales en 1974: la del jurado en el Festival Internacional de Cine de San Sebastián, España, y en el Festival de Cine Iberoamericano de Huelva, también en España.

Avándar Anapu (1974) de Rafael Corkidi obtiene en 1974 una mención especial por su música (compuesta por Héctor Sánchez) en el Festival Internacional de Cine Experimental de la Juventud, en Cannes, Francia; y ese mismo año, en el Festival Internacional del Filme, de Locarno, Suiza, también obtiene una mención especial, más una mención del Jurado Ecueménica XXVII.

Los Cachorros (1971) de Jorge Fons tuvo en 1975 el Premio del Instituto de Cultura Hispánica en el Festival Internacional de Cine de San Sebastián, España.

Juan Pérez Jolote (1973) de Archibaldo Burns obtuvo exactamente el mismo premio en el mismo Festival de San Sebastián.

La Casa del Sur (1974) de Sergio Olhovich ganó ese mismo 1975 el importante premio a mejor película en el Festival Internacional de Cine de Moscú, U. R. S. S.

Canou (1975) de Felipe Cazals en 1976 ganó un importante y muy prestigioso premio: el Oso de Plata a mejor película en el Festival Internacional de Cine de Berlín, R. F. A.

Actas de Marusia (1975) de Miguel Littin gana en 1976 el segundo premio en el Festival Internacional de Cine de Autor de Benalmadena, España; además del premio y diploma de la Unión Cinematográfica de la U. R. S. S. en el Festival Cinematográfico de los Pueblos de África, Asia y América Latina, celebrado en Tashkent, U. R. S. S.; el "Colón de Oro" y el Premio del Público en el Festival de Cine Iberoamericano de Huelva, España; y obtiene una nominación al Oscar (aunque no ganó) por mejor película extranjera de la Academia de Ciencias y Artes Cinematográficas de Hollywood, Estados Unidos (todo en 1976).

Los Albañiles (1976) de Jorge Fons ganó en 1977 el famoso Oso de Plata a mejor película en el Festival Internacional de Cine de Berlín, R. F. A.

Etnocidio. Notas sobre el Mezquital (1976) de Paul Leduc obtuvo en ese 1977 el Premio del Público en el Festival de Cine Iberoamericano de Huelva, España.

Panfucio Santo (1976) de Rafael Corkidi tuvo en 1977 una mención de honor en la Semana Internacional de Cine de Barcelona, España.

3.3- POLÍTICA CINEMATOGRÁFICA DEL RÉGIMEN.

3.3.1- POLÍTICA DE ALINEACIÓN.

3.3.1.1- Alineación de intelectuales.

Como vimos en el capítulo II, dentro de la política social del régimen, la alineación de escritores, artistas e intelectuales en general fue una estrategia para tomar su bandera de lucha y apropiarse del discurso izquierdista de éstos, tal como lo hizo el Estado con otras luchas sociales como movimientos campesinos y obreros, para de esa forma tenerlos bajo su control. Junto con la liberación de escritores presos políticos y su reincorporación a la vida social y cultural del país (y política en ocasiones), el cine nacional abrió sus puertas a muchos intelectuales para que pudieran participar en el "nuevo cine mexicano", principalmente adaptando novelas o cuentos para ser llevadas a la pantalla. Hubo ocasiones en que incluso los mismos autores fungieron como guionistas directos de las películas, ya sea adaptando sus propias obras, las de otros escritores o escribiendo guiones originales para el cine (no es lo mismo escribir una novela o relato que después será película, a ser guionista, pues esta última labor ya forma parte directa del proceso de producción del film, y consiste en escribir escenas, secuencias y diálogos que después se filmarán). Los siguientes ejemplos fueron inferidos de *Historia Documental del Cine Mexicano*, tomos 15 (1970-1971), 16 (1972-1973) y 17 (1974-1976), escritos por Emilio García Riera. Únicamente consideramos las películas estatales de nuestro universo de estudio, cuya lista completa se dará en el capítulo IV, aunque también hubo relación de intelectuales mexicanos con el cine independiente y privado del período



Carlos Fuentes no sólo fue uno de los intelectuales más oficialistas y defensores del presidente Luis Echeverría, sino como vimos en el capítulo II de esta investigación, llegó a ostentar el cargo de embajador de México en Francia en 1975. Durante el cine mexicano del echeverrismo, las películas estatales donde participó, ya sea como guionista directo o simplemente permitiendo la adaptación de su obra, fueron *Aquellos Años* (1972), con ayuda de José Iturriaga y dirigida por Felipe Cazals; y *¿No Oyes Ladrar a los Perros?* (1974) de Francois Reichenbach, adaptando a Juan Rulfo.

Rosario Castellanos, quien fue nombrada embajadora en Israel por el presidente Echeverría, murió accidentalmente electrocutada en 1974, ocupando aún su cargo. Dos años después se filmaría *Balún Canán* (1976) de Benito Alazraki, basada en una novela de la escritora.

De José Revueltas, preso político liberado más publicitado del echeverrismo, se adaptaron *Zona Roja* de Emilio "Indio" Fernández, y *El Apando* (adaptada por José Agustín) de Felipe Cazals (ambas de 1975).

José Emilio Pacheco fue un participante más directo. Ayudó a Arturo Ripstein a escribir los guiones de *El Castillo de la Pureza* (1972) y *El Santo Oficio* (1973), mismas que dirigió este último.

La mejor competencia del dúo Ripstein-Pacheco dentro del cine de nuestro universo de estudio, fue la del guionista Tomás Pérez Turrent y el cineasta Felipe Cazals. Ambos nos brindaron *Canoa* (1975) y *Las Poquianchis* (1976).

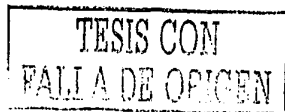
Roberto Gavaldón dirigió dos relatos de Hugo Argüelles: *Doña Macabra* (1971) y *Las Cenizas del Diputado* (1976), mientras Jorge Darnell realizó *One Way o Un Camino* (1972), también del mismo autor.

De Vicente Leñero, Francisco del Villar filmó *El Monasterio de los Buitres* (1972), basado en la novela "Pueblo Rechazado", y *El Llanto de la Tortuga* (1974), mientras que Jorge Fons hizo *Los Albañiles* (1976).

De Emilio Carballido fue *El Hombre de los Hongos* de Roberto Gavaldón, *El Esperado Amor Desesperado* de Julián Pastor (ambas de 1975) y *La Plaza de Puerto Santo* (1976) de Toni Sbert (adaptación de una novela de Luisa Josefina Hernández, adaptada por Carballido al cine).

De José de la Colina tenemos *Fe, Esperanza y Caridad* (1972) de Bojórquez, Alcoriza y Fons; *El Señor de Osanto* (adaptación de una novela de Robert Louis Stevenson) de Jaime Humberto Hermosillo (ambas de 1972); y *La Lucha con la Pantera* (1974) de Alberto Bojórquez.

De Juan de la Cabada destaca *Calzoncín Inspector* (1973) de Alfonso Arau (basada en una novela de Nicolás Gogol y en la historieta "Los Supermachos" de Eduardo del Río "Ríus"), y *Las Fuerzas Vivas* (1975) de Luis Alcoriza.



Sobre Jorge Ibangüergoitia encontramos *Maten al León* (1975) de José Estrada, y la mencionada *Las Poquiánchis*.

Películas basadas en relatos de Juan Rulfo son *El Rincón de las Vírgenes* (1972) de Alberto Isaac, la mencionada *¿No Oyes Lladrar a los Perros?*, de Reichenbach, y *Pedro Páramo* (1976) de José Bolaños.

Entre otros autores adaptados, tenemos a José León Sánchez en *La Isla de los Hombres Solos* (1973) de René Cardona padre, Gabriel García Márquez en *Presagio* (1974) de Luis Alcoriza, y Mariano Azuela en *Los de Abajo* (1976) de Servando González, sólo por mencionar unos cuantos.

3.3.1.2- Alineación de cineastas independientes y privados.

Como vimos en el capítulo II, siempre hubo tensiones y altercados entre el gobierno echeverrista y los empresarios y representantes de distintas ramas industriales, tanto por las políticas económicas de aumento de la intervención del sector público en la economía nacional, como por los secuestros de empresarios durante esa época. También vimos como existió tensión y persecución hacia aquellos grupos, asociaciones u organizaciones campesinas, obreras o civiles independientes, acusadas de ilegítimas sólo porque se negaban a alinearse al PRI, a la C. T. M. o a cualquier organismo oficial.

Con lo anterior se comprende mejor las fricciones y tensión del gobierno con los productores independientes y privados en el cine mexicano. A los primeros trató de alinearlos por medio de contrataciones y oportunidades a cineastas independientes dentro de la industria. De esta forma, debutaron en el cine estatal de los 70's muchos directores que anteriormente, hacia finales de los 60's, trabajaron en el cine independiente, como fue el caso de Arturo Ripstein, Felipe Cazals, Jaime Humberto Hermosillo y Alberto Bojórquez, entre otros. De esta forma el Estado lograba apropiarse del discurso izquierdista que muchos cineastas mantenían en sus obras filmicas, y se controlaba parcialmente a aquellos grupos que pudieran ejercer la crítica a las instituciones oficiales.

En cuanto a los productores privados, simplemente se trató de desplazarlos paulatinamente del mercado de la producción cinematográfica, con excepción de aquellos productores privados que se asociaron con el Estado para realizar coproducciones con capital privado y estatal (tal fue el caso de la familia Cardona, como veremos más adelante). Uno de los medios para tal fin fue acusarlos siempre de hacer cine de mala calidad como pretexto para deshacerse de ellos como competidores. Para ello se recurrió a la publicidad por medio de revistas especializadas y el uso de críticos de cine especializados que hablaron maravillas del cine estatal y pestes del cine privado.

3.3.2- REELEVO GENERACIONAL DE DIRECTORES.

Durante la primera mitad de los años 70's en México se abrieron las puertas a muchos jóvenes en distintos terrenos de la vida social, incluyendo la administración pública. Ejemplo de esto último fue la renovación del gabinete presidencial en el sexenio de Echeverría para ser compuesto por políticos más jóvenes (que por supuesto no eran representantes de las verdaderas necesidades de la juventud mexicana). Esta forzada apertura tuvo que ser permitida por el gobierno para calmar los ánimos calentados por la violencia ejercida por el Estado durante la represión de movimientos campesinos, obreros y estudiantiles durante el sexenio de Gustavo Díaz Ordaz. Los cambios no tardarían en llegar a la industria del cine.

En 1970 se dio un fenómeno que no ocurría desde 1944, cuando estaba en su apogeo la llamada "época de oro" del cine nacional: la integración masiva de nuevos directores, en su mayoría jóvenes, a la industria cinematográfica, un relevo generacional que hacía mucha falta. Ese 1970 se filmaron 95 películas de ficción de largometraje (en 1969 fueron 88), de las cuales unas 16 fueron dirigidas por directores debutantes, ya sea en forma total o parcial (con ayuda de otro u otros directores). Los directores debutantes, tanto en películas de productoras privadas como de cine independiente (el cine de Estado aún no se estructuraba del todo en 1970) fueron los siguientes: Mauricio Walerstein en *Las Reglas del Juego*, José Estrada en *Para Servir a Usted*, Alberto Bojórquez en *Los Meses y los Días*, José Delfoss en *Chico Ramos*, Alfredo Joskowicz en *Crates*, Toni Sbert en *Sin Salida*, Fernando Durán en *Los Perturbados*, Salomón Láiter en *Las Puertas del Paraíso*, Federico Weingartshofer en *Quizá Siempre si me Muera*, Julián Pastor en *La Justicia tiene Doce Años*, y Paul Leduc en *Reed, México Insurgente*; además de los actores Julio Aldama en *Furias Bajo el Cielo*, Germán Valdés "Tin-Tan" en *Capitán Mantarraya*, Guillermo Murray en *Una Vez, un Hombre*, y el poeta José Agustín en *Ya sé quién Eres* (también conocida como *Te he Estado Observando*). También debutaron Juan Manuel Torres y Gonzalo Martínez en la cinta de tres episodios *Tu, Yo, Nosotros*, también dirigida por Jorge Fons (este último, aunque joven, no era debutante). En total fueron 17 nuevos directores en 16 películas³⁵.

También 1971, año en que comienzan a aplicarse las políticas cinematográficas del régimen echeverrista, fue un año bueno para el debut de nuevos cineastas: se filmaron 88 largometrajes de ficción, entre los que se incluían 11 películas de 10 nuevos directores. Estos recién venidos fueron: Sergio Olhovich en *Muñeca Reina*, Rafael Corkidi en *Ángeles y Querubines*, Juan López Moctezuma (no confundirlo con el actor Carlos López Moctezuma) en *La Mansión de la Locura*, Carlos González Morantes en *Tómalo como Quieras*, Ju-

³⁵ García Riera, Emilio. *Historia Documental del Cine Mexicano. Tomo 15: 1970-1971*. 1ª reedición, Guadalajara.

Jalisco, Mexico, Universidad de Guadalajara; México, D. F., CONACULTA, 1994, p. 7.

lio Castillo en *Apolinar*, Rubén Broido en *Vals sin Fin*, los actores Pancho Córdova en *Los Destrapados*, Rodolfo de Anda en *Indio*, y José Gálvez en *Azul*. Además, José Luis Ibáñez debutó con dos películas ese año: *Victoria* y *Las Cautivas*³⁶.

3.3.3- APERTURA DE LA CENSURA.

El crítico de cine Emilio García Riera consideró que probablemente durante el gobierno del presidente Luis Echeverría haya sido la mejor época de la historia del cine nacional. Lo afirma de este modo:

Con esta estatización ... culminó en 1976 la que quizá sea la mejor época del cine mexicano. Nunca antes habían accedido tantos y tan bien preparados directores a la industria de cine, ni se había disfrutado de mayor libertad en la realización de un cine de ideas avanzadas. A pesar de que una censura previa, ... impidió ... el abordamiento crítico de temas políticos y sociales de actualidad, y a pesar de ... una retórica oficial tercermundista..., los nuevos cineastas resultaron capaces, ...de reflejar en sus películas algo de la complejidad y la ambigüedad de lo real. Lograron así un buen número de películas contrarias en espíritu al simplismo y al maniqueísmo del conservador, moralista e hipócrita cine mexicano convencional. Por primera vez en la historia del cine mexicano, no fueron sus personajes característicos el macho admirable, la madre inmarcesible, el padre inobjetable, el joven regañable, el sacerdote canonizable, la "pecadora" tan sublimable como sermoneable³⁷.

La anterior cita hace referencia a dos cuestiones clave en esta etapa: nuevos y buenos directores en la industria, y mayor libertad de expresión en cuanto a las temáticas de las películas. Sobre lo primero ya hablamos. En cuanto a mayor libertad de expresión, tenemos que admitir que efectivamente hubo un ablandamiento de la censura cinematográfica por parte de la Secretaría de Gobernación durante la primera mitad de los años 70's. Tanto en el cine producido por el Estado, como en el cine privado y el independiente, se realizaron películas donde se tocaron con mayor frecuencia temas normalmente tabú que en otros tiempos sólo se aludían muy esporádicamente: política, revisionismo histórico, sexo (y aberraciones sexuales), drogas, religión, crítica a la moral conservadora y a los valores familiares, etc., al mismo tiempo que se emplearon recursos como los desnudos (femeninos principalmente), lenguaje altisonante, sexo explícito y violencia gráfica también con mayor frecuencia que antes.

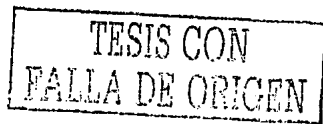
También durante el sexenio echeverrista se autorizó la exhibición comercial de películas que se encontraban "enlatadas" desde tiempo atrás. En 1972 se exhibió *Fando* y *Lis* de Alexandro Jodorowsky, filmada en 1967³⁸, y *La Rosa Blanca* de Roberto Gavaldón, filmada en 1960, y en 1974 se autorizó el desenlatamiento

36 *Ibidem*, p. 183.

37 García Riera, Emilio, *Historia del Cine Mexicano*, la edición, México, D. F., SEP, 1986, p. 295.

una cita casi idéntica, pero con mínimas variaciones, se encuentra en *Historia Documental del Cine Mexicano* Tomo 17, página 229)

38 *Ibidem*, p. 275



de *El Brazo Fuerte* de Giovanni Corporaal³⁹, filmada en 1958.

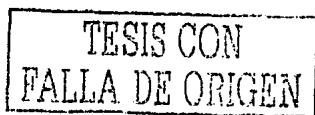
Pero es justo señalar que estos cambios, por más que el gobierno tratara de adjudicárselos para su autopromoción, en realidad le deben más los cambios de la sociedad mexicana en general. El cine mexicano representaba a nivel microcósmico lo que acontecía en el país. La sociedad exigía cambios, democracia, justicia social, libertad de expresión, y si bien es verdad que esto no se dio precisamente con el "nuevo" gobierno de la primera mitad de los 70's (de hecho hasta la fecha no se ha dado), al menos hubo un cambio en el discurso, más conciliatorio y demagógico, tratando de aparentar que en México se vivía una nueva realidad inexistente. Este discurso se extendió al cine nacional. Con todo, la censura no desapareció en el "nuevo cine mexicano", tan sólo se trató de una apertura temática la cual continuaba restringida sobre todo en lo referente a temas políticos de actualidad, como abordaremos más detalladamente en nuestro capítulo IV.

3.3.4- POLÍTICA DEL CINE DE "AUTOR".

La teoría del "autor" estuvo de moda en Francia a finales de los años 50's gracias a críticos cinematográficos como André Bazin y escritores de la revista de cine especializada "Cahiers du Cinéma", y fue fomentada por cineastas del movimiento cinematográfico conocido como "nouvelle vague" (nueva ola)⁴⁰. Se trata de una teoría polémica y compleja que propone como único cine de calidad el llamado "cine de autor", aquel en el cual el director es el único y verdadero autor (o "auteur", como dirían en Francia) de la película, es decir, el creador total del film. Se trata de una comparación del cine con otras expresiones artísticas como la literatura o la pintura, en las cuales sólo existía una persona responsable de la obra artística final, y en el cine supuestamente debería ser así. La persona escogida para cargar con el peso de la calidad de la obra fílmica es precisamente el director, en vez del productor, el guionista, los actores o el distribuidor. Entonces, entre más control de sus películas tenga un director, entre más libertad goce para rodarla, mientras más participe en las distintas labores del proceso de filmación –o sea, que ayude a escribir el guión, participe total o parcialmente en la fotografía y en la edición, y mayor sea su influencia sobre los actores, entre otras cosas-, mientras más transmita su propia visión personal y subjetiva del mundo o de la vida en sus films, y mientras más similitudes existan en sus películas, tanto en la técnica cinematográfica como en las temáticas y argumentos, más será considerado el director como verdadero "autor", y por lo tanto mejor serán sus cintas. En cambio, un film en el cual se deje sentir demasiado la influencia de los productores y financiadores del film,

³⁹ Del Moral González, Fernando, "1896-1987: Cronología del Cine Mexicano", en AAVV, *Hojas de Cine Testimonios y Documentos del Nuevo Cine Latinoamericano. Volumen II: México.*, 1a ed., Mex. D. F., SEP, Fundación Mexicana de Cineastas A. C., UAM, 1988, p. 287.

⁴⁰ Soberón Torchina, Edgar, *Un Siglo de Cine.* 1a edición, México D. F., Cinememoria S. A. de C. V., 1995, p. 285.

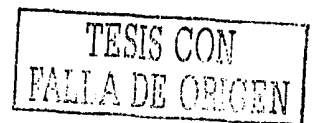


así como las presiones de la comercialización y distribución, dejándole poca iniciativa y control al director, no será una película de "autor" y por lo tanto será una película mala.

Claro que la teoría del "autor" no es la norma definitiva para juzgar la calidad de una película. En lo personal considero que la realización de un film es un trabajo en equipo en el cual intervienen muchos cerebros creativos, y la labor del productor, el fotógrafo, el editor, los actores y todo el personal es decisivo para la calidad del film. Por supuesto que el director es la pieza clave y fundamental, y estoy de acuerdo con que entre mayor sea su libertad creativa, mayor será la calidad de la película. Pero ni el mejor director de orquesta puede dar un buen concierto si los músicos resultan poco cooperadores. El director de cine debe contar con un adecuado equipo de trabajo y sus colaboradores deben y tienen derecho de expresar sus cualidades artísticas, por lo que la calidad resultante del film debe ser resultado en conjunto de muchos artistas, no sólo de uno. Ha habido cine de "autor" que personalmente no me ha terminado de convencer en cuanto a la calidad de sus resultados, y por el contrario, hay películas que tal vez no entren dentro de los parámetros del llamado cine de "autor", pero que considero que son buenas películas (por ejemplo, el cine de Juan Orol es considerado auténtico cine de "autor" mexicano, y a pesar de sus admiradores, su calidad deja mucho que desear, mientras cineastas como Chano Urueta o Julio Bracho no han sido considerados como "autores" totales por la mayoría de los críticos de la corriente, pero hicieron grandes obras en el cine mexicano).

En fin, durante el "nuevo cine mexicano" realizado durante el sexenio del presidente Luis Echeverría, se retomó la bandera del "cine de autor" para puntualizar la calidad cinematográfica de los directores que trabajaron para el cine estatal, otorgándoles a éstos cierta libertad creativa en la realización de sus obras filmicas (con sus limitaciones impuestas, claro) y efectivamente, se crearon muy buenas películas mexicanas durante el período. Por el contrario, el cine realizado por la iniciativa privada, los principales competidores del Estado y quienes gozaron de mayor éxito económico y comercial, estaba lejos de ser un cine de "autor", y ese era el pretexto para desestimarlo en cuanto a su calidad. En lo personal creo que hubo buenas y malas películas tanto en el cine privado como en el estatal del período, pero hay que reconocer que en la mayoría de los casos la balanza se inclina hacia el cine estatal.

De esta forma brillaron en el cine estatal "autores" como Arturo Ripstein, Felipe Cazals y muchos otros que lograron gran control creativo de sus obras y trabajaron con los colaboradores adecuados para la realización de un cine mexicano memorable. Sin embargo, si somos estrictos en cuanto a la teoría del cine de "autor", los cineastas que al menos en la cuestión temática más se acercaron a este concepto dentro del cine estatal, fueron Jaime Humberto Hermosillo, Juan Manuel Torres y Rafael Corkidi, en cuanto a la repetición



de ciertas situaciones, temas y personajes. Por el contrario, directores como Alberto Isaac o Julián Pastor, quienes realizaron buenas películas para el Estado durante el período, pueden considerarse entre los mejores de la historia del cine mexicano, aunque las elecciones argumentales para sus cintas parezcan más eclécticas que las de los atrás mencionados. Igualmente, Gonzalo Martínez con *El Principio* (1972) y *Longitud de Guerra* (1975) logró buenos intentos de cine épico, pero jamás será considerado un "autor", pues la teoría del cine de "autor" se opone a las "superproducciones", o sea, las películas muy caras, filmadas en locaciones lujosas, con cientos de actores "extras", y donde interviene demasiado personal creativo en la realización del film. Lo mismo podría decirse de Miguel Littin y su *Actas de Marusia* (1975), o de Marcela Fernández Violante con *Cananea* (1976).

3.4- OBRAS Y AUTORES DEL CINE MEXICANO DURANTE EL ECHEVERRISMO.

3.4.1- CINE ESTATAL.

3.4.1.1- Los comienzos del cine echeverrista.

Una vez que Rodolfo Echeverría Álvarez (hermano del presidente Luis) tomara las riendas del Banco Nacional Cinematográfico, comenzaron las filmaciones de las primeras películas estatales de nuestro período histórico. Las compañías productoras oficiales aún no se constituían, pues como ya vimos, Conacine se crearía hasta 1974, y Conacite 1 y 2 hasta 1975, ya terminando el sexenio presidencial. Pero ya desde 1971 se produjeron *Doña Macabra* de Roberto Gavaldón y *El Muro del Silencio* de Luis Alcoriza, las dos primeras películas que entran dentro de nuestro universo de estudio, cuando el Estado producía películas aún bajo el sello de los Estudios Churubusco, y lo seguiría haciendo hasta 1974, una vez creada la Conacine.

Entre estas películas de antes de 1974, es de especial importancia *Vals sin Fin* de Rubén Broido, biografía del escritor y poeta Ramón López Velarde, producida por los Estudios Churubusco en 1971 por encargo presidencial, ya que ese año se declaró "año de López Velarde" por parte del gobierno del presidente Echeverría y de la Secretaría de Educación Pública (SEPE). El año siguiente, 1972, se declaró "año de Benito Juárez" y con tal motivo los mismos estudios produjeron con la ayuda de las compañías privadas Alpha Centauri y Marco Polo la película *Aquellos Años*, biografía de Juárez dirigida por Felipe Cazals⁴¹. Ninguna de estas dos cintas es sobresaliente por su calidad cinematográfica, pero resultan interesantes por los motivos que condujeron a su realización, y porque el gobierno echeverrista con ellas participó por primera vez de una forma más directa en el cine mexicano, no sólo en el financiamiento (como en *Doña Macabra*, *El Muro*

41. García, Gustavo, y Corra, José Felipe, *Nuevo Cine Mexicano*, 1ª edición, México, D. F., Editorial Clio S. A., de C. V., 1997, p. 21.

del Silencio, y otras), sino también dejando sentir su influencia en los argumentos de las cintas.

Son estas películas y todas las producidas antes de 1974, más también las realizadas ya con Conacine y los Conacites (que son la mayoría), el tipo de películas que estudiaremos en el capítulo IV para nuestra investigación. Mientras, veremos quienes fueron los directores más característicos e importantes de este cine, así como sus obras representativas.

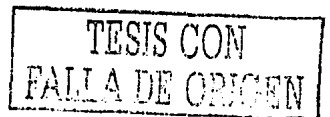
3.4.1.2- Directores y Obras principales.

De entre todos los directores del cine estatal del sexenio analizado, el cuarteto integrado por Arturo Ripstein, Felipe Cazals, Jaime Humberto Hermosillo y Jorge Fons fue el más influyente y el más importante. Mientras otros cineastas tuvieron sus altibajos, las carreras de estos cuatro directores fueron las más constantes, aun después del echeverrismo. Son probablemente los mejores directores del cine mexicano de los últimos 35 años. Actualmente continúan activos y, aunque tal vez ya pasaron sus mejores tiempos, en cualquier momento pueden volver a realizar una nueva obra de arte. Sus películas estatales dentro del período estudiado fueron éxitos, tanto de crítica como de taquilla.

a) Arturo Ripstein.

Y de los cuatro directores mencionados, en mi opinión Arturo Ripstein Rosen es el mejor, hablando en términos estrictamente cinematográficos. Nacido en 1944 e hijo del veterano productor Alfredo Ripstein Jr., Arturo ya tenía cierto prestigio después de *Tiempo de Morir* (1965, basada en una historia de Gabriel García Márquez), que fue su primera película y la hizo teniendo sólo 21 años de edad. Después dirigió *Los Recuerdos del Porvenir* (1967) y *La Hora de los Niños* (1969)⁴². Se trata de uno de los mejores cineastas de todos los tiempos no sólo de México, sino de habla hispana, quien además logró tener mucho control creativo de su obra volviéndose un verdadero "autor". Durante su paso por el cine estatal del echeverrismo, no fue un "director de encargo" típico de la industria, sus películas se alejaban del pretendido discurso político demagógico acostumbrado por otros cineastas (como veremos con Cazals). Esto al menos en forma explícita o manifiesta, pues en forma latente y por medio del lenguaje cinematográfico lograba expresar ideas en contra de la autoridad, representando a ésta en espacios microcósmicos y personajes metafóricos.

⁴² García Riera, Emilio. *Historia del Cine Mexicano*, 1ª edición, México, D. F., SEP, 1986. pp. 253 y 272.



Las cuatro películas que realizó para el Estado durante el echeverrismo y en las cuales tuvo como argumentista al escritor José Emilio Pacheco, fueron *El Castillo de la Pobreza* (1972), *El Santo Oficio* (1973), *Fox Trot* (1975, coproducción con el extranjero muy cara, protagonizada por Peter O'Toole, Charlotte Rampling y Max von Sydow, fue un fracaso de crítica y taquilla al contrario de las dos anteriores), y *Lecumberri, el Palacio Negro*⁴³.

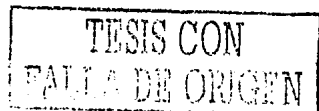
Entre las mejores películas de Ripstein después del echeverrismo, sobresalen *El Lugar sin Límites*, *La Viuda Negra* (ambas de 1977), *Cadena Perpetua* (1978), *El Imperio de la Fortuna* (1985), *La Mujer del Puerto* (1991, segunda versión del clásico de Arcady Boytler), *Principio y Fin*, *La Reina de la Noche* (ambas de 1993), *Profundo Carmesí* (1996), *El Evangelio de las Maravillas* (1997), *El Coronel no tiene quien le Escriba* (1998) y *La Perdición de los Hombres* (2000)⁴⁴.

b) Felipe Cazals.

Felipe Cazals Siena puede ser considerado el principal director del cine estatal de tiempos de los hermanos Echeverría. Tal vez Ripstein supere a Cazals a la hora de comparar las carreras completas de ambos, o sea, sumando sus películas antes, durante y después del echeverrismo. Pero al menos durante el "nuevo cine mexicano" del sexenio echeverrista (1970-1976), considero que el cine de Cazals estuvo por encima del de Ripstein. Cazals fue, junto con Gonzalo Martínez, el director más beneficiado por el Estado en cuanto a dinero y recursos necesarios para la realización de sus obras caras. Los films de Cazals tenían una manifiesta pretensión ideológica, muy acorde con el tipo de cine que esperaba el Estado de sus directores: cine "tercermundista", político, polémico, "fuerte", de denuncia, de revisionismo histórico, representativo de la política de "apertura democrática" del nuevo régimen. A Cazals siempre le atrajeron los temas épicos o históricos, gran parte de sus películas se basan en hechos verdaderos de la historia del México moderno, aunque a veces de tiempos más antiguos. Cazals siempre fue un crítico de los abusos del poder a través de la historia y su sello personal se caracterizaba por la violencia, a veces excesiva pero siempre expresiva, de sus películas. Sin embargo, también fue uno de los directores más atacados por cineastas independientes que lo calificaban de "vendido", "oficialista", etc. Hay que admitir que su cine fue muy apoyado por el Estado debido a la política de alineación, pues era mejor tener bajo control a los directores más críticos que tenerlos de enemigos. Pero esto no desestima sus méritos de cineasta, pues al menos sus films fueron mucho mejores que la mayoría de los hechos por los directores independientes detractores. Se trata del director más fácil de estudiar según los lineamientos del presente trabajo.

43 *Ibidem*, pp. 297 y 298.

44 Cook, Peter, *Diccionario de Directores del Cine Mexicano*, la edición, México D. F., CONACULTA y Cineteca Nacional, 2000, p. 515



Cazals desperdió muchos recursos económicos y humanos para la realización de tres superproducciones de tema histórico muy caras que fracasaron en taquilla: *Emiliano Zapata* (1970, también conocida como *¡Muere Zapata... Viva Zapata!*), *El Jardín de la Tía Isabel* (1971) y *Aquellos Años* (1972). Las dos primeras eran películas privadas, pero la tercera era ya estatal. Pero estos fracasos se vieron compensados con sus éxitos posteriores: *Los que Viven Donde Sopla el Viento Suave* (1973, documental) fue su segunda película estatal del sexenio. Después, 1975 sería su mejor año al realizar en forma seguida *Canoa* y *El Apando*, las dos mejores películas de su carrera. Por último, cerraría con broche de oro su paso por el cine echeverrista con *Las Poquianchis* (1976). Después de su etapa echeverrista, Cazals realizó entre otras películas: *La Güe-rra Rodríguez* (1977), *El Año de la Peste* (1978-1979), *Rigo es Amor* (1980), *Las Siete Cucas* (1981), *Bajo la Metralla* (1982), *Los Motivos de Luz* (1985), *El Tres de Copas* (1986), *La Furia de un Dios* (1987), y *Kino, la Leyenda del Padre Negro* (1992)⁴⁵.

c) Jaime Humberto Hermosillo.

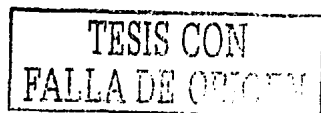
De los cuatro directores nombrados, Jaime Humberto Hermosillo Delgado fue el que más parecía alejarse de las tendencias propagandísticas del cine echeverrista, al menos en forma manifiesta a juzgar por las temáticas de sus cintas. En ellas parecía no abordarse temas netamente políticos, más bien mostraban una crítica a la familia mexicana como institución social, así como un cierto deseo de rebeldía contra los valores morales tradicionales, contra la autoridad conservadora y la religión. Se trata de un auténtico "autor" que en sus films presentaba conflictos surgidos en sus personajes a nivel psicológico o interno, generalmente derivados de la lucha entre la represión (y a veces auto represión) sexual contra la emancipación del cuerpo, del conformismo contra el deseo de independencia de sus personajes para tomar las riendas de sus propias vidas, del razonamiento contra el ansia por la aventura y el riesgo, todo narrado con su acostumbrado estilo erótico, en el cual el homosexualismo ocupaba un lugar importante, además de cierto sentido del humor (esto último era precisamente lo que en ocasiones le faltaba a Cazals y Ripstein).

Durante el sexenio echeverrista dirigió para el cine privado *La Verdadera Vocación de Magdalena* (1971). Luego realizó, ya para el Estado: *El Señor de Osanto* (1972), *El Cumpleaños del Perro* (1974), *La Pasión según Berenice* (1975), y *Matinée* (1976). Otras películas, posteriores a su etapa echeverrista fueron: *Naufragio*, *Las Apariencias Engañan* (ambas de 1977), *Amor Libre* (1978), *María de mi Corazón* (1979), *Doña Herlinda y su Hijo* (1984), *Intimidades en un Cuarto de Baño*, *La Tarea* (ambas de 1989), *La Tarea Prohibida* (1992), y *De Noche Vienes, Esmeralda* (1996)⁵⁰.

45. Romaguera Ramín, Joaquim, *Diccionario Fideográfico Universal I. De Directores de España, Portugal y Latinoamérica...*

La edición, Barcelona, España, editorial Laertes, 1994, p. 68.

46. Cink, Petta, op. cit., p. 329



d) Jorge Fons.

Jorge Fons Pérez fue siempre un hábil artesano del cine que supo manejar distintos géneros cinematográficos clásicos, pero abordados desde una perspectiva moderna, revisionista y a veces paródica, como lo había demostrado en la comedia ranchera *El Quelite* (1969) y su episodio de *Tu, Yo, Nosotros* (1970, codirigida por Gonzalo Martínez y Juan Manuel Torres)⁴⁷. Debido a sus comienzos en el teatro, Fons siempre reconoció la importancia de los actores en una película, por lo que muchas de sus cintas contienen algunas de las mejores actuaciones de la historia del cine mexicano. En el echeverrismo también manejó diversos géneros, como el drama *Los Cachorros* (1971), basado en un relato de Mario Vargas Llosa sobre un hombre atormentado por la pérdida de su pene desde la niñez; y los "westerns" *Jorí y Cinco Mil Dólares de Recompensa* (ambos de 1972). Para nuestros propósitos, los dos primeros films no los consideraremos estatales de acuerdo a los parámetros descritos en el capítulo IV. Fons dirigió luego *Caridad*, el último y mejor de los tres cuentos de la película episódica *Fe, Esperanza y Caridad* (1972), basada en tres historias de Luis Alcoriza. A pesar de que Alcoriza también dirigió uno de los cuentos (*Esperanza*, el segundo), de que las tres historias eran suyas, y de que ya era un cineasta veterano consagrado, el joven Jorge Fons logró opacarlo en esta ocasión, demostrando que los nuevos cineastas podían competir con la vieja guardia. El otro de los cuentos (*Fe*, el primero) lo dirigió Alberto Bojórquez. La última y mejor cinta de Jorge Fons dentro de la corriente echeverrista fue *Los Albañiles* (1976), basada en un relato de Vicente Leñero⁴⁸. Después del echeverrismo, las únicas tres películas de Fons hasta ahora han sido: *Así es Vietnam* (1979), *Rojo Amanecer* (1989), y *El Callejón de los Milagros* (1994)⁴⁹. Como se observa, Fons es un cineasta que prefiere la calidad a la cantidad, pues ha realizado pocas obras en todos estos años, pero nunca ha dirigido una mala película, al contrario de Ripstein, Cazals y Hermosillo, a quienes en ocasiones se les han escapado verdaderos "churros" (hay que admitirlo).

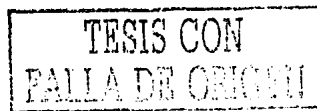
e) Alberto Isaac.

Alberto Isaac Alumada ya era un cineasta famoso desde su segundo lugar en el Primer Concurso de Cine Experimental por *En Este Pueblo No hay Ladrones* en los 60's, y por las películas documentales sobre los Juegos Olímpicos de 1968 y el Campeonato Mundial de Fútbol de 1970. Fue, en mi opinión, el mejor director del cine estatal echeverrista, después del cuarteto ya mencionado. Las cuatro películas que realizó durante el período ubican su trama en épocas pasadas, mezclando el drama con el humor. Antes de obtener

47 Vega Altaro, Eduardo de la. *La Industria Cinematográfica Mexicana. Perfil Histórico-Social*. (Cuadernos de Divulgación, número 37, 2a Época). 1a edición, Guadalajara, Jalisco, México, Editorial Universidad de Guadalajara, 1991, p. 50

48 García Riera, Emilio. *Historia del Cine Mexicano*. 1a edición, México, D.F., SEP, 1986, p. 300.

49 Cook, Perla. *Idolem*, p. 218



financiamiento del gobierno, Isaac dirigió la película privada *Los Días del Amor* (1971). Ya con ayuda del Estado dirigió *El Rincón de las Virgenes* (1972), *Tivoli* (1974), y *Cuartelazo* (1976)⁵⁰. Las cintas más interesantes que hizo después del período, fueron: *Tiempo de Lobos* (1981), *Mariana Mariana* (1986), *¡Maten a Chinto!* (1988), y *Mujeres Insumisas* (1994)⁵¹.

D) Julián Pastor.

Julián Pastor Llaneza no sólo fue otro de los mejores directores del período, sino también es uno de los mejores de las últimas décadas, a pesar de sus altibajos. Sus tres trabajos dentro del periodo analizado fueron: *La Venida del Rey Olmos* (1974), *El Esperado Amor Desesperado* (1975) y *La Casta Divina* (1976). Y después del período, sobresalen: *Los Pequeños Privilegios*, *El Vuelo de la Cigüeña* (ambas de 1977), *Estas Ruinas que Ves* (1978), *Morir de Madrugada* (1979), *El Héroe Desconocido* (1981), *Chiquita pero Pícosa* (1986), *Pasa en las Mejores Familias* (1987), *Las Buenas Costumbres* (1988), *Cómodas Mensualidades* (1990), *Las Delicias del Matrimonio*, y *El Tesoro de Clotilde* (ambas de 1993)⁵².

g) Juan Manuel Torres.

Juan Manuel Torres Sáenz es un director un poco olvidado, pero que merece considerarse "autor" debido a su estilo propio, interesado en los problemas de la juventud, su soledad y su dolor ante la incompreensión de los adultos. También trataba problemáticas de la mujer mexicana moderna de clase media, sobre todo en lo referente a su sexualidad. En sus películas abogaba por la libertad sexual, los desnudos predominaban, así como cierta ternura compasiva hacia personajes depresivos debido a un mundo (o mejor dicho, a una sociedad mexicana) cruel. El tema del suicidio muchas veces aparecía en sus cintas, aunque sea como alusión. De no haber muerto tan relativamente joven y con tan pocas películas (seis), posiblemente Juan Manuel Torres hubiera sido uno de los grandes directores del cine mexicano más reciente.

En el capítulo I mencionamos la participación de Torres en la película de cuentos *Tu, Yo, Nosotros* (codirigida por Gonzalo Martínez y Jorge Fons). Después dirigió *Diamantes, Oro y Amor* (1971) para la iniciativa privada. Ya con el Estado dirigió cuatro films protagonizados por su esposa y musa, la actriz Mercedes Carreño: *La Otra Virgindad* (1974), *La Vida Cambia* (1975), *El Mar* (1976), y *La Mujer Perfecta* (1977, esta última, aunque estatal, fue realizada ya dentro del sexenio del presidente José López Portillo). Después, Juan Manuel Torres moriría en un accidente automovilístico en 1980⁵³.

50. García Riera, Emilio, op. cit., pp. 300 y 301.

51. Cuk, Perla, *Ibidem*, p. 340.

52. *Ibidem*, p. 477.

53. García Riera, Emilio, pp. 301, 333 y 334.



h) Gonzalo Martínez y Sergio Olhovich.

Dos de los directores más importantes del período fueron Gonzalo Martínez Ortega y Sergio Olhovich Greene, quienes estudiaron cine en la Unión Soviética y en México fueron muy apoyados por el gobierno echeverrista. Debido a la influencia del cine soviético, ambos realizaron films sobre revueltas armadas masivas en contra de la tiranía en el México de épocas pasadas.

Las dos únicas películas de Gonzalo Martínez en nuestro período de análisis fueron *El Principio* (1972) y *Longitud de Guerra* (1975). Las dos hablan sobre levantamientos armados aplastados en tiempos del porfiriismo. Ambas son típicos ejemplos de cine caro, realizado con múltiples recursos (muchos actores "extras", vestuarios de época, etc.), oficialista, político y épico⁵⁴. Fue el cineasta "consentido" del Estado en tanto que gozó del mayor apoyo económico para realizar sus obras, las cuales de forma manifiesta apoyaban las causas revolucionarias del pueblo mexicano y denunciaban las injusticias del pasado, pero de forma latente mostraban la supuesta inutilidad de enfrentarse contra el gobierno por la vía armada (de ahí que sus finales sean trágicos) y trataban de convencer de que estos eventos sólo ocurrían en tiempos pasados. Las dos películas fueron muy costosas para el Banco Cinematográfico y para el erario nacional, y resultaron fracasos en taquilla.

Por su parte, el también estudiante de cine en Rusia Sergio Olhovich, ya tenía notoriedad debido a la taquillera película privada *Muñeca Reina* (1971), antes de sus tres películas estatales: *El Encuentro de un Hombre Solo* (1973), *La Casa del Sur* (1974) y *Coronación* (1975)⁵⁵. La primera y segunda de estas tres, muestran el interés de Olhovich por la recuperación de la conciencia de clase en las luchas sociales, y por los problemas del campo.

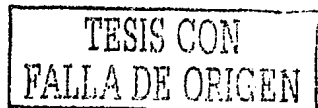
i) Alberto Bojórquez.

Alberto Bojórquez Patrón, después de su participación en *Fe, Esperanza y Caridad* (concretamente en *Fe*), realizó también para el Estado: *La Lucha con la Pantera* (1974), *Hermanos del Viento* (1975) y *Lo Mejor de Teresa* (1976). La primera y la tercera tratan sobre problemas de jovencitas adolescentes estudiantes, y la segunda es un "western"⁵⁶. Es sus películas gustaba poner personajes jóvenes en conflictos familiares, utilizando la ternura y el sentido del humor para suavizar el drama y la tragedia.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 302

⁵⁵ *Ibidem*, p. 303

⁵⁶ *Ibidem*, p. 302



j) José Estrada.

El ya fallecido José Estrada Aguirre, fue uno de los directores mexicanos más activos de la década de los 70's. En 15 años de carrera cinematográfica (de 1969 a 1983) realizó 17 películas (cuando murió en 1986, estaba por filmar otra). En un sólo año, 1971, hizo cuatro películas. De 1970 a 1976 (sexenio echeverrista) hizo diez películas, de las cuales seis fueron de producción privada y cuatro estatales. Estas cuatro estatales son: *El Profeta Mimi* (1972), *Chabelo y Pepito contra los Monstruos*, *Chabelo y Pepito Detectives* (estas dos de 1973), y *Maten al León* (1975)⁵⁷.

k) Gabriel Retes.

El actor y director José Ignacio Gabriel Jorge Retes Balzaretti, mejor conocido simplemente como Gabriel Retes, comenzaría su larga carrera muy joven en la década de los 70's, y actualmente se encuentra trabajando en futuros proyectos que espera filmar. *Chin Chin*, *el Teporocho* (1975) y *Nuevo Mundo* (1976), fueron las dos únicas películas que realizó para el gobierno echeverrista. Ambas son cintas "fuertes" y audaces que causaron polémica en su tiempo, sobre todo la primera, basada en la novela de Armando Ramírez. A lo largo de su carrera, Retes ha tenido que batallar contra la censura, la cual en muchas ocasiones le ha "enlata-do" algunos de sus films. Después del echeverrismo, Retes ha dirigido entre otras cintas: *Flores de Papel* (1977), *Bandera Rota* (1978), *Mujeres Salvajes* (1980), *Los Náufragos del Liguria* (1985), *La Ciudad al Descuido* (1988), *El Bullo* (1991), *Bienvenido Welcome* (1993), y *Un Dulce Olor a Muerte* (1998)⁵⁸.

l) Rafael Corkidi.

El fotógrafo, productor, escritor y director Rafael Corkidi Acriche logró tener mucho control de sus películas, en las cuales mezclaba la crítica social y la religión con un estilo surrealista influenciado por Luis Buñuel y Alexandro Jodorowsky. Además de su interesante carrera de director, Corkidi es uno de los mejores fotógrafos que ha habido en el cine mexicano. Entre sus trabajos más sobresalientes como fotógrafo, sobresalen: *Fando y Lis* (1967), *El Topo*, ambas de Jodorowsky, *Anticlímax* (las dos últimas de 1969) de Gelsen Gas, *La Mansión de la Locura* de Juan López Moctezuma, *Pubertinaje* (ambas de 1971) de José Antonio Alcaráz y Pablo Leder, *La Montaña Sagrada* (1972) de Jodorowsky, *Apolinar* (1975) de Julio Castillo, la película documental de los Juegos Olímpicos de México 1968 que dirigió Alberto Isaac⁵⁹, y todas

57. Perla Clark, op. cit., p. 229.

58. *Ibidem*, pp. 508 y 509.

59. *Ibidem*, p. 147.

las películas que dirigió personalmente. Su debut como director fue con la película privada *Ángeles y Querubines* (1971), antes de sus dos películas estatales del echeverrismo: *Aváncor Anapu* (1974) y *Panfucio Santo* (1976)⁶⁰.

m) Francisco del Villar.

El fallecido Francisco del Villar Schiaffino era un cineasta con cierta notoriedad por sus trabajos comerciales en el cine privado de los años 60's. Su cine es recordado por su erotismo, la adaptación de obras de autores célebres como Hugo Argüelles y Vicente Leñero, y por la utilización de animales en sus títulos. Ejemplos de esto último son: *Los Cuervos están de Luto* (1961), *Las Pirañas Aman en Cuaresma* (1969), *La Primavera de los Escorpiones* (1970), y *El Festín de la Loba* (1972), cintas privadas de cierto éxito; además de sus tres películas estatales del período echeverrista: *El Monasterio de los Buitres* (1972), *Los Perros de Dios* (1973), y *El Llanto de la Tortuga* (1974). Como se observa, los animales de los títulos representan metáforas zoológicas de las bajas pasiones humanas⁶¹.

n) Los directores veteranos.

Los anteriores cineastas y sus obras, con todo y sus altibajos, reunían parámetros aceptables de calidad cinematográfica. Sin embargo, también hubo fracasos cinematográficos dentro del cine estatal echeverrista, sobre todo a la hora de darle oportunidades a directores de la vieja guardia.

Luis Alcoriza, uno de los mejores directores de la historia del cine mexicano, fue un ejemplo de lo anterior. En mi opinión, sus cintas del período no estuvieron a la altura de lo mejor de su carrera. Lo único rescatable fue la ya mencionada *Fe, Esperanza y Caridad* (de la cual dirigió *Esperanza*) y *Mecánica Nacional* (1971), pero esta última es de producción privada. Además de éstas, Alcoriza dirigió para el Estado las ambiciosas pero fallidas *El Muro del Silencio* (1971), *Presagio* (1974, sobre una historia de Gabriel García Márquez) y *Las Fuerzas Vivas* (1975)⁶².

Servando González ya era un director respetado y prestigiado desde los 60's, y durante el echeverrismo hizo tres películas deslucidas: *¿De qué Color es el Viento?* (1972), *El Elegido* (1975) y *Los de Abajo* (1976, basado en la novela revolucionaria de Mariano Azuela)⁶³.

60 García Riera, Emilio, op. cit., pp. 305 y 306.

61 Cink, Perla, op. cit., p. 199.

62 García Riera, *Ibidem*, p. 307.

63 *Ibidem*.



En cuanto a directores más veteranos, las decepciones fueron aun mayores, como es el caso de aquellos que brillaron durante la "época de oro" del cine nacional y trataron de revivir glorias pasadas, dejando en claro que sólo eran la sombra de lo que alguna vez fueron. Emilio "Indio" Fernández dirigió *La Choca* (1973) y *Zona Roja* (1975). Julio Bracho realizó *En Busca de un Muro* (1973) y *Espejismo de la Ciudad* (1975)⁶⁴.

Alejandro Galindo a pesar de su edad estuvo muy activo durante el período. Durante cinco años del sexenio, de 1970 a 1974, hizo nueve películas, de las cuales cuatro fueron estatales: *San Simón de los Magueyes* (1972), *El Juicio de Martín Cortés*, *Ante el Cadáver de un Líder* (estas dos de 1973) y *...Y la Mujer hizo al Hombre* (1974)⁶⁵.

También estuvo muy activo Roberto Gavaldón, pues fueron seis las películas que hizo en esa época: *Doña Macabra* (1971), *Don Quijote Cabalga de Nuevo* (1972, coproducción con España), *Un Amor Perverso* (1974), *El Hombre de los Hongos* (1975), *Las Cenizas del Diputado*, y *La Playa Vacía* (ambas de 1976)⁶⁶. De estas seis películas, la segunda y la tercera las consideramos como privadas, no estatales.

Pero todavía peor que lo anterior resultó la alianza de productoras estatales con productores privados como los Cardona, quienes además eran directores. Con los Cardona, el Estado coprodujo películas totalmente comerciales que, efectivamente, tuvieron gran aceptación en taquilla, a pesar de su mala calidad.

René Cardona padre dirigió *La Isla de los Hombres Solos* (1973), *Los Supervivientes de los Andes* (1975, a veces llamada *Los Sobrevivientes de los Andes*), *Una Noche Embarazosa*, y *Prisión de Mujeres* (las dos últimas de 1976). Mientras, René Cardona Jr. se encargó de *El Valle de los Miserables*, *Viaje Fantástico en Globo*, *El Rey de los Gorilas*, (las tres de 1974) y *¡Tintorera!* (1976)⁶⁷.

o) Otras obras estatales sobresalientes.

Por último, veamos otras películas realizadas con financiamiento total o parcial del Estado y que merecen no ser olvidadas. Se tratan de películas buenas o importantes por algún motivo, y que también son parte de nuestro universo de estudio (la lista completa de todas las cintas del universo de estudio, se dará en el capítulo IV): *Vals sin Fin* de Rubén Broido (1971); *Eva y Darío* de Sergio Véjar (1972); *Calzonzin Inspector* de Alfonso Arau (quién aunque también es uno de los mejores cineastas mexicanos, no le dedicamos más atrás un espacio individual, debido a que sólo dirigió una película durante el echeverrismo); *Bring me the Head of Alfredo Garcia* de Sam Peckinpah (ambas de 1973, la segunda es una coproducción con Estados Unidos

64. *Praxis*, p. 309.

65. *Praxis*, op. cit. p. 258.

66. *Praxis*, p. 284.

67. *Guillermo Riera, Ibidem*, p. 310.



llamada en México *Trüggamme la Cabeza de Alfredo García*); *N' Entends-Tu pas Aboyer les Chiens?* de Francois Reichenbach (coproducción con Francia conocida en México como *¿No Oyes Ladrar a los Perros?*); *Los Tres Reyes Magos* de Adolfo Torres Portillo (el primer largometraje mexicano de ficción de dibujos animados); *La India* de Rogelio A. González (las tres de 1974); *Actas de Marusia* de Miguel Littin (1975); *Balún Canán* de Benito Alazraki; *Cananea* de Marcela Fernández Violante (la primera mujer en dirigir una película mexicana desde los tiempos de Matilde Landeta en 1948); *Cascabel* de Raúl Araiza; y *Mina, Viento de Libertad* de Antonio Echeiza (todas de 1976).

3.4.2- CINE DE PRODUCCIÓN PRIVADA.

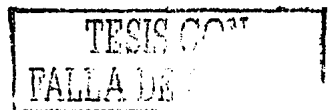
3.4.2.1- Cine privado de calidad.

Como sabemos, durante el sexenio del presidente Luis Echeverría hubo desacuerdos y fricciones entre el gobierno y el sector industrial y empresarial en general, a raíz de la mayor intervención del Estado en la economía mexicana. Esta situación también se presentó en la industria cinematográfica, pues las políticas económicas de estatización del cine nacional jamás fueron del agrado de los productores de la iniciativa privada. Claro que hubo empresas beneficiadas por las políticas gubernamentales, como el caso de la Marte, la Marco Polo, la Escorpión y la Alpha Centauri. Estas empresas lo mismo hicieron películas por sí solas, que en coproducción con el Estado. Siempre buscaron hacer cine de calidad, abierto a las expresiones artísticas y dando oportunidad a nuevos talentos. Eran empresas privadas jóvenes que trataron de competir contra los viejos monopolio productores de los "churros" acostumbrados.

La más exitosa película de la Escorpión, tanto de público como de crítica, fue *Mecánica Nacional* (1971) de Luis Alcoriza. La Marco Polo realizó por su parte *Tu, Yo, Nosotros* (1970) de Gonzalo Martínez, Juan Manuel Torres y Jorge Fons; *Muñeca Reina* de Sergio Olhovich; *Los Cachorros* de Jorge Fons; *Cayó de la Gloria el Diablo* de José Estrada; y *La Verdadera Vocación de Magdalena* de Jaime Humberto Hermosillo (todas de 1971). La Alpha Centauri, mientras, produjo *El Jardín de la Tía Isabel* (1971) de Felipe Cazals⁶⁸.

Aparte de las anteriores, otras películas de producción privada de calidad filmadas durante el echeverristmo fueron: *Angeles y Querubines* de Rafael Corkidi; *Diamantes, Oro y Amor* de Juan Manuel Torres; *Los Días del Amor* de Alberto Isaac; *Pubertinaje* de José Antonio Alearaz, Pablo Leder y Luis Urías (cinta de tres episodios que estuvo enlatada mucho tiempo por sus escenas fuertes); *La Mansión de la Locura* de Juan

68. García, Gustavo, y Coma, José Felipe, *Nuevo Cine Mexicano*, 1ª edición, México D. F., Editorial Clio S. A. de C. V., 1997, p. 20



López Moctezuma (todas de 1971); *La Montaña Sagrada* (1972) de Alexandro Jodorowky; *Celestina* (1973) de Miguel Sabido (hombre de teatro metido a director de cine); *Apolinar* de Julio Castillo; y *Alucarda, la Hija de las Tinieblas* de Juan López Moctezuma (ambas de 1975)⁶⁹.

3.4.2.2- Cine privado: "estrellas" y temáticas.

Los anteriores eran ejemplos del mejor cine de producción privada de la época, y si algunas de estas cintas demuestran dudosa calidad, al menos salen mejor libradas en comparación al grueso de la producción. Esto es porque la mayoría del cine de la iniciativa privada lo constituían "churros" que explotaban los géneros clásicos en decadencia: musicales rancheros, "westerns", películas de luchadores, dramas y melodramas moralistas, comedias con viejos cómicos en decadencia, etc. Todos estos géneros ya estaban prácticamente caducos, y en su mayoría comenzaban a tener problemas para atraer al público. De ahí que paulatinamente el cine de los productores privados fuera desapareciendo de las pantallas mientras el cine estatal poco a poco llegó a dominar el grueso de la producción hasta finales del sexenio echeverrista.

La ventaja que tuvo el cine de los productores privados, fue que contaba con las llamadas "estrellas" del cine nacional. Ya no eran los tiempos en que los actores y actrices célebres se formaban en la pantalla grande, más bien estas nuevas "estrellas" del cine eran cantantes o cómicos consolidados en la televisión que les dio por hacer cine, más algunas viejas glorias de otras épocas. Veamos la diferencia entre el tipo de actores del cine privado y el estatal, para comprender a que nos referimos con "estrellas".

El cine estatal dio la oportunidad de consolidación de las carreras de buenos actores y actrices jóvenes como: Salvador Sánchez, José Carlos Ruiz, Manuel Ojeda, Héctor Bonilla, José Alonso, Alma Muriel, Diana Bracho (hija del director Julio Bracho), Ofelia Medina, Jorge Luke, Maritza Olivares, Mercedes Carreño (o Meche Carreño), Ana Martín, Valentín Trujillo, Leticia Perdigón, Ernesto Gómez Cruz (en mi opinión, éste en particular es probable que sea el mejor actor de la historia del cine nacional), Helena Rojo, María Rojo, Delia Casanova, Yolanda Ciani, Rodrigo Puebla, Héctor Ortega, Eduardo López Rojas, Gonzalo Vega, Sergio Jiténez, Tina Romero, Pedro Armendáriz Jr., Martha Navarro, Arturo Beristáin, Fernando Balzaretí, Patricia Reyes Spíndola, Alejandro Parodi, Ana Ofelia Murguía, etc.; más algunos actores poco más veteranos que durante este período tuvieron buenos papeles, como: Ignacio López Tarso, Katy Jurado, Jorge Martínez de Hoyos, Enrique Lucero, Alfonso Arau, Rita Macedo, Roberto Cobo, Pancho Córdova, Claudio Obregón, Carmen Montejo, David Reynoso, etc.

Todos ellos eran buenos actores y actrices, sus capacidades histriónicas estaban a la altura de los mejores de la "época de oro" del cine nacional (incluso puede que estuvieran aun más dotados al respecto, en mu-

⁶⁹ García Riera, Emilio, op. cit., pp. 300, 301 y 306.

chos casos), aunque ninguno puede considerarse como una "estrella" propiamente dicha, pues sus puros nombres no eran suficiente para arrastrar al público a las salas de cine y carecían del arraigo popular de las nuevas "estrellas" de la música, el deporte y la televisión.

Por su parte, las productoras privadas contaban con viejos ídolos del cine en decadencia, como Mario Moreno "Cantinflas", "Capulina", Mauricio Garcés, Antonio Aguilar, Marieruz Olivier, Fanny Cano, Julissa los luchadores (viejos y jóvenes), los rocanroleros de los 60's, etc. También se fortalecieron gracias a nuevas figuras como Jorge Rivero, Andrés García, Hugo Stiglitz, los hermanos Almada (Mario y Fernando) y otras provenientes de la televisión, más algunos cantantes como Vicente Fernández o Juan Gabriel. De todos ellos, la "estrella" más taquillera de la década en México resultó ser María Elena Velasco, mejor conocida como "la India María", comediente que comenzó en la televisión, y en el cine debutó con *Tonta, Tonta, pero no Tanto* (1971) y *El Miedo no Anda en Burro* (1973), ambas de Fernando Cortés⁷⁰.

Hay que aclarar qué la distinción no es tan rígida, pues muchos de los actores mencionados hasta ahora trabajaron tanto en el cine estatal como en el privado, y en algunos casos en el cine independiente.

Y en cuanto a géneros, hubo dos muy exitosos que sembraron sus semillas en el sexenio echeverrista para consolidarse durante la época del presidente López Portillo: el de narcotraficantes y el de "ficheras".

El primero tuvo su lanzamiento oficial con *Contrabando y Traición*, y su secuela *Mataron a Camelia la Texana*, hechas en 1976 por Arturo Martínez⁷¹. Hablamos de un género cinematográfico que, lejos de tratar con seriedad el complejo problema del narcotráfico y sus verdaderas causas sociales, contaba de forma moralista y romántica historias de narcotraficantes, reales o ficticios, que al final eran castigados por la ley. El género tenía sus orígenes en corridos cantados de gran arraigo popular en la frontera norte del país, así como en modelos norteamericanos como el cine policíaco o de gangsters, pero adaptados a nuestra idiosincrasia y contados al estilo de los modernos films violentos y de acción también norteamericanos (imitados con pobreza de recursos en nuestro país).

En cuanto al género de "ficheras", éste tuvo su inauguración oficial con *Bellas de Noche* (1974) y *Las Ficheras: Bellas de Noche II* (1976), dirigidas por Miguel M. Delgado⁷² (pésimo cineasta que entre otras cosas, realizó lo peor de "Cantinflas" en su decadencia). Fue un género cinematográfico heredero en parte de las comedias eróticas de los 60's (como las de Mauricio Garcés) y de las viejas películas cabareteras de los 50's, pero más superficial aun (si es que es posible) en su tratamiento de la prostitución, sustituyendo los bailes tropicales por chistes de doble sentido ("albures"), lenguaje altisonante y desnudos femeninos. Esto

⁷⁰ García, Gustavo, y Coria, José Felipe, op. cit., p. 41.

⁷¹ García Riera, Emilio, *Historia Documental del Cine Mexicano. Tomo 17: 1974-1976*, la reedición, Guadalajara, Jalisco, México, Universidad de Guadalajara, México, D. F., COSACULTA, 1995, p. 230.

⁷² García Riera, Emilio, *Historia del Cine Mexicano*, la edición, México, D. F., SEP, 1986, pp. 313 y 314.



se logró gracias a la apertura de la censura durante la época tratada, y comprueba la hipocresía de los productores privados al acusar al cine estatal de obsceno y violento. Entre las "estrellas" que brillaron en este género a la larga (durante el sexenio de López Portillo y más adelante), están Sasha Montenegro, Isela Vega, Carmen Salinas, Ana Luisa Peluffo (actriz veterana), Angélica Chaín, Rebeca Silva, Lyn May, los cómicos Eduardo de la Peña ("Lalo el Mimo"), Alfonso Zayas, Rafael Inclán, Alberto Rojas ("el Caballo"), Luis de Alba, y directores como Víctor Manuel ("el Güero") Castro.

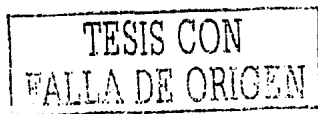
Del resto de cintas de producción privada de nuestro período histórico de análisis que pueden merecer alguna mención (si acaso), están: *Fin de Fiesta* de Mauricio Walerstein; *Los Beverly de Peralvillo* de Fernando Cortés; *Tacos al Carbón* de Alejandro Galindo; *El Increíble Profesor Zovek* de René Cardona padre; *Masajista de Señoras* de René Cardona Jr.; *El Payo* de Emilio Gómez Muriel (todas de 1971); *Nosotros los Feos* de Ismael Rodríguez (1972); *Los Caciques*; *La Montaña del Diablo*, ambas de Juan Andrés Bueno; *El Tigre de Santa Julia* de Arturo Martínez; y *Peregrina* de Mario Hernández (todas de 1973)⁷³.

3.4.3- CINE INDEPENDIENTE.

3.4.3.1- Ideología del cine independiente.

Ya dijimos, el cine estatal durante la época echeverrista realizó una serie de películas audaces que trataron temas controversiales de crítica social o política, como *Canoa*, *El Apando*, *Las Poquiánchis*, *El Castillo de la Pureza*, *Los Albañiles*, *La Pasión según Berenice*, *Chin Chin el Teporocho*, y otras. También dijimos que los productores privados siempre criticaron este cine por considerarlo demasiado radical y obsceno. Pero lo que para los cineastas privados era radical y obsceno, para otro tipo de artesanos cinematográficos era todo lo contrario: conservador y reaccionario. Estos últimos son los cineastas independientes, aquellos que hacían sus cintas al margen de las reglas de los grandes estudios y sin sujetarse a políticas de complacencia gubernamental. Para ellos el cine producido por el Estado era un cine oficialista y burgués realizado por artistas "de encargo" para satisfacer el discurso conciliatorio del régimen echeverrista y apropiarse del discurso revolucionario. Cazals, Ripstein, Hermosillo y otros que habían realizado cine independiente antes del echeverrismo, eran considerados traidores y vendidos al gobierno por los cineastas independientes más radicales. Lo que sí es innegable es que el cine independiente realizado durante el período analizado era aun más radical en su crítica social a la realidad mexicana que el estatal y el privado, y que sirvió como medio

⁷³ *Ibidem*, pp. 314-319.



de comunicación para difundir luchas sociales de distintos sectores inconformes. Incluso algunas de las películas documentales independientes cumplían mejor la labor informativa que los medios masivos al servicio del Estado, como la televisión y la prensa oficialista. Es verdad, sin embargo, que en ocasiones muchas de las películas independientes rayaban en los extremos del panfleto propagandístico cuando su ideología de izquierda se antepone como prioridad sobre la calidad estrictamente cinematográfica. A veces esto se debía a la pobreza de recursos económicos para la realización de los films o a la inexperiencia de sus realizadores, pero hay que admitir que la mayoría de las deficiencias que pudieron tener las cintas independientes (documentales o de ficción) era obra del exceso de la minuciosidad por el discurso izquierdista a costa de una mejor realización. Sin embargo, esto no desestima la existencia de un tipo de cine tan necesario en esa época como lo era el independiente, sobre todo ante la voraz absorción del Estado de los artistas y discursos principales de la libertad de expresión. Emilio García Riera afirmó que, pese a sus deficiencias técnicas:

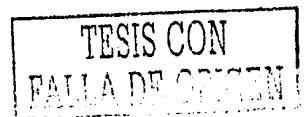
No ha habido en el cine independiente ataques al derecho al aborto o al divorcio, ni se ha dicho... "el corazón de una madre no puede equivocarse". Ni ha habido niños felices de morir para reunirse con Dios, ... [ni] exaltaciones de la virginidad ... y la virtud en una soltera. Tampoco ... arrobamientos ante las proezas ... del machismo ... Ni homosexuales ridiculizados ... [ni] *playboys* subdesarrollados. Tampoco ... luchadores enmascarados felices de colaborar con la CIA, el FBI o similares. Ni hacendados y peones felices y armónicos en su ignorancia de la reforma agraria. Ni curas seráficos por fuerza. Ni indígenas pintorescos de tan tontos. Ni racismo ... [ni] complacencia con la corrupción ("ni modo, así somos")...⁷⁴.

3.4.3.2- Cine documental.

Una muestra de las diferencias temáticas existentes entre el cine independiente y el producido por el Estado, se puede observar en el cine documental y en la producción de cortometrajes y medimetrajes. Mientras el Centro de Producción de Cortometrajes, creado por la administración de Echeverría, se encargaba de la realización de cortos documentales propagandísticos de la agenda presidencial, dentro del movimiento de cine independiente surgieron grupos como la Brigada Venceremos y el Taller de Cine Octubre, donde sus militantes hacían cortos documentales e informativos de luchas laborales y campesinas⁷⁵. El ejemplo más recordado del Taller de Cine Octubre es *Chihuahua, un Pueblo en Lucha* (1976) de Trinidad Langarica, Ángel Madrigal y Abel Sánchez, documental militante de izquierda coproducido por el CUEC de la UNAM.

74. García Riera, Emilio. "1953-1982. El Cine Independiente", en AAVV, *Hojas de Cine. Testimonios y Documentos del Nuevo Cine Latinoamericano Volumen II México*. 1ª edición, México, D. F., SEP, Fundación Mexicana de Cineastas A. C., UAM, 1988, pp. 212 y 213.

75. García, Gustavo; y Cortá, José Felipe, *Nuevo Cine Mexicano*, 1ª edición, México D. F., Editorial Clio S. A. de C. V., 1997, p. 27.



Con propósitos semejantes se creó en 1973 el Grupo Cine Testimonio, comandado por el documentalista Eduardo Maldonado, quien ese año dirigió para el grupo *Atencingo, Cacicazgo y Corrupción*, y en 1975 hizo *Una y Otra Vez* (sobre conflictos obreros). Otros ejemplos de cine marginal fueron *Victor Ibarra Cruz* de Eduardo Carrasco Zanini, y *A Partir de Cero* de Carlos Belaunzarán (ambas de 1971), cimas no precisamente militantes pero agudas en su crítica social⁷⁶. También tenemos a la Cooperativa de Cine Marginal, creada en 1972 y cuyos miembros viajaban por todo el país filmando los *Comunicados de Insurgencia Obrera*⁷⁷. Ese mismo año la egresada del CUEC Breny Cuenca realizó *No nos Moverán*, documental filmado en Chile sobre el régimen socialista de Salvador Allende. Al año siguiente, 1973, se filmó *Contra la Razon y por la Fuerza* de Carlos Ortiz Tejeda y el fotógrafo Alexis Grivas, testimonio que denunciaba el golpe de Estado de Augusto Pinochet y el derrocamiento de Allende ese año. Pero sería injusto olvidar que aun dentro de la maquinaria estatal hubo un documental que escapó al oficialismo acostumbrado: *Etnocidio: Notas sobre el Mezquital* (1976) de Paul Leduc (célebre por el largometraje de ficción independiente de 1970 *Reed: México Insurgente*), coproducido por la SEP y Canadá, el cual muestra testimonios de obreros, campesinos e indígenas en la lucha de sus reivindicaciones⁷⁸. La cinta incluso se estrenó comercialmente con relativo éxito, considerando que se trataba de un documental.

3.4.3.3-Cine de ficción.

Y ya que mencionamos el cine de ficción, éste también tuvo representación en el cine independiente en el sexenio de Luis Echeverría. Primero veamos las cintas realizadas por el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) de la UNAM.

El director más representativo del cine independiente con argumento del echeverrismo fue Alfredo Joskowicz (quien en 1970 había dirigido *Crates*), director de *El Cambio* (1971) y *Meridiano 100* (1974). La primera habla sobre problemas campesinos de Veracruz observados por dos capitalinos, y la segunda sobre revolucionarios modernos que fracasan al tratar de obtener apoyo campesino y al final son asesinados. Ambas fueron producidas por el CUEC de la UNAM. En otra cinta del CUEC llamada *Caminando Pasos...Caminando* (1976) de Federico Weingarsthofer, también había alusión a grupos guerrilleros, lo que no era para nada un tema frecuente en el cine estatal y privado. Otros de los grandes logros del CUEC en el sexenio fueron *Tómalo como Quieras* (1971) y *Derrota* (1973), realizadas por Carlos González Morantes,

76: García Riera, Emilio, *Historia del Cine Mexicano*. 1ª edición, México, D. F., SEP, 1986, pp. 311 y 312.

77: Del Moral González, Fernando, "Cronología del Cine Mexicano", en AAVV, *Hojas de Cine. Testimonios y Documentos del Nuevo Cine*

Latinoamericano Volumen II México, 1ª edición, México, D. F., SEP, Fundación Mexicana de Cineastas A. C., UAM, 1988, p. 287.

78: García Riera, Emilio, op. cit., pp. 311 y 319.



además de *De Todos Modos Juan te Llamas* (1974) de Marcela Fernández Violante, quien gracias a esta cinta se convirtió en la primera mujer en dirigir una película de largometraje de ficción en 20 años (antes que ella había sido la veterana Matilde Landeta) y posteriormente la veríamos en el cine estatal con *Cananea*. Otro egresado del CUEC llamado Ariel Zúñiga realizó *Apuntes* (1974) sobre el verídico caso de 1950 cuando el Partido Comunista apoyó la lucha laboral de unos taxistas⁸⁶.

Ahora recordemos otras películas independientes interesantes: *Juan Pérez Jolote* de Archibaldo Burns (sobre la novela indigenista de Ricardo Pozas); *El Perro y la Calentura* de Raúl Kamffer⁸⁷; *Victorino y Entre Violetas*, ambas de Gustavo Alatríste; *Robarte el Arte* de Juan José Gurrola (todas de 1973); *Descenso del País de la Noche* de Alfredo Gurrola (1974)⁸⁸; *El Infierno tan Temido* de Rafael Montero (producida por el CUEC); *México, México, Ra, Ra Ra* de Gustavo Alatríste (ambas de 1975); *Tango* de Víctor Kurí; *Crónica Intima* de Claudio Isaac (hijo de Alberto Isaac); *Cuando Pizarro, Cortés y Orellana eran Amigos* de Gilberto Macedo; y *Viaje por una Larga Noche* de Adrián Palomeque (todas de 1976)⁸⁹.

86 *Ibidem*, op. cit., pp. 304 y 312.

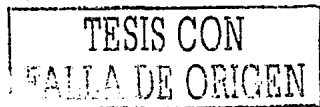
87 García Riera, Emilio, *Historia Documental del Cine Mexicano. Tomo 16: 1972-1973*, la reedición, Guadalajara,

Jalisco, México, Universidad de Guadalajara, México, D. F., CONACULTA, 1995, p. 158.

88 García Riera, Emilio, *Historia del Cine Mexicano*, la edición, México, D. F., SEP, 1986, pp. 304, 312 y 313.

89 García Riera, Emilio, *Historia Documental del Cine Mexicano. Tomo 17: 1974-1976*, la reedición, Guadalajara,

Jalisco, México, Universidad de Guadalajara, México, D. F., CONACULTA, 1995, pp. 118, 119 y 230.



CAPÍTULO IV: ANÁLISIS DEL CINE ESTATAL DURANTE EL SEXENIO PRESIDENCIAL DE LUIS ECHEVERRÍA ÁLVAREZ.

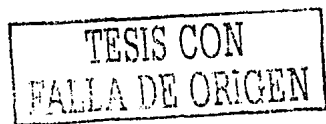
4.1- METODOLOGÍA DE ANÁLISIS.

4.1.1- USO DEL ANÁLISIS DE CONTENIDO.

Ahora analizaremos cómo el Estado utilizó al cine nacional como vehículo propagandístico de la ideología oficialista del régimen sexenal. Para ello utilizaremos la técnica del "análisis de contenido", con la cual analizaremos las películas mexicanas de producción estatal filmadas de 1971 a 1976, de acuerdo a los criterios de selección que detallaremos en el siguiente apartado, dedicado a la delimitación del universo de estudio. La unidad mínima de análisis, por lo tanto, será la película. La totalidad de nuestro universo de estudio estará representada por la muestra total de películas seleccionadas. De ahí se obtendrán datos de los cuales haremos inferencias relacionadas con el contexto histórico y social existente en el régimen presidencial de Luis Echeverría. En las películas de nuestro universo de estudio encontraremos propaganda o actitudes propagandísticas del gobierno echeverrista en mayor o menor grado, analizando sus temáticas por medio de los análisis de contenido.

Como sabemos, los análisis de contenido se dividen en cuantitativos y cualitativos. Nosotros emplearemos una combinación de ambos. Para la obtención de datos precisos y cuantificables en las películas de la muestra, se emplearán procedimientos cuantitativos sobre las temáticas manifiestas explícitas en las películas. Para ello se elaborarán tablas donde se codificarán las películas en relación con el contexto social omnipresente en que se filmaron, creando categorías de temáticas distintas para cada tabla de acuerdo con la problemática abordada. De esta forma se cuantificará la frecuencia con que aparecen ciertas temáticas en el total de películas de nuestro universo de estudio. Los números serán colocados en la tabulación de la categoría correspondiente.

Por ejemplo, en el subcapítulo 4.4 la problemática abordada será la "crítica a las instituciones sociales" en el cine mexicano producido por el gobierno echeverrista. La tabla correspondiente a este subcapítulo será la número 4.5, y contendrá cuatro categorías de instituciones: "altas esferas del poder", "autoridades locales", "familia" y "religión". Lo que se cuantificará en este caso, será la frecuencia con que aparezcan críticas a estas cuatro instituciones por forma separada en la temática de cada una de las películas de nuestro universo de estudio. Algunas películas contendrán críticas a las cuatro instituciones, otras a tres, o dos o una de las instituciones. Las que no contengan crítica a ninguna de las cuatro instituciones, no serán co-



dificadas, pero se entiende que continúan dentro de nuestro universo de estudio y tal vez aparezcan en otras tablas posteriores donde se aborden otras problemáticas. De este modo obtendremos datos estadísticos en forma de cifras de temáticas explícitas o manifiestas.

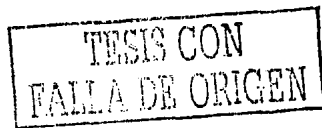
Ahora bien, la propaganda gubernamental o actividades propagandísticas no siempre son manifiestas o explícitas en las películas. Para inferir la propaganda latente o implícita en las películas analizadas, así como para relacionarla con el contexto social existente durante el período, se emplearán técnicas cualitativas. Estas consistirán en una serie de comentarios respecto a las temáticas de los films y sus semejanzas con el discurso oficialista del gobierno del presidente Luis Echeverría Álvarez. Se harán comparaciones entre algunas escenas, situaciones, imágenes, frases o diálogos de una o más cintas previamente codificadas, con las actitudes presentes en el discurso oficial, con acciones gubernamentales o con eventos históricos ocurridos durante el sexenio 1970-1976.

Desde luego qué para los análisis cualitativos, haremos alusión a mucho menos cintas que en los análisis cuantitativos. Mientras las películas codificadas en estos últimos serán más de cincuenta (dependiendo de la frecuencia con que aparezcan las temáticas buscadas), para los comentarios cualitativos sobre las categorías de problemáticas abordadas, haremos inferencias sobre una o dos películas ampliamente, más algunos breves comentarios de otras películas que también resulten representativas de las categorías estudiadas. Las películas serán seleccionadas de acuerdo a su grado de representatividad de cada una de las categorías de las temáticas abordadas.

Por ejemplo, en el mencionado subcapítulo 4.4 dedicado a la crítica a las instituciones sociales, en la categoría de las "altas esferas del poder", sería imposible omitir *Cascabel* (1976) de Raúl Araiza, pues se trata de la única película con crítica manifiesta a esta institución hablando en términos históricamente contemporáneos a la época echeverrista (las otras películas hacen críticas a las "altas esferas del poder" de tiempos históricos pasados).

4.1.2- DELIMITACIÓN DEL UNIVERSO DE ESTUDIO.

Como afirmamos en nuestro marco conceptual, las películas se dividen en cortometrajes, medimetrajes y largometrajes, de acuerdo a su duración. Para nuestros fines, serán las películas con duración de una hora o más, o sea los largometrajes, los que integrarán nuestro universo de estudio. No incluiremos cortometrajes ni medimetrajes. La única excepción la encontraremos en *Fe, Esperanza y Caridad* (1972), cinta compuesta por tres cortometrajes argumentalmente independientes entre sí, pero con una línea temática



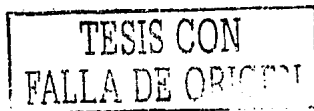
común (las tres historias hablan de religión y miseria). La película sí se incluirá en nuestro universo porque se trata de un genuino largometraje al juntar los tres cortos.

Las películas también se dividen en documentales y de ficción. Las que analizaremos serán mayoritariamente de ficción y sólo habrá cinco documentales: *La Magia* (1972) de René Rebetez, *Los que Viven donde Sopla el Viento Suave* (1973) de Cazals, *Lecumberri, el Palacio Negro* de Ripstein, *México de mis Amores* de Nancy Cárdenas, y *Ronda Revolucionaria* de Carmen Toscano (las tres últimas de 1976). Estas cinco estarán dentro de nuestro universo de estudio por tratarse de documentales de largometraje (no estudiaremos documentales de cortometraje ni medimetraje) sujetos a los criterios de selección que definen el cine estatal y que veremos más adelante.

Sobra decir que como nuestra investigación es sobre el cine mexicano, las películas dentro de nuestro universo de estudio serán mexicanas. Lo que sí hay que recalcar es que se aceptarán coproducciones, es decir, películas producidas por México con ayuda de uno o más países extranjeros. El único requisito es que la parte correspondiente al capital mexicano sea de origen estatal según los criterios que veremos más adelante. Por lo pronto, adelantamos que son 17 las coproducciones que incluiremos en nuestros análisis.

Ahora bien, en cuanto a la delimitación temporal, sólo incluiremos producciones filmadas en el sexenio del presidente Luis Echeverría, siendo su hermano Rodolfo Echeverría Álvarez el director del Banco Nacional Cinematográfico. Tal como dijimos en nuestra introducción, sólo tomaremos en cuenta cintas filmadas en el lapso histórico comprendido de 1971 a 1976. Aunque el sexenio presidencial echeverrista comienza en 1970, no tomaremos en cuenta cintas filmadas ese año, pues Luis Echeverría (así como todos los presidentes constitucionales) tomó posesión de su cargo hasta el 1° de diciembre, por lo que su primer año de gobierno (o sea 1970) duró sólo un mes, por lo cual no puede considerarse como representativo de su régimen. Por eso, no se tomarán en cuenta *Emiliano Zapata* (de Felipe Cazals), ni *Reed: México Insurgente* (de Paul Leduc), ambas filmadas en 1970, más bien dentro del sexenio de Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970). Por el mismo motivo no contaremos películas producidas después de 1976, como *El Lugar sin Límites* (Arturo Ripstein), *La Güera Rodríguez* (Felipe Cazals), *Los Indolentes* (José Estrada), *Los Pequeños Privilegios* (Julián Pastor), *La Mujer Perfecta* (Juan Manuel Torres) y *Naufragio* (de Jaime Humberto Hermosillo), porque aunque se tratan de buenos films estatales que cumplen casi todos los requisitos, les falta el requisito temporal, pues fueron realizadas en 1977, ya dentro del sexenio presidencial de José López Portillo (1976-1982).

Es pertinente aclarar que al delimitar el periodo 1971-1976, nos referimos a las cintas filmadas durante



ese lapso, y no necesariamente a las exhibidas. No es lo mismo el año de producción (en que se filman las películas) que el año de exhibición (en el que se exhiben comercialmente en las salas cinematográficas). Esto lo aclaramos porque algunas de las películas filmadas durante el diazordacismo (a finales de los 60's) se exhibieron durante el sexenio de Luis Echeverría, y por supuesto no formarán parte de nuestro universo de estudio. Y a la inversa, gran parte de las películas que sí estarán dentro de nuestro universo y que fueron filmadas al final del echeverrismo, fueron "enlatadas" y se estrenaron hasta principios de lopezportillismo.

Ahora bien, veremos la delimitación más importante para los fines de nuestra investigación. Como ya hemos dicho, el cine también se puede dividir, de acuerdo a su fuente de financiamiento, en privado, estatal o independiente. Obviamente el tipo de cine que nos interesa es el estatal, o sea el producido directamente, de forma total o parcial, por los organismos del gobierno mexicano. Lo que falta es puntualizar los parámetros para considerar a una película mexicana como estatal dentro de nuestro universo de estudio.

Para empezar, en nuestra lista descartaremos a aquellos films producidos por el Centro de Producción de Cortometrajes, órgano estatal especializado en filmar cortos de ficción y documentales educativos, informativos y promocionales de giras presidenciales, discursos, informes de gobierno, inauguraciones de obras públicas, etc. Sin embargo, y esperando no pecar de arbitrario, decidí hacer una excepción e incluir el documental de largometraje *Lecumberri, el Palacio Negro* (1976) de Arturo Ripstein, producido por el Centro de Producción de Cortometrajes. El motivo de esta excepción es, en primer lugar, la importancia del director como representativo del tipo de cine estudiado. En segundo lugar, la calidad de este documental supera con mucho el grueso de los aburridos documentales 100 % propagandísticos producidos por el mencionado organismo. Y en tercer lugar y más importante, se trata de un film representativo del régimen echeverrista, como veremos cuando abordemos en el subcapítulo 4.5 las "problemática del orden social" (en especial, la categoría que habla sobre los encarcelamientos).

Tampoco incluiremos en nuestro universo de estudio las películas producidas de manera indirecta por el Estado cuando otorgaba préstamos a productoras privadas como la Marte, la Alpha Centauri, la Escorpión y la Marco Polo. Estas empresas productoras de cine no fueron creadas propiamente por el Estado, aunque sí se les concedió ciertas facilidades para su creación y cierto apoyo económico indirecto para producir. De ahí que *Mecánica Nacional* (Luis Alcóriza) de la Escorpión, *Los Cachorros* (Jorge Fons) de la Marco Polo, y *El Jardín de la Tía Isabel* (Felipe Cazals) de la Alpha Centauri (todas de 1971)¹, entre otras, no se

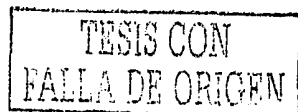
1 García Riera, Emilio, *Historia del Cine Mexicano*, la edición, México D. F., Secretaría de Educación Pública (SEP), 1986. p. 296

incluyan en el universo a pesar de ser buenas películas y representativas del llamado "nuevo cine mexicano" de principios de los 70's. Cintas de este tipo las consideraremos como privadas.

Ahora que sabemos cual tipo de películas no tomaremos en consideración, llegó el momento de definir cuáles sí formarán parte de nuestro universo de estudio de films estatales. Es simple: incluiremos las películas mexicanas producidas de manera directa por las principales empresas productoras del Estado creadas durante el cheverrismo para tal fin. Las empresas son la Corporación Nacional Cinematográfica S. A. o Conacine (creada en 1974) y la Corporación Nacional Cinematográfica de los Trabajadores 1 y 2, conocidas como Conacite 1 y 2 (creadas en 1975). Repetimos: la única excepción será el documental de largometraje *Lectumbarri, el Palacio Negro*, producida por el Centro de Producción de Cortometrajes.

También se incluirán películas producidas o coproducidas directamente por el Estado de 1971 a 1973, antes de la creación de Conacine y los Conacites. Como dijimos en el capítulo III, el Estado producía películas firmando simplemente como "Estudios Churubusco" hasta antes de la creación de las productoras oficiales. Para que no haya confusión, hay que detenernos en este punto. La mayoría de las películas mexicanas, no sólo estatales, sino también privadas, eran filmadas en los Estudios Churubusco, se utilizaban sus instalaciones y sus trabajadores por alquiler. Pero no es lo mismo filmar en los Estudios Churubusco, que filmar *bajo la firma* de éstos. Por eso, en nuestro universo de estudio no estarán, obviamente, todas las películas filmadas en estos estudios (pues tendríamos que incluir a casi todas las películas mexicanas de la época, estatales y privadas), sólo estarán las producidas por el Estado de forma directa y en cuya firma aparece "Estudios Churubusco" como productores en los títulos de crédito (o sea, las letras que aparecen al principio de una película y que, entre otras cosas, nos dicen el título de la misma, el director, los actores, etc.). Ejemplo de películas con estas características son *Doña Macabra* de Roberto Gavaldón, *El Muro del Silencio* de Luis Alcoriza, y *Vals sin Fin* de Rubén Broido (todas de 1971).

Ahora bien, también contaremos con películas parcialmente estatales, es decir, coproducidas por las empresas estatales mencionadas en colaboración con compañías privadas. Ejemplos de lo anterior son el documental *Los que Viven donde Sopla el Viento Suave* (Felipe Cazals, 1973), coproducida por Estudios Churubusco (como firma estatal) y la Alpha Centauri (como firma privada); *Presagio* (1974, Luis Alcoriza) de Conacine (estatal) y Producciones Escorpión (privada); o *Los Albañiles* (1976, Jorge Fons), de Conacine (estatal) y Marco Polo (privada). Incluso incluiremos películas netamente comerciales y de dudosa calidad cinematográfica coproducidas por empresas privadas "churreras" que colaboraron con el Estado,



como es el caso de la Productora Filmica Re-AI. de los Cardona, (René Cardona padre e hijo). Esta compañía produjo *La Isla de los Hombres Solos* (René Cardona padre, 1973) y *Los Supervivientes de los Andes* (Cardona padre, 1975), ambas en colaboración con Conacine, entre otras.

Y por supuesto, como dijimos, se admitirán las coproducciones con países extranjeros, siempre y cuando la compañía mexicana sea una estatal de acuerdo con los parámetros señalados, como en el caso de *The Revengers* (Daniel Mann, 1971), producida por Estudios Churubusco y Estados Unidos; *Bring me the Head of Alfredo García* (Sam Peckinpah, 1973) de Estudios Churubusco y United Artists (E. U.); o *¿No Oyes Ladrar a los Perros?* (Francois Reinchenbach, 1974) de Conacine, Marco Polo y Francia.

4.1.3- LISTA DE LAS PELÍCULAS DE NUESTRO UNIVERSO DE ESTUDIO.

Bien, llegó el momento de dar a conocer nuestro universo de estudio. En la tabla 4.1 mostraremos la lista completa de las películas mexicanas (y coproducciones con el extranjero) estatales (de acuerdo a nuestra metodología) de largometraje, de ficción y documentales, filmadas de 1971 a 1976. Sus títulos se dan primero por orden cronológico (de 1971 a 1976), y por orden alfabético año por año. Se da el título más común y conocido de cada película, y entre paréntesis se ponen los subtítulos de éstas u otros nombres comunes o alternativos con los que se conoce al film. Esto es porque una película pudo haber tenido un nombre en su estreno cinematográfico en las salas de exhibición, y luego otro en su reestreno, en la televisión o en video. Por ejemplo, *Los Supervivientes de los Andes* (1975) de René Cardona padre, es comercializada actualmente con el título "Los Sobrevivientes de los Andes". En el caso de las coproducciones con un país de habla no hispana, se da tanto el título en español como el extranjero. En ocasiones pondremos también en esos paréntesis el título original del guión de la película (es decir, como se iba a llamar originalmente).

Ponemos el año de producción (que no necesariamente es el mismo que el de exhibición o estreno), la o las empresas productoras, el nombre de su director y el género cinematográfico al que pertenece (comedia, drama, melodrama, terror, etc.).

Los datos proporcionados fueron inferidos de los tres últimos tomos de "Historia Documental del Cine Mexicano", tomos 15, 16, y 17 (el tomo 18 es sólo de índices y fe de erratas), obra monumental de Emilio García Riera (q. e. p. d.) y que ha sido de ayuda invaluable para nuestro estudio.

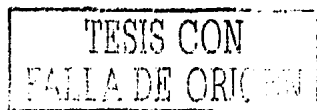


Tabla 4.1: Películas mexicanas producidas total o parcialmente por el Estado, 1971-1976.

| PELÍCULA: | AÑO: | PRODUCTORA ESTATAL: | DIRECTOR: | GÉNERO: |
|---|-------|--|--|------------------------------|
| 1. DOÑA MACABRA. | 1971. | Estudio Churubusco. | Roberto Gavaldón. | Comedia (humor negro). |
| 2. MURO DEL SILENCIO, EL. (EL ÁNGEL CAÍDO) (LA CASA ENFERMA). | | Estudios Churubusco (Mex.) y Producciones Escorpión (Colombia) (Coproducción). | Luis Alcoriza. | Drama. |
| 3. REVENGERS, THE. (LOS VENGADORES). | | National General Pictures (E. U.) y Estudios Churubusco (Mex.) (Coproducción). | Daniel Mann. | Western. |
| 4. VALS SIN FIN. | | Estudios Churubusco. | Ruben Brodo. | Drama (biografía). |
| 5. AQUELLOS AÑOS (JUÁREZ). | 1972. | Alpha Centauri, Cinematográfica Marco Polo y Estudios Churubusco. | Felipe Cazals. | Drama histórico (biografía). |
| 6. CARNE DE HORCA. | | Estudios Churubusco. | Julio Aldama. | Western. |
| 7. CASTILLO DE LA PUREZA, EL. | | Estudios Churubusco. | Arturo Ripstein. | Drama. |
| 8. CINCO MIL DÓLARES DE RECOMPENSA. | | Estudios Churubusco y Alameda Films. | Jorge Fons. | Western. |
| 9. ¿DE QUÉ COLORES ES EL VIENTO? | | Estudios Churubusco. | Servando González. | Melodrama. |
| 10. EVA Y DARÍO | | Estudios Churubusco y UCSA. | Sergio Vejar. | Melodrama. |
| 11. FE, ESPERANZA Y CARIDAD. | | Producciones Escorpión y Estudios Churubusco. | Alberto Bojórquez, Luis Alcoriza y Jorge Fons. | Drama. |
| 12. INTERVAL (INTERVALO). | | Euro-American (E.U.) y Estudios Churubusco (Mex.) (Coproducción). | Daniel Mann. | Drama. |
| 13. MAGIA, LA. | | Estudios Churubusco. | René Rebetez. | Documental. |
| 14. MONASTERIO DE LOS BUENOS, EL. (LA CASA DE DIOS). | | Estudios Churubusco. | Francisco del Villar. | Drama. |
| 15. ONCE UPON A SCOUNDREL. (HABIA UNA VEZ UN PILLO) (HABIA UNA VEZ UN CANALLA). | | Carlyle Films Ltd. (E.U.) y Estudios Churubusco (Mex.) (Coproducción). | George Schaefer. | Comedia. |
| 16. ONE WAY. (UN CAMINO) (UN CAMINO SIN RETORNO) (LA FABRICA DEL ODIOS) | | Vogue Film (Italia), Estudios Churubusco (Mex.) (Coproducción). | Jorge Darnell. | Drama. |
| 17. PRIMO NOBEL DEL AMOR, EL. (NOVIA ELECTRONICA). | | Productora de Tecnicos y Manuales, y Estudios Churubusco. | Rafael Baledón. | Comedia. |
| 18. PRINCIPIO, EL. (A PRINCIPIOS DE SIGLO). | | Estudios Churubusco. | Gonzalo Martínez. | Drama (Revolución). |
| 19. PROFETA MIMI, EL. | | Estudios Churubusco. | José Estrada. | Drama. |
| 20. RINCÓN DE LAS VIRGENES, EL. | | Estudios Churubusco Azteca. | Alberto Isaac. | Drama. |
| 21. SAN SIMÓN DE LOS MAGUFEYES. | | Estudios Churubusco. | Alejandro Galindo. | Comedia. |
| 22. SEÑOR DE OSANTO, EL. | | Estudios Churubusco. | Jaime Humberto Hermosillo. | Drama/Aventuras |

| PELÍCULA: | AÑO: | PRODUCTORA ESTATAL: | DIRECTOR: | GÉNERO: |
|--|-------|---|-------------------------|----------------------------|
| 23- SLAUGHTER (MASACRE). | | AIP-Slaughter, Jay Jen II Inc. (E.U.) y Estudios Churubusco (Mex.) (Coproducción) | Jack Starrett. | Acción/Thriller. |
| 24- VIENTO SALVAJE. | | Estudios Churubusco. | Zacarias Gómez Urquiza. | Western. |
| 25- AMOR TIENE CARA DE MUJER, EL. | 1973. | CLASA Films Mundiales y Estudios Churubusco. | Tito Davison. | Melodrama. |
| 26- ANTE EL CADAVER DE UN LIDER (ANTE UN CADAVER DE LIDER). | | Conacine y STPC. | Alejandro Galindo. | Comedia (sátira política). |
| 27- AVENTURAS DE UN CABALLO BLANCO Y UN NIÑO (MI CABALLO). | | Conacine y STPC. | Rafael Baledón. | Western. |
| 28- BRING ME THE HEAD OF ALFREDO GARCIA (TRAIGANME LA CABEZA DE ALFREDO GARCIA) | | United Artists y Optimus Production (E.U.) y Estudios Churubusco/Conacine (Mex.) (Coproducción) | Sam Peckinpah. | Acción Thriller |
| 29- CALZONZIN INSPECTOR. | | Estudios Churubusco. | Alfonso Arau. | Comedia (sátira política). |
| 30- CHABELO Y PÉPITO CONTRA LOS MONSTRUOS (PEPITO Y CHABELO CONTRA LOS MONSTRUOS). | | Estudios Churubusco y Alameda Films. | José Estrada. | Comedia (infantil). |
| 31- CHABELO Y PÉPITO DE FECTIVS (PEPITO Y CHABELO DE FECTIVS). | | Estudios Churubusco y Alameda Films. | José Estrada. | Comedia (infantil). |
| 32- CHOCA, LA. | | Estudios Churubusco-Conacine. | Emilio Fernández. | Drama. |
| 33- CHOSEN SURVIVORS (LOS SOBREVIVIENTES ESCOGIDOS). | | Metromedia Producers (E.U.) y Estudios Churubusco (Mex.) (Coproducción). | Sutton Roley. | Ciencia Ficción/Terror. |
| 34- EN BUSCA DE UN MURO. | | Estudios Churubusco. | Julio Bracho. | Melodrama (biografía). |
| 35- ENCUENTRO DE UN HOMBRE SOLO. EL DEL ENCUENTRO). | | Cinematográfica Marco Polo y Estudios Churubusco/Conacine. | Sergio Olhovich. | Melodrama. |
| 36- ESCAPED FROM DEVIL'S ISLAND. I (LA FUGA DE LA ISLA DEL DIABLO). | | Roger Corman Company (E.U.) y Estudios Churubusco (Mex.) (Coproducción). | William Witney. | Aventuras. |
| 37- ISLA DE LOS HOMBRES SOLOS, LA. | | Conacine y Productora Filmica Re-Al. | René Cardona. | Drama. |
| 38- JUICIO DE MARTÍN CORTÉS, EL. | | Estudios Churubusco y TUCSA. | Alejandro Galindo. | Drama. |
| 39- LOS QUE VIVEN DONDE SOPLA EL VIENTO SUAVE. | | Alpha Centauri y Estudios Churubusco. | Felipe Cazals. | Documental. |
| 40- PERROS DE DIOS, LOS. | | Estudios Churubusco/Conacine. | Francisco del Villar. | Drama. |
| 41- RAPIÑA (JAULA DE COBARDES). | | Conacine y STPC. | Carlos Enrique Taboada. | Drama. |
| 42- SANTO OFICIO, EL. | | Conacine y Cinematográfica Marco Polo. | Arturo Ripstein. | Drama Histórico. |
| 43- TRENZA, LA. | | Conacine y STPC. | Sergio Véjar. | Melodrama. |
| 44- VIBORAS CAMBIAN DE PIEL, LAS. | | Estudios Churubusco-Azteca. | René Cardona, Jr. | Western. |
| 45- VOLVERE A NACER. | | Producciones Benito Perojo (España), Producciones Escorpion y Conacine (Mex.) (Coproducción) | Javier Aguirre. | Melodrama/Musical. |

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

| PELÍCULA: | AÑO: | PRODUCTORA ESTATAL: | DIRECTOR: | GÉNERO: |
|---|-------|--|----------------------------|--------------------------------------|
| 46- AMOR EXTRAÑO, UN DEL AMOR DE UN EXTRAÑO (COCOYOC) | 1974. | Conacine y STPC. | Tito Davison. | Drama. |
| 47- AVANZAR ANAÏU (EL QUE VIÑO DEL CHILO). | | Conacine y Cinema Diez. | Rafael Corkich. | Drama/Fantasia. |
| 48- BESTIA ACORRALADA, LA. | | Conacine y STPC. | Alberto Mariscal. | Melodrama. |
| 49- CASA DEL SUR, LA. | | Conacine y STPC. | Sergio Olhovich. | Drama histórico. |
| 50- CUMPLEAÑOS DEL PERRO, EL. | | Conacine y DASA. | Jaime Humberto Hermosillo. | Melodrama/Comedia (humor negro). |
| 51- INDIA, LA. | | Conacine y STPC. | Rogelio A. González. | Drama. |
| 52- LUCHA CON LA PANDERA, LA. | | Conacine y STPC. | Alberto Bojórquez. | Drama. |
| 53- EL LANTO DE LA TORTUGA, EL. | | Conacine. | Francisco del Villa. | Drama. |
| 54- MÁS NEGRO QUE LA NOCHE. | | Conacine y STPC. | Carlos Enrique Taboada. | Terror. |
| 55- ¿NO OYES LADRAR A LOS PERROS? (N' ENTENDS-TU PAS ABOYER LES CHIENS?) | | Cinematográfica Marco Polo y Conacine (Mex.). Les Films du Prisme y ORTE (Francia) (Coproducción). | Francois Reichenbach. | Drama. |
| 56- OTRA VIRGINIDAD, LA (LOS PE-QUE-NOS AMORES). | | Conacine y STPC. | Juan Manuel Torres. | Drama. |
| 57- PRESAGIO | | Conacine y Producciones Escorpion. | Luis Alcotiza. | Drama. |
| 58- REY DE LOS GORILAS, EL (SIMIO BLANCO). | | Conacine y Avant Films. | René Cardona, Jr. | Aventuras. |
| 59- TIVOLI. | | Conacine y DASA. | Alberto Isaac. | Melodrama/Comedia (sátira política). |
| 60- TRES REYES MAGOS, LOS. | | CINSA, C.F.A. y Conacine. | Adolfo Torres Portillo. | Dibujos Animados/Infantil. |
| 61- VALLE DE LOS MISERABLES, EL (EL CONFÍN DE LOS HOMBRES PERDIDOS) (VALLE NACIONAL). | | Conacine, Productora Filmica Re-Al, Producciones Almada. | René Cardona, Jr. | Drama (Revolución). |
| 62- VENIDA DEL REY OLMIOS, LA. | | Conacine y STPC. | Julián Pastor. | Drama. |
| 63- VIAJE FANTÁSTICO EN GLOBO. | | Conacine y Avanto Films. | René Cardona, Jr. | Aventuras. |
| 64- Y LA MUJER HIZO AL HOMBRE | | Conacine y STPC. | Alejandro Galindo. | Melodrama (Revolución). |
| 65- YO AMO, TÚ AMAS, NOSOTROS (YO AMO, TÚ AMAS, NOSOTROS AMAMOS). | | Conacine y STPC. | Rafael Baledon. | Comedia/Musical. |
| 66- ACTAS DE MARIUSA. | 1975. | Conacine. | Miguel Littin. | Drama histórico. |
| 67- APANDÓ, EL. | | Conacite 1. | Felipe Cazals. | Drama. |
| 68- CANOA. | | Conacine y STPC. | Felipe Cazals. | Drama. |
| 69- CORONACIÓN. | | Conacine y CLASA | Sergio Olhovich. | Drama. |
| 70- CHICANO. | | Conacine 2. | Jaime Casillas. | Drama. |

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

| PELÍCULA: | AÑO: | PRODUCTORA ESTAL: | DIRECTOR: | GÉNERO: |
|--|-------|---|-----------------------------|--|
| 71. CHIN CHIN, EL TEPOROCHO. | | Conacine y STPC. | Gabriel Retes. | Drama. |
| 72. ELEGIDO, EL. | | Conacine 2. | Sevando González. | Drama. |
| 73. ESPEJISMO DE LA CIUDAD (ESPEJISMO) (CUCHILLO SIN PUNTA). | | Conacine y STPC. | Julio Bracho. | Drama. |
| 74. ESPERADO AMOR DESESPERADO, EL. | | Conacine 1 y STPC. | Julian Pastor. | Melodrama. |
| 75. FOXTROT. | | Conacine (Mex.) y Carvold (Inglaterra y Suiza) (Coproductión) | Arturo Ripstein. | Drama. |
| 76. FUERZAS VIVAS, LAS. | | Conacine y Unifilm. | Luis Alcoriza. | Comedia (sátira política). Western. |
| 77. HERMANOS DEL VIENTO. | | Conacine 1 y STPC. | Alberto Rojas. | Melodrama. Histórico. |
| 78. HOMBRE DE LOS HONGOS, EL. | | Conacine (Mex.), Cinematográfica Pelimex (España) (Coproductión). | Roberto Gavaldón. | Comedia (sátira política). |
| 79. HOMBRE DEL PUENTE, EL. | | Conacine y STPC. | Rafael Baledón. | Drama histórico. |
| 80. LONGITUD DE GUERRA. | | Conacine y DASA. | Gonzalo Martínez. | Drama histórico. |
| 81. MATEN AL LEÓN. | | Conacine y DASA. | José Estrada. | Drama. |
| 82. PASIÓN SEGÚN BERENICE, LA. | | Conacine y DASA. | Jaime Humberto Hermosillo. | Melodrama. |
| 83. RENUNCIA POR MOTIVOS DE SALUD (GUS) (MI AMIGO EL MINISTRO). | | Conacine y STPC. | Rafael Baledón. | Melodrama. |
| 84. REVENTÓN, EL. | | Conacine 2. | Archibaldo Burns. | Melodrama. |
| 85. SUPERVIVIENTES DE LOS ANDES, LOS (LOS SOBREVIVIENTES DE LOS ANDES) | | Conacine y Productora Filmica Re-AI. | René Cardona. | Drama/Horror. |
| 86. TIEMPO Y DESTIEMPO. | | Conacine. | Rafael Baledón. | Comedia/Musical. |
| 87. VIDA CAMBIA, LA. | | Conacine y STPC. | Juan Manuel Torres. | Melodrama. |
| 88. ZONA ROJA. | | Conacine y STPC. | Emilio Fernández. | Drama. |
| 89. ALAS DORADAS. | 1976. | Conacine 2. | Fernando Durán. | Drama. |
| 90. ALBAÑILES, LOS. | | Conacine y Cinematográfica Marco Polo. | Jorge Fons. | Drama. |
| 91. BALÓN CANÁN. | | Conacine 1 y STPC. | Bento Alazraki. | Drama. |
| 92. CANANEA. | | Conacine. | Marcela Fernández Violante. | Drama histórico. |
| 93. CASCABEL. | | Conacine. | Raúl Ariza. | Drama. |
| 94. CASTA DIVINA, LA. | | Conacine y DASA Films. | Julian Pastor. | Melodrama histórico. |
| 95. CENIZAS DEL DIPUTADO, LAS. | | Conacine 1 y STPC. | Roberto Gavaldón. | Comedia (sátira política). |
| 96. CUARTELAZO. | | Conacine y DASA. | Alberto Isaac. | Drama histórico. |

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

| PELICULA: | AÑO: | PRODUCTORA ESTATAL: | DIRECTOR: | GENERO: |
|---|------|--|----------------------------|-----------------------------------|
| 97- DIABÓLICO, EL. (EL COWBOY DIABÓLICO). | | Conacite 2. | Giovanni Konpaal. | Western. |
| 98- FANTOCHE. | | Conacite 2. | Jorge de la Rosa. | Comedia (humor negro). |
| 99- TECUMBERRI (EL PALACIO NEGRO). | | Centro de Producción de Cortometrajes. | Arturo Ripstein. | Documental. |
| 100- LO MEJOR DE TERESA. | | Conacite 1. | Alberto Bojórquez. | Melodrama. |
| 101- LOS DE ABAJO. | | Conacime. | Servando González. | Drama histórico (Revolución). |
| 102- MAR, EL. | | Conacime y DASA Films. | Juan Manuel Torres. | Drama. |
| 103- MARIACHI (YO, EL MARIACHI). | | Conacime y STPC. | Rafael Portillo. | Melodrama/histórica/ranchera. |
| 104- MATINEE. | | Conacite 1. | Jaime Humberto Hermosillo. | Melodrama/Aventuras. |
| 105- MEXICANO, EL. | | Conacite 2. | Mario Hernández. | Melodrama histórico (Revolución). |
| 106- MÉXICO DE MIS AMORES. | | Conacime y Pectime. | Nancy Cárdenas. | Documental. |
| 107- MIL CAMINOS TIENE LA MUERTE. | | Conacite 2. | Rafael Vilasenor Kuri. | Drama. |
| 108- MINA, VIENTO DE LIBERTAD. | | Conacite 1 (Méx.), ICAI (Cuba) (Coproducción). | Antonio Ecceza. | Drama histórico. |
| 109- NOCHE EMBARAZOSA, UNA. | | Conacite 2 y Productora Filmica Re-Al (Méx.), Tridente Cinematográfica (Italia), y Lotus Film (España) (Coproducción). | René Cardona. | Comedia. |
| 110- NUEVO MUNDO. | | Conacime y STPC. | Gabriel Retes. | Drama histórico. |
| 111- PALOMILLA AL RESCATE, LA (LA PALOMILLA) (LA PALOMILLA Y EL RESCATE: INSÓLITO). | | Conacite 1 y STPC. | Héctor Ortega. | Comedia (infantil). |
| 112- PANIFICIO SANTO. | | Conacime. | Rafael Corkidi. | Fantasia/Musical. |
| 113- PASAJEROS EN TRÁNSITO. | | Conacime y STPC. | Jaime Casillas. | Melodrama/Aventuras. |
| 114- PEDRO PARASÍO (COMALÁ) (EL HOMBRE DE LA MEDIA LUNA). | | Conacime. | José Bolaños. | Drama histórico/Fantasia. |
| 115- PLAYA VACÍA, LA. | | Conacite 1 (Méx.), y Lotus Film (España) (Coproducción). | Roberto Gavaldón. | Drama. |
| 116- PLAZA DE PUERTO SANTO, LA. | | Conacite 1. | Tom Sherr. | Comedia (sátira política). |
| 117- POQUIANCHIS, LAS (MISERERÍA) (DE LOS PORMENORES Y OTROS SUCEDIDOS DE DOMINIO PÚBLICO QUE ACONTECERON A LAS HERMANAS DE TRISTE MEMORIA A QUIENES LA MALEDICCIÓN BAUTIZÓ COMO LAS POQUIANCHIS). | | Conacime y Alpha Centauri. | Felipe Cazals. | Drama. |
| 118- PRISIÓN DE MUJERES. | | Conacite 2. | René Cardona. | Drama histórico. |

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

| PELÍCULA: | AÑO: | PRODUCTORA ESTATAL: | DIRECTOR: | GÉNERO: |
|--|------|--|----------------------------|----------------------------------|
| 119- PUERTA FALSA, LA. | | Conacine 2. | Tom Sberr. | Acción/Policiaco/ Thriller. |
| 120- RAÍCES DE SANGRE (LA RAZA UNIDA). | | Conacine. | Jesús Salvador Treviño. | Drama. |
| 121- RONDA REVOLUCIONARIA. | | Conacine y Archivo Histórico Revolucionario. | Carmen Toscano. | Documental. |
| 122- TINTORERA! | | Conacine (Méx.) y Gerald Green (Inglaterra) (Coproducción). | Rene Cardona, Jr. | Aventuras. |
| 123- VACACIONES MISTERIOSAS (EL MISTERIO DEL JAGUAR DE OBSIDIANA). | | Conacine 1 y STPC. | Hector Ortega. | Aventuras/Comedia (infantil). |
| 124- VIAJE, EL. | | Conacine 1 y STPC. | Joni García Ascot. | Melodrama. |
| 125- VÍBORA CALIENTE. | | Conacine 2. | Fernando Durán. | Western. |
| 126- XOXTLA (TIERRA QUE ARDE). | | Conacine 1. | Alberto Mariscal. | Drama. |

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

4.2- ANÁLISIS DE LA TABLA.

4.2.1- AUMENTO DE LA PRODUCCIÓN ESTATAL.

Lo que a simple vista llama más la atención de la anterior lista, es el paulatino aumento de la producción estatal de películas año por año. Los datos obtenidos de los libros de Emilio García Riera resultan contradictorios dependiendo de las fuentes consultadas. En su libro "Historia del Cine Mexicano", que es un resumen de los 17 tomos de la gran obra "Historia Documental del Cine Mexicano", brinda los siguientes datos, a mi juicio erróneos, sobre la comparación de la producción estatal con la privada y la independiente, año por año, durante el sexenio echeverrista²:

Tabla 4.2: Producción cinematográfica 1971-1976.

| Película:/Año: | 1971: | 1972: | 1973: | 1974: | 1975: | 1976: |
|-------------------------------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|
| De producción privada: | 77 | 61 | 46 | 41 | 33 | 15 |
| Estatales: | 5 | 20 | 19 | 20 | 24 | 35 |
| De producción independientes: | 5 | 8 | 4 | 4 | 2 | 6 |
| Total: | 87 | 89 | 69 | 65 | 59 | 56 |

Sin embargo, en el tomo 15 de "Historia Documental del Cine Mexicano", el mismo García Riera dice en la introducción que en 1971 fueron 88 películas (en vez de las 87 que afirmaba en su otra obra), siempre refiriéndose a los largometrajes de ficción. También afirma que fueron tres las producciones independientes (en vez de 5): *El Cambio* de Alfredo Joskowicz, *Tómalo como Quieras* de Carlos González Morantes, y *Acapulco 12-22* de Aldo Monti. Igualmente afirma que sólo fueron dos las películas estatales (en vez de 5): *Doña Macabra* de Roberto Gavaldón, y *Vals sin Fin* de Rubén Broido³.

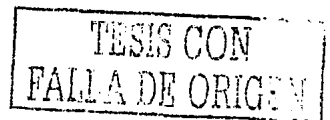
En esto último difiero, pues yo conté cuatro películas estatales, considerando dos coproducciones, una con Colombia: *El Muro del Silencio* (Luis Alcóriza), y otra con EU: *The Revengers* (Daniel Mann).

Después, en el tomo 16 de la citada obra, se afirma en la introducción que fueron 90 las películas de 1972 (en vez de 89), siendo 7 las películas independientes (en vez de las 8 de la tabla anterior) y 16 las

² García Riera, Emilio, *Historia del Cine Mexicano*, 1ª edición, México D. F., Secretaría de Educación Pública (SEP), 1986, p. 296.

³ García Riera, Emilio, *Historia Documental del Cine Mexicano. Tomo 15- 1970-1971*, 1ª reedición, Guadalajara,

Jalisco, México, Universidad de Guadalajara, México, D. F., CONACULTA, 1994, pp. 183 y 184.



estatales (en vez de 20)⁴. En lo último tampoco concuerdo, pues yo conté 20 cintas estatales (igual que la tabla de "Historia del Cine Mexicano"). Ignoro qué películas García Riera no consideró como estatales, pero supongo que tal vez sean las cuatro coproducciones con países extranjeros del año (que yo sí incluí) o tal vez el documental de largometraje *La Magia* de René Rebetez. (que también incluí).

En fin, en ese mismo tomo 16, en la introducción de 1973, García Riera afirma que fueron en ese año 71 las películas (en vez de las 69 de la tabla), siendo 6 películas las independientes (en vez de las 4 de la tabla) y 16 las estatales⁵ (igual que en 1972 y diferente de la tabla, que afirma que fueron 19). También difiero en lo último, pues yo conté 21 películas estatales en 1973. Es probable que García Riera no contara las cuatro coproducciones con el extranjero del año (igual que en 1972) y el documental de largometraje *Los que Viven donde Sopla el Viento Suave* (que sumándolos, hacen las 21 películas que yo afirmo).

Por cierto, sobre este mismo 1973, en el tomo 17 del mismo libro parece contradecirse el mismo García Riera (esta vez en la misma obra) al decir en la página 7 (introducción al año 1974) y en la 117 (introducción a 1975) que fueron 73 las películas de 1973, en vez de las 71 que había dicho en el tomo 16 (y las 69 que dijo en "Historia del Cine Mexicano"). Sin embargo éste es sólo un error que el mismo autor corrige en la fe de erratas del tomo 18, afortunadamente⁶. Total, definitivamente sí son 71 las películas de 1973.

En el aludido tomo 17 se afirma que fueron 67 los largometrajes de 1974 (en vez de las 65 de la tabla), habiendo 6 películas independientes (en vez de las 4 de la tabla) y 20 estatales⁷ (esta vez concordando con la tabla de "Historia del Cine Mexicano" e incluso con mi conteo personal).

En este mismo tomo 17 se dice que en 1975 hubo 60 películas (en vez de las 59 de la tabla), siendo 3 independientes (en vez de dos): *El Infierno tan Temido* (Rafael Montero), *Una y Otra Vez* (Eduardo Maldonado), y *México, México, Ra Ra Ra* de Gustavo Alatriste. Mientras, las estatales del año fueron 23 (en vez de las 24 de la tabla)⁸.

Por otro lado, en el mismo tomo se cuentan, para 1976, 61 películas (en vez de las 56 de la tabla), siendo 20 las películas de iniciativa privada, 5 las independientes y 36 las estatales⁹.

4. García Riera, Emilio, *Historia Documental del Cine Mexicano. Tomo 16: 1972-1973*, 1ª reedición, Guadalajara, Jalisco, México, Universidad de Guadalajara, México, D. F., CONACULTA, 1995, p. 7.

5. *Ibidem*, p. 157.

6. García Riera, Emilio, *Historia Documental del Cine Mexicano. Tomo 18: Índices y Cambios*, 1ª reedición, Guadalajara, Jalisco, México, Universidad de Guadalajara, México, D. F., CONACULTA, 1997, pp. 198-199.

7. García Riera, Emilio, *Historia Documental del Cine Mexicano. Tomo 17: 1974-1976*, 1ª reedición, Guadalajara, Jalisco, México, Universidad de Guadalajara, México, D. F., CONACULTA, 1995, p. 7.

8. *Ibidem*, pp. 117-119.

9. *Ibidem*, p. 230.



Esta vez concuerdo con todo el tomo 17, pues mis cuentas sobre 1974, 1975, y 1976 son las mismas. Sin embargo, en 1976 decidí agregar *México de mis Amores* de Nancy Cárdenas, documental de largometraje homenaje al cine nacional desde sus inicios, y compuesto por escenas de películas clásicas y contemporáneas y por entrevistas a directores, actores y técnicos (narrada por la voz de Ernesto Alonso), producida por Conacine y PECIME. Este film no lo contó García Riera en sus 61 films, aunque sí incluyó el también documental de largometraje *Lecumberri* de Arturo Ripstein, producido por el Centro de Producción de Cortometrajes (a mi juicio, un error metodológico de su parte, pues en todos sus conteos contaba todas las cintas de Conacine, y esta vez no contó el film de Nancy Cárdenas, y por el contrario, no consideraba las cintas del Centro de Producción de Cortometrajes y esta vez sí contó el documental de Ripstein, tal vez por el peso del nombre de este cineasta). Como sea, yo consideré ambos films, y por ello para mí fueron 62 las cintas de 1976, siendo 38 las estatales.

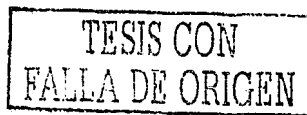
En fin, independientemente de las contradicciones que puedan haber en los libros de Emilio García Riera "Historia del Cine Mexicano" e "Historia Documental del Cine Mexicano", y de las pequeñas diferencias en las cifras de este último (en el cual me basé, tomos 15, 16 y 17) y las mías (inferidas por la revisión película por película en los mismos tres tomos), la siguiente tabla elaborada por mí, nos dirá la verdadera proporción del aumento paulatino de la intervención estatal en la producción cinematográfica durante el echeverrismo.

Tabla 4.3: Aumento del cine mexicano estatal 1971-1976.

| Películas/ año: | 1971: | 1972: | 1973: | 1974: | 1975: | 1976: | Promedio anual: |
|---------------------|-------|-------|-------|-------|-------|-------|-----------------|
| Producción total: | 88 | 90 | 71 | 67 | 60 | 62 | 73 |
| Producción estatal: | 4 | 20 | 21 | 20 | 23 | 38 | 21 |

A simple viste parece no demasiada la proporción de 21 películas estatales producidas en promedio durante el sexenio, considerando que la producción total era de 73 películas en promedio anual. En proporción era menos de la tercera parte. Lo que llama la atención más bien es el aumento de 1971 a 1972, de sólo 4 en el primer año se despegó a hasta 20 películas en el segundo. Por último, de las 23 películas estatales de 1975, aumentó hasta 38 en 1976, lo cual es muy considerable además de que ese año por primera y única vez en el sexenio de Luis y Rodolfo Echeverría, la producción de cine estatal llegó a ser de más de la mitad del total de la producción.

En parte esto se debió al tradicional despilfarro de recursos de final de cualquier sexenio. Al último, el



Banco Nacional Cinematográfico concedió demasiados créditos y facilidades para la producción de Cinecine y los Conacines 1 y 2. Urgía gastar recursos para demostrar los tardíos avances que se lograron al final del régimen echeverrista en materia cinematográfica.

4.2.2- GÉNEROS CINEMATOGRAFICOS EN EL CINE ESTATAL.

4.2.2.1- Género dramático.

Otro detalle que llama la atención en la lista de películas, son los géneros cinematográficos. De los 126 largometrajes que forman el universo de estudio, nada menos que 59 forman parte del género "dramático". Tanto en el cine mexicano como en el mundial, en realidad no existen géneros "puros", pues por lo general éstos se mezclan y los films pueden clasificarse en una o más categorías de género. De ahí que en estas 59 películas dramáticas incluyamos un "drama de aventuras" (*El señor de Osanto*, Hermosillo, 1972). El resto se trata en su mayoría de dramas históricos biográficos situados en épocas pasadas, sobre todo durante la Revolución mexicana, aunque también aparecen algunos dramas situados en épocas contemporáneas y en ambientes urbanos, como *Chin Chin, el Teporocho* (1975, Gabriel Retes).

El "drama" se trata del género cinematográfico más recurrido en el régimen echeverrista. Esto tiene dos explicaciones. Primero, es un género muy amplio y flexible que abarca múltiples subgéneros con los cuales puede combinarse: "drama policíaco", "drama histórico", "drama bélico", etc. Y segundo, este género cuenta una historia, real o ficticia, donde uno o más personajes sufren problemas y calamidades provocadas al parecer por entidades abstractas como la casualidad o el destino, y por lo general el final resulta trágico, casi siempre relacionado con una o más muertes. La muerte puede significar un castigo o una redención, según la película, y generalmente el personaje o personajes que la sufren parecen haber llegado a ella debido a la responsabilidad de sus acciones. Precisamente se trata de un género moralista donde las acciones siempre tienen un efecto positivo o negativo y predestinan al personaje que sufrirá por ellas, ya sea justa o injustamente. A veces las buenas acciones dentro de una película no son recompensadas y el "chico bueno" sufre una calamidad "injusta"; y por el contrario, las malas acciones no siempre son castigadas al final y el "villano" se sale con la suya.

Todo este complejo sistema normativo con reglas de "causa-efecto" y calificativos de "justicia" o "injusticia" según parámetros moralistas, hace al género dramático el más general, flexible y adaptable de todos los géneros cinematográficos. Adaptable a cualquier zona geográfica en cualquier tiempo histórico y casi a cualquier situación. Debido a esta adaptabilidad, la realidad social del México de la primera mitad



de los 70's era fácil de reflejar (o tratar de reflejar) en el cine nacional en términos dramáticos.

Por otro lado, en la mayoría de las películas dramáticas los finales o desenlaces de la historia contada terminan en tragedia. La palabra "tragedia" puede tener distintas acepciones en otras actividades artísticas como el teatro o la literatura, pero en el cine lo utilizamos para referirnos a un desenlace donde la muerte o la desgracia acontecen al personaje o personajes principales. La mayoría de los críticos de cine que escriben en libros o revistas, no son especializados en cine propiamente, de ahí que sus críticas a las películas se enfoquen más que nada a la parte temática (la más fácil de entender) y muchas veces desatienden otros elementos analizables del film (la fotografía, la música, el vestuario, el ritmo, etc.). Este tipo de críticos llega a sobreestimar el género dramático, pues muchas veces se tiene la idea de que un film que tenga un desenlace triste o trágico es mejor o más meritorio que uno con un final feliz ("happy end" es el término usado en E. U. para las películas de Hollywood con final feliz). Esto es porque se piensa que una película trágica y pesimista es más profunda que una optimista e incluso más realista, pues el mundo en sí es cruel e injusto. Por supuesto que se trata de una posición extrema e incluso cursi ("el mundo es un mar de lágrimas y venimos a él para sufrir"). Además, la tragedia por sí sola no es garantía de calidad en un film. Por ejemplo, *El Acorazado Potemkin* (1925) de Sergei Eisenstein, a pesar de ser un drama bélico donde ocurren múltiples calamidades (la famosa matanza de civiles en la escalera de Odessa), el final resulta optimista y conmovedor, un auténtico "happy end", y sin embargo se considera como uno de los mejores films de la historia. Y a la inversa, una "tragedia" cinematográfica mal filmada no sólo genera un "churro", sino además puede caer en el ridículo en su intento de exagerar la crueldad, la injusticia o el "realismo", como ocurría con los cursis y lacrimógenos dramas y melodramas cabaretiles, urbanos, familiares, rurales o revolucionarios del cine mexicano de épocas pasadas.

Como sea, el género dramático cumplía durante el echeverrismo con la función social de aparentar mayor calidad en las películas de producción estatal, sobre todo ante los críticos poco expertos y fáciles de conmover con la trama, argumento o temática del film.

4.2.2.2- El melodrama.

El segundo género cinematográfico más explotado por el cine nacional producido por el gobierno echeverrista, fue el "melodrama". Se trata también de un género muy generalizado y adaptable a otros géneros y subgéneros en distintas épocas históricas. De ahí que entre los 23 films melodramáticos de nuestro universo de estudio, hubieran dos melodramas de aventuras: *Matinée* de Hermosillo y *Pasajeros en Tránsito* de Jaime Casillas (ambas de 1976); dos comedias melodramáticas: *Tivoli* y *El Cumpleaños del Perro* (ambas de 1974); y dos melodramas musicales: *Volveré a Nacer* de Javier Aguirre (1973) y *Mariachi* (1976) de Rafael Portillo.

Un melodrama es un drama más digerible, menos trágico, por lo general el desenlace de la película resulta un "final feliz" o al menos resulta ausente de los extremos lacrimógenos del drama. Los personajes del melodrama sufren diversas calamidades a lo largo de la trama de la película, para al final casi siempre salir airosos y recibir una cierta recompensa, en ocasiones. Se trata también de un género moralista en cuanto a que se centra en la idea de que el trabajo, el sacrificio y el sufrimiento son recompensados tarde o temprano (cosa que no ocurre en la vida real). De ahí que en tiempos difíciles de la economía mexicana y en plena crisis de violencia social, el género del melodrama cumpliera la función social de dar al público cinéfilo de México la ilusión de esperanza y optimismo a pesar de la pobreza y la injusticia social.

4.2.2.3- La comedia.

El tercer género más recurrido por el cine nacional estatal de tiempos echeverristas, fue la comedia. De las 126 cintas del periodo, unas 20 pertenecían al género. Se trata de un género cinematográfico también muy generalizado, flexible y adaptable, fácil de mezclar con otros géneros o subgéneros en distintos lugares y tiempos históricos. De ahí que entre estas 20 comedias se incluyan siete sátiras políticas, cuatro comedias infantiles y dos comedias musicales.

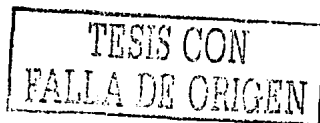
La función social del género de la comedia en el cine echeverrista es la más antigua del cine de ficción en general: entretener, divertir, hacer pasar un buen rato al espectador y lograr aunque sea por un momento, que el público olvide sus penas, sobre todo en medio de la crisis económica y social que atravesaba México en ese entonces. No tratamos de llegar a los extremos de la teoría de los "mass media" sobre la enajenación, pero es innegable la función social del cine como entretenimiento y escape.

En el caso de la comedia cinematográfica producida por el Estado, se procuró la calidad temática y la

adaptación de lo irónico o "gracioso" a la realidad mexicana contemporánea. De ahí que, por ejemplo, se evitara la colaboración de los rutinarios actores "cómicos" característicos del cine privado, como "Cantinflas", "Capulina" o "La india María". Con excepción de Eulalio González "Piporro" en *Las Cenizas del Diputado* (Gavaldón, 1976), Adalberto Martínez "Resortes" en *San Simón de los Magueyes* (A. Galindo, 1972) y "Chabelo" en dos comedias infantiles con "Pepito" (dirigidas por José Estrada en 1973), los cómicos veteranos no tuvieron cabida en el "nuevo cine mexicano". En su lugar, se recurrió al talento de actores como Pancho Córdova, Alfonso Arau, Carmen Salinas, Héctor Suárez, Héctor Ortega, Héctor Lechuga y Chucho Salinas, entre otros, quienes más que cómicos se hacían llamar "comediantes" (no profundizaremos sobre la ambigua diferencia entre "cómico" y "comediante", sólo diremos que al parecer el segundo término implica más prestigio actoral que el primero).

Las siete comedias de sátira política fueron *Ante el Cadáver de un Líder* de Alejandro Galindo, *Calzoncín Inspector* de Alfonso Arau (ambas de 1973), *Tivoli* de Alberto Isaac (1974), *Las Fuerzas Vivas* de Alcoriza, *El Hombre del Puente* de Rafael Baledón (ambas de 1975), *Las Cenizas del Diputado* de Roberto Gavaldón, y *La Plaza de Puerto Santo* de Toni Sbert (ambas de 1976). La función social que cumplían estas películas era dar una impresión de "apertura democrática" dentro del cine nacional, mostrando la relativa tolerancia de un gobierno autocrítico en apariencia, que aceptaba la parodia en aras de la libertad de expresión. A primera vista es verdad esta relativa apertura, pues tenemos que admitir que ninguna de estas siete películas se hubiera filmado durante el régimen conservador de Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970) o antes. Sin embargo, en un análisis más profundo queda en evidencia una función latente de conformismo ante la aceptación de la corrupción del gobierno y la explotación del pueblo con sentido del humor. A lo largo de la historia, el pueblo de México ha usado el humor y el ingenio para burlarse de sus opresores y sus autoridades corruptas como su único consuelo posible ante la injusticia. El humor de la sátira política cumple la función manifiesta de ser un vehículo de expresión de la inconformidad del pueblo ante sus gobernantes, y la función latente de ser una válvula de escape apaciguante que transforma la ira popular (y por lo tanto, los deseos de cambio social) en alegría conformista ("ni modo, así somos"), haciendo que la sociedad termine aceptando la injusticia como inevitable, parte inherente de la idiosincrasia mexicana.

Entre las 20 comedias filmadas también incluimos tres películas de humor negro: *Doña Macabra* (1971) de Roberto Gavaldón, *El Cumpleaños del Perro* (1974) de Hermosillo, y *Fantoche* (1976) de Jorge de la Rosa. También tenemos dos comedia musicales: *Yo Amo, tu Amas, Nosotros...* (1974) y *Tiempo y Des-*



tiempo (1975), ambas de Rafael Baledón. Además hubo cuatro comedias infantiles: *Chabelo y Pepito contra los Monstruos*, *Chabelo y Pepito Detectives* (ambas de 1973, de José Estrada), *La Palomilla al Rescate*, y *Vacaciones Misteriosas* (ambas de 1976, de Héctor Ortega). Estas cuatro, más el primer largometraje de dibujos animados mexicano, *Los Tres Reyes Magos* (1974) de Adolfo Torres Portillo (no considerada como comedia), suman cinco películas destinadas al público infantil, un sector poco explotado en otras épocas del cine nacional.

4.2.2.4- Otros géneros cinematográficos.

Ahora veamos otros géneros cinematográficos que también se dieron, pero en menor proporción.

En total hubo nueve “westerns” o filmes del “viejo oeste”, adaptados al cine mexicano. El “western” mexicano es conocido a veces peyorativamente como “chili-western”, siendo un subgénero mezcla del típico western norteamericano, el “spaghetti western” italiano, y las películas rancheras mexicanas.

También hubo tres thrillers o films de acción y violencia: *Slaughter* o *Masacre* de Jack Starrett (1972), *Tráigame la Cabeza de Alfredo García* (1973) de Sam Peckinpah (ambas coproducciones resultan ser más estadounidenses que mexicanas), y *La Puerta Falsa* de Toni Sbert (1976). Esta última es una película policíaca pionera del cine de narcotraficantes (junto a *Contrabando y Traición*, y *Mataron a Camelia la Texana*, ambas de Arturo Martínez y producidas con capital privado también en 1976), género que llegaría a ser muy popular durante los sexenios de López Portillo (1976-1982) y Miguel de la Madrid (1982-1988).

Sólo hubo dos films de terror: *Chosen Survivors* o *Los Sobrevivientes Escogidos* (1973) de Sutton Roley (no confundir con *Los Sobrevivientes de los Andes*), y *Más Negro que la Noche* (1974) de Carlos Enrique Taboada. La primera es además la única película de ciencia-ficción del cine echeverrista, y se trata de una curiosa producción, más estadounidense que mexicana, que mezcla desastres nucleares en un futuro con vampiros mutantes.

Hubo cinco películas musicales: *Volveré a Nacer* (1973, con el cantante español Camilo Cesto) de Javier Aguirre; *Yo Amo, tú Amas, Nosotros...* (1974, con Angélica María); *Tiempo y Destiempo* (1975, con Marco Antonio Muñoz), ambas de Rafael Baledón; *Mariachi* de Rafael Portillo; y *Panfucio Santo* de Rafael Corkidi (estas dos últimas de 1976).

Y hablando de musicales, resulta interesante que precisamente el género cinematográfico más típicamente mexicano, la comedia musical ranchera, no hiciera presencia durante "el nuevo cine mexicano" echeverrista. Se trataba en ese entonces de un género en franca decadencia que aún seguía siendo explotado por el cine de producción privada (donde había "estrellas" como Antonio Aguilar o Vicente Fernández), pero con pobres resultados. Muy atrás se quedaron las glorias de *Allá en el Rancho Grande* (1936) de Fernando de Fuentes, y de las películas protagonizadas por Jorge Negrete, Pedro Infante, Luis Aguilar y otros en los 40's y 50's. El género había sido exprimido hasta el cansancio y hasta agotar prácticamente todas sus posibilidades. Lo más cercano a la comedia ranchera que hubo en el cine estatal de nuestro universo de estudio, fue *Mariachi*, supuesta historia verídica sobre el nacimiento de la música vernácula, desde sus orígenes en Jalisco en tiempos de la intervención francesa, hasta mediados del siglo XX. Se trata de un melodrama musical de ficción (no comedia) aburrido y cursí, repleto de bailes y canciones tradicionales y homenajes a "vacas sagradas" como Lucha Reyes, José Alfredo Jiménez, Jorge Negrete, Pedro Infante, e incluso Emilio Azcárraga, presidente de la XEW en la radio.

También hubo dos films que se pueden calificar como surrealistas: *Avándar Anapu* (1974) y *Panfucio Santo* (1976), ambos de Rafael Cordiki, y cinco documentales de los cuales ya hemos dado referencias más atrás.

Al menos no hubo en este universo de estudio películas de luchadores, o dramas y melodramas sobre la familia mexicana al estilo de los que hacía Libertad Lamarque y émulas. Era obvio, a juzgar por los géneros explotados, que el Estado trataba de crear un cine de cierta calidad temática, supuestamente revolucionario en cuanto a que trató de romper con los esquemas tradicionales y prevalecientes del viejo cine privado, además de rechazar los géneros semilleros de "churros" (o al menos tratar de renovarlos adaptándolos a la realidad contemporánea y a las necesidades del público mexicano). A pesar de que hubo muchos logros loables al respecto, también hubo fracasos.



4.3- ÉPOCAS HISTÓRICAS EN QUE SE DESARROLLAN LAS TEMÁTICAS DE LAS PELÍCULAS.

No es lo mismo siempre la época en que se filma una película que la época histórica en que se desarrolla la trama de la misma. El año de producción representa la época de filmación (y como hemos dicho, a veces varía de su época de exhibición, pues se puede estrenar una película al año siguiente de la filmación, o varios después en el caso de películas "enlatadas"), y la época del desarrollo argumental es aquella en la cual se desenvuelven los personajes y situaciones filmadas en el film de ficción. De esta forma, lo mismo que en una obra literaria, el desarrollo de la trama se puede ubicar en tiempos pasados, presentes (más que presente, conviene el término "contemporáneo" a la fecha de producción, pues una película del cine mudo filmada en los 20's no podemos considerarla como de tiempo "presente" en esta época) o futuros (como en el caso de muchas películas de ciencia-ficción, donde se muestra tecnología avanzada de posibles tiempos venideros).

En la siguiente tabla presentamos cuáles son las épocas históricas en que se desarrollan las temáticas de las cintas de nuestro universo de estudio. En esta ocasión nos referimos exclusivamente a los films de ficción, por lo que los cinco documentales no serán tomados en cuenta. Esto quiere decir que este análisis será sobre 121 películas (en vez de las 126 que sumaría la inclusión de los documentales).

Las temáticas de las películas serán divididas en tres tipos de categorías de tiempo: época contemporánea, épocas pasadas y época indeterminada. La categoría a la que pertenecerá cada una de las 121 películas será inferida de datos proporcionados por la propia película de forma explícita. Por ejemplo, en *Las Fuerzas Vivas* de Luis Alcoriza, se afirma explícitamente que la trama se ubica en el momento en que estalla la Revolución mexicana, obviamente en 1910, por lo que la cinta entrará en la categoría de "épocas pasadas".

Cuando la época histórica no sea expresada de forma manifiesta, se recurrirá a datos proporcionados por los tomos 15, 16, y 17 de "Historia Documental del Cine Mexicano" de Emilio García Riera, o de los mismos guiones originales investigados personalmente. También he procurado en la medida de lo posible, recurrir a la deducción lógica cuando los datos falten. Por ejemplo, en *El Esperado Amor Desesperado* (Julían Pastor, 1975), se mencionan en la trama las cintas *Love Story* (Arthur Hiller, filmada en 1970) y *Tiburón* (Steven Spielberg, filmada en 1975), por lo que el film lo colocamos en la categoría "época contemporánea". También nos ayudamos de ciertos pequeños detalles, por ejemplo, en *San Simón de los Maguayes* (Galindo, 1972) en la tumba de un personaje (un marido celoso linchado por el pueblo) por un breve ins-



tante se observa el año de su muerte: 1972, mismo año de la filmación de la cinta, y por lo tanto, será una película contemporánea.

En época "contemporánea" incluimos las tramas desarrolladas dentro del mismo periodo histórico del sexenio presidencial de Luis Echeverría, es decir, de 1971 a 1976. Cuando un film parezca ubicar su trama o temática en tiempos modernos debido a detalles ambientales (vestuario, moda, aparatos tecnológicos, automóviles nuevos, etc.) será considerada en la categoría de "épocas contemporáneas", a menos que algún dato obtenido de las fuentes consultadas o de la película misma nos informe que debemos colocarla en cualquiera de las otras dos categorías. Es por eso que *El Apando* lo consideramos un film desarrollado en "época contemporánea", aunque nunca se diga en el transcurso de la película en qué tiempos se encuentran, y tampoco se mencione en las fuentes consultadas (no tomamos tampoco la fecha de publicación de la novela de José Revueltas como parámetro al respecto).

En estas temáticas de "épocas contemporáneas" utilizamos el año de producción de la película, o sea el año en que se filmó, como el año en que ocurre o se desenvuelve la trama. Por ejemplo, daremos por hecho que *La Lucha con la Pantera* (Bojórquez, 1974) ubica su trama en 1974, año de su filmación, pues ninguna fuente consultada informa lo contrario. La única excepción al respecto será *Los Supervivientes de los Andes*, cuya trama cuenta un caso verídico adaptado a la pantalla grande y ocurrido en 1972, aunque la película se filmó en 1975 (dirigida por René Cardona). Como 1972 está dentro del marco histórico del echeverrismo, se considera una película de "época contemporánea", y 1972 será el año de su temática, en vez de 1975, año de su producción.

Por "épocas pasadas" entendemos las temáticas de las películas desarrolladas dentro de un marco histórico anterior al periodo echeverrista, es decir, antes de 1970. Por eso *Canoa* (F. Cazals, 1975) y *Pasajeros en tránsito* (Jaime Casillas, 1976), cuyas tramas se ubican en 1968 (la primera) y 1967 (la segunda), serán de esta categoría, a pesar de que no haya muchos años de diferencia entre el 67, el 68 y el echeverrismo. La categoría a su vez está dividida, no en el año de la producción de las películas, sino en periodos históricos determinados: años 60's, 50's, 40's, etc, tiempos de la Revolución, porfirismo, siglo XIX, "western" (el género del "western" se desarrolla casi siempre en la segunda mitad del siglo XIX) y siglo XVI. También consideramos una subcategoría: "nacimiento de Cristo" para el film de dibujos animados *Los Tres Reyes Magos* (1974, de A. Torres Portillo). Nuevamente la ubicación de las cintas en esta categoría y sus subcategorías, se hizo con datos obtenidos por las fuentes citadas. En la medida de lo posible, entre paréntesis se pone la fecha o fechas exactas en que se desarrolla la trama.



Por "época indeterminada" entendemos las temáticas de las películas desarrolladas dentro de un marco histórico no definido claramente. Por ejemplo, *Presagio* (Luis Alcoriza, 1974) está basado en un relato de Gabriel García Márquez que puede ubicarse en el porfirismo, en tiempos revolucionarios o cualquier ambiente rural marginado de cualquier década del siglo XX (incluso en tiempos contemporáneos, siempre y cuando se trate de un pueblo muy atrasado económica y culturalmente). Igualmente, *La Choca* del "Indio Fernández (1973) puede ubicarse temáticamente desde los años 30's o un poco antes, hasta épocas contemporáneas. En esta misma categoría incluimos *Panflucio Santo* (Corkidi, 1976), film surrealista donde se viaja en el tiempo de forma caótica sin un marco histórico dominante. También incluimos *Chosen Survivors* (Sutton Roley, 1973), película de ciencia-ficción que resulta ser la única en nuestro universo de estudio cuya temática se encuentra ubicada en tiempos futuros, más concretamente, después de un supuesto cataclismo nuclear que acaba con casi toda la humanidad. Las categorías de estas películas las subdividiremos en sus años de producción (como hicimos en la categoría "épocas contemporáneas").

Por último, en letras cursivas anotamos películas cuya temática se desarrolla en más de una categoría o subcategoría histórica. Por ejemplo, *Las Poquianchis* se desarrolla principalmente en 1964, pero existe dentro de la película una historia paralela por medio de "flash-backs" y ubicada en 1951. Por ello el título de esta película se repite, pues se considera en los 50's y 60's. Lo mismo ocurre con *Mariachi* (Rafael Portillo, 1976), cuya trama abarca tiempos de la intervención francesa, el porfirismo, los años 20's, 30's, 40's, 50's y tiempos contemporáneos, y se repetirá su título todas las veces necesarias. Cabe señalar que sólo consideraremos los "flash-backs" cuando sean muy largos o muy importantes o en el desarrollo temático de una cinta. Por eso, aunque en *Doña Macabra* (ubicada en tiempos contemporáneos) haya un breve "flash-back" a la época de Victoriano Huerta, no lo consideramos suficiente como para considerar a la película en dos categorías históricas, y por lo tanto no la repetiremos ni a ella ni a otras similares.

Tabla 4.4: Épocas históricas de las temáticas de las películas analizadas.

| ÉPOCA CONTEMPORÁNEA | ÉPOCAS PASADAS | ÉPOCAS PASADAS | ÉPOCA INDEFINIDA |
|---|---|--|--|
| <p>1971 Dona Macabrita El Muro del Silencio</p> <p>1972 El Castillo de la Puteza (De que Color es el Viento) Eva y Dario Fe Esperanza y Caridad Interval El Monasterio de los Buitres One Way El Premio Nobel del Amor El Profeta Mimi San Simon de los Marneves Slaughter o Masacre Los Supervivientes de los Angeles</p> <p>1973 El Amor tiene Cara de Mujer Ante el Cadaver de un Luder Chabelo y Pepito Detectives Chabelo y Pepito vs. los Monstruos El Encuentro de un Hombre Solo El Juicio de Martin Cortes Los Perros de Dios Rapana Trangame la Cabeza de Alfredo Garcia La Trenza Volvere a Nacer</p> <p>1974 Un Amor Extrano La Bestia Acortada La Casa del Sur (siglo XVIII, Revolucion, tiempos contemporaneos) El Cumpleaños del Perro La Lucha con la Pantera El Llanto de la Tormenta Mas Negro que la Noche (No Oves Lladar a los Perros) La Otra Virreinald Yo Amo a Amas Nosotros</p> | <p>1975 El Apaido Coronacion Chicinos Chin Chin, el Tepozotcho El Elegido Espesismo de la Ciudad El Esperado Amor Desesperado El Hombre del Puente La Pasion Segun Berenice Reminca por Motivos de Salud El Revolucion Tiempo y Destruccion La Vida Cambia Zoni Roja</p> <p>1976 Alas Doradas Los Angeles Casabel Las Cenizas del Diputado Famoshe Lo Mejor de Teresa El Mar Marrachi (intervencion francesa, portirismo, 20 s, 30 s, 50 s y contemporaneos) Matnee Mil Caminos tiene la Muerte Una Noche Embarazosa La Palomilla al Rescate La Playa Vacía La Plaza de Puerto Santo La Puerta Falsa Rances de Sangre (Tintorera) Vacaciones Misteriosas El Viaje</p> | <p>Años 60's Camao (1968) Pasajeros en Tránsito (1967) Las Poquanchis (1951 y 1964)</p> <p>Años 50's Marrachi (intervencion francesa, portirismo, 20 s, 30 s, 50 s y contemporaneos) Las Poquanchis (1951 y 1964) Ivoly (principios de los 50 s) La Vendita del Rey Olmos (principios de los 50 s)</p> <p>Años 40's En Busca de un Mar (20 s, 30 s, 1949) Xovontla (1943)</p> <p>Años 30's Balun Canan (1935) En Busca de un Mar (20 s, 30 s, 1949) Fovstrot (1939) La India Marrachi (intervencion francesa, portirismo, 20 s, 30 s, 50 s y contemporaneos) Maten al Leon</p> <p>Años 20's En Busca de un Mar (20 s, 30 s, 1949) Marrachi (intervencion francesa, portirismo, 20 s, 30 s, 50 s y contemporaneos) El Rincon de las Virgenes Vals sin Fin (1910 1921) Y la Mujer hizo al Hombre</p> <p>Revolucion La Casa del Sur (Siglo XVIII, Revolucion, tiempos contemporaneos) La Casta Divina (1915) Charrelazo (1913 1914) I Escaped from the Devil's Island (1918) Las Fuerzas Vivas (1910) Los de Abajo El Principo (portirismo y 1914) Vals sin Fin (1910 1921)</p> <p>Portirismo Actas de Maritusa (Chile, 1907) Camaea (1906) Lomendud de Guerra (1890) Marrachi (intervencion francesa, portirismo 20 s, 30 s, 50 s y contemporaneos) El Mexicano Pedro Paramo (principios del siglo XX) El Principo (portirismo y 1914) Prision de Mujeres (1909) El Valle de los Miserables (1909 y 1910)</p> <p>Siglo XIX Aquellos años (intervencion francesa) La Isla de los Hombres Solos Marrachi (intervencion francesa, portirismo, 20 s, 30 s, 50 s y contemporaneos) Mma, Viento de Libertad (1817) El Hombre de los Hogos (comienzos siglo XIX) Once Upon a Scoundrel (1919) El Rey de los Guitas (Africa, 1838) El Señor de Osanto (intervencion francesa) Viaje Fantastico en Globo (1862)</p> <p>Western Aventuras de un Caballo Blanco y un Niño western en tiempos de la intervencion francesa) El Diabolico Carne de Horta Cinco mil Dolares de Recompensa Hermanos del Viento (1850) The Revengers A Vozora Caliente Las Vozoras Cambian de Piel Viento Salvaje</p> <p>Siglo XVIII La Casa del Sur (Siglo XVIII, Revolucion, contemporanea)</p> <p>Siglo XVI Nuevo Mundo El Santo Oficio</p> <p>Nacimiento de Cristo Los Tres Reyes Magos</p> | <p>1973 Calzonim Inspector La Iglesia Chosen Survivors</p> <p>1974 Avandá Anapu Presagio</p> <p>1976 Pantano Santo</p> |

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

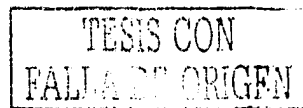
En la tabla anterior 4.4 observamos que de los 121 largometrajes de ficción estatales (no contamos documentales), filmados de 1971 a 1976, unos 66 ubican su argumento totalmente en tiempos contemporáneos al sexenio echeverrista, o sea, la época en que fueron filmados. Por otro lado tenemos 47 películas cuyo argumento se desarrolla totalmente en épocas pasadas o anteriores al echeverrismo. A ambas categorías les podemos agregar dos films cuya trama se desarrolla tanto en tiempos pasados como en tiempos contemporáneos: *La Casa del Sur* (Sergio Olhovich, 1974) y *Mariachi* (Rafael Portillo, 1976). En la primera Olhovich narra la lucha de unos campesinos por sus tierras a través de tres períodos históricos: en el siglo XVIII, en tiempos de la Revolución y en tiempos modernos de demagogia sobre la reforma agraria, jugando así con el tiempo para darnos el mensaje que los problemas del reparto de tierras han sido y serán siempre los mismos. En *Mariachi* se cuenta la historia de la música de mariachi mexicana a través de sus creadores, la familia Vargas de Guadalajara, desde tiempos de la intervención francesa hasta los tiempos modernos. Las dos películas se repiten en ambas categorías: "época contemporánea" y "época pasada". Por eso en total hay 68 películas en la primera categoría y 49 en la segunda. Además, tenemos por otro lado seis películas cuyo marco histórico en el cual se desenvuelve la trama o argumento no está del todo aclarado, por lo que forman la tercera categoría: "época indeterminada"

4.3.1- ÉPOCA CONTEMPORÁNEA.

4.3.1.1- Competencia del cine extranjero.

Dándole un vistazo a la lista de las 66 películas que se encuentran en la categoría "época contemporánea" (más las dos películas parcialmente contemporáneas), llama la atención la manifiesta intención de lograr un cine de cierta calidad, con ciertos tintes de crítica social acordes con la política gubernamental de "apertura democrática". La función social de esas películas contemporáneas era atraer al público cinéfilo mexicano, volvérselo a ganar luchando con la competencia que significaban los productos del cine industrial de la iniciativa privada mexicana (en su mayoría "churros" de género).

Pero había otra competencia aun más difícil: los productos importados del cine extranjero, en especial las películas estadounidenses de Hollywood. Más que competir con estos últimos, se trataba de quedar lo mejor parado posible, pues era difícil enfrentarse en la taquilla a éxitos mundiales tan espectaculares como: *Aeropuerto* (George Seaton, 1970), *Love Story* (Artur Hiller, 1970), *Harry el Sucio* (Don Siegel, 1971), *Naranja Mecánica* (Stanley Kubrick, 1971), *Contacto en Francia* (William Fiedkin, 1971), *El Padrino* (F. F. Coppola, 1972), *El Último Tango en París* (Bernardo Bertolucci, 1972), *La Aventura del Po-*



seidón (Roland Neame, 1972), *El Exorcista* (William Friedkin, 1973), *Infierno en la Torre* (Irving Allen, 1974), *Tiburón* (Steven Spielberg, 1975), *Rocky* (Jonh G. Avildsen, 1976), o *Taxi Driver* (Martín Scorse-se, 1976), entre muchísimas otras.

En su competencia con el cine extranjero, el cine estatal nacional del echeverrismo recurrió a dos estrategias: la primera fue la imitación, y la segunda, el reencuentro con la realidad nacional.

4.3.1.2- La imitación de modelos extranjeros.

Muchas películas trataron de imitar modelos del cine de Hollywood con malos resultados, pues el cine mexicano es un cine tercermundista, tanto en discurso como en recursos técnicos y económicos. Esta imitación se dio con mayor frecuencia precisamente en las películas de "época contemporánea".

Más Negro que la Noche (C. E. Taboada, 1974) es un film de terror mexicano con clara influencia del cine de terror estadounidense, sobre todo a la hora de presentar asesinatos de mujeres jóvenes, bonitas y sexualmente activas (en este caso, las asesinadas eran Helena Rojo, Lucía Méndez y Susana Dosamantes, pues Claudia Islas sobrevive).

Los Supervivientes de los Andes (1975) fue una coproducción de capital privado y estatal dirigida por René Cardona (uno de los peores directores del cine nacional). Su temática tenía visibles intenciones de internacionalismo: se basa en la historia verídica ocurrida en 1972 sobre un avión que sale de Montevideo, Uruguay, con dirección a Santiago de Chile y con escala en Buenos Aires, que finalmente se estrella en la cordillera de los Andes. Efectivamente, tuvo mucho éxito internacional pese a su mala calidad, siendo en su tiempo una de las películas mexicanas más taquilleras de la historia. El estilo con que se cuenta la historia es similar al de las películas estadounidenses del subgénero conocido como "desastre", sobre todo la ya mencionada *Aeropuerto*, filmada cinco años antes. Además, se añade un ingrediente del cine de horror al enfatizar escenas de canibalismo (los sobrevivientes del desastre se ven forzados a comer carne humana para sobrevivir) al estilo del cine "gore" de moda (el "gore" es un subgénero derivado del género de "terror", caracterizado por escenas de sangre o violencia extrema). El film resulta lamentable debido a que, lejos de exaltar una valerosa e histórica hazaña de supervivencia, lo único que le interesa es explotar el morbo amarillista relacionado con el canibalismo, por lo que termina ofendiendo a los propios sobrevivientes.

¡Tintoreta! (1976) fue otro triste fruto de la relación entre la compañía privada de los Cardona y el Estado. Esta vez dirigida por René Cardona, hijo (igual de malo o peor que su padre), se trata de un melodra-

ma playero con cierta intención de imitar *Tiburón* (Spielberg, 1975).

La Puerta Falsa (1976) de Toni Shert, es un intento por tratar el tema del narcotráfico mexicano en forma seria, compitiendo con films nacionales más exitosos de producción privada como *Contrabando y Traición* y *¡Mataron a Camelia la Texana!* (ambos dirigidos en 1976 por Arturo Martínez). Pero pese a su intento de calidad, *La Puerta Falsa* apenas se distingue de sus competencias privadas, tanto por caer en la crítica moralizante convencional acerca de que la pérdida de valores familiares es la única causa de la fármacodependencia, como por el afán de narrar la historia al estilo del "thriller" policiaco estadounidense, con Jorge Luke como héroe violento y vengador al estilo de las películas de acción extranjeras.

Mil Caminos tiene la Muerte (Rafael Villaseñor Kuri, 1976) es un drama violento sobre pandilleros motociclistas que siembran el terror en carreteras y zonas rurales al estilo de los "ángeles del infierno" gringos. Aquí se nota la influencia de películas de Hollywood como *El Salvaje* (*The Wild One* de Laslo Benedek, 1954), *The Wild Angels* (Roger Corman, 1966), y sobre todo *Nacidos para Perder* (*Born Losers*, T. C. Frank, seudónimo de Tom Laughlin, 1967).

Por su parte, *La Palomilla al Rescate* y su continuación *Vacaciones Misteriosas*, ambas dirigidas en 1976 por Héctor Ortega, son comedias que intentaron atraer al público infantil copiando a las viejas cintas mudas de matinée protagonizadas por un grupo de niños conocidos como "la pandilla" ("our gang").

4.3.1.3.- Reencuentro con la realidad nacional.

Además de la imitación, hubo otra estrategia empleada por el cine echeverrista de temática "contemporánea" para competir con el cine importado. Muchos directores fueron concientes de que era imposible ganarle al cine extranjero en su propio terreno (y en parte al nacional de producción privada, que imitaba aun más los modelos extranjeros), por lo que optaron por un "nuevo cine mexicano" con temáticas nacionalistas y modernas, con cierta crítica social y dirigido principalmente a la clase media urbana, principal público cinéfilo de todas las épocas. De esta forma se hicieron películas que narraban historias ubicadas en ambientes urbanos de clase media o media baja de tiempos modernos, contadas en forma de drama, melodrama y algunas comedias principalmente. Muchas fueron filmadas en exteriores urbanos, sobre todo el D. F., fotografiando edificios conocidos, haciendo que los actores imitaran la vestimenta y el lenguaje de la clase trabajadora, con todo y sus modismos y palabras altisonantes. Se intentó que el espectador mexicano se viera reflejado en la pantalla y se identificara con las situaciones presentadas en los films. No todos los films cumplieron esta función social, pero veamos algunos que en mi opinión tuvieron éxito al respecto.

De *Fe, Esperanza y Caridad* (1972), en esta ocasión hablaremos de *Caridad*, mediometraje de Jorge Fons incluido en esta película de largometraje (de *Fe* de Bojórquez, y *Esperanza* de Alcoriza, hablaremos cuando lleguemos al tema de la religión, más adelante). Desde *Los Olvidados* (1950) de Luis Buñuel, no se había mostrado el tema de la pobreza de una manera tan seria en el cine mexicano. *Caridad* no era el clásico drama-melodrama lacrimógeno destinado a exaltar las virtudes de los "pobres de buen corazón" al estilo de las películas de *Pepe el Toro* de Ismael Rodríguez con Pedro Infante. Tampoco era un fanático panfleto izquierdista que acusaba al capitalismo como único culpable de la idiosincrasia de las clases bajas. En *Caridad* se muestra cómo la maldad y la ignorancia están relacionadas tanto con la mala situación económica como con el instinto innato de ambición del ser humano. Una anciana rica (Sara García) con buenas intenciones es ridiculizada cuando, debido a su torpe espíritu caritativo, irresponsablemente regala unas monedas a unos niños lumpens de la periferia citadina, provocando una reacción en cadena trágica que dejará a un hombre muerto, una mujer viuda, un niño huérfano, un hombre en prisión y dos familias desamparadas. En vez de los típicos estereotipos "bueno-malo", todos los personajes son ambivalentes, todos sufren y son víctimas, pero a la vez son responsables de sus actos y situación. Se muestra la inutilidad de la limosna, pues la señora rica tal vez sólo trata de sentirse bien consigo misma o ganarse el cielo, pero en su mundo burgués no conoce a los pobres realmente, no los comprende. Cree que su posible sentimiento de culpa se alivia regalando una pizca de nada, y regresa a su mansión orgullosa e ignorante de las fatales consecuencias de su acto. Y es que ni siquiera todos los grupos filantrópicos del mundo unidos podrán combatir toda la miseria del mundo con la simple limosna, por muy generosa que ésta sea, pues se trata de un problema de fondo relacionado con conflictos más profundos del orden económico mundial que deben ser atacados de raíz. Por otro lado, la larga y angustiante jornada que vive la viuda (Katy Jurado) para recoger el cuerpo de su difunto marido y levantar el acta correspondiente es una atinada crítica al tortuguismo institucional en un sexenio en donde la burocracia creció de 1970 a 1976 a un ritmo del 18 % anual.

De Jorge Fons también es *Los Albuñiles* (1976), otro buen acercamiento a la pobreza urbana. Con uno de los mejores elencos reunidos para una sola película, esta cinta trata las condiciones laborales de aquellos marginados que son: "muy eficientes en el trabajo a pesar de su mala nutrición, están desadaptados porque ya no pertenecen al campo y no terminan de adaptarse a la ciudad, por lo que se vuelven resentidos y violentos", como dice un ingeniero burgués interpretado por José Alonso. Esta desadaptación los hace mezclar en su personalidad, actitud, lenguaje y vestimenta (por cierto, mostrados con gran realismo) lo peor de ambos mundos: ciudad y campo, en vez de lo mejor. En la escena final de la película se ve un edi-

ficio departamental multifamiliar recién inaugurado y en una ventana se observa un joven matrimonio arrullando a un niño. Ellos viven cómodamente en su hogar de clase media como representantes del progreso y la asistencia social (es un edificio de INFONAVIT) y su hijo representa tal vez al futuro. Pero los tres ignoran que ese aparente bienestar fue construido sobre la base de la explotación, corrupción, injusticia, sudor y sangre mostrados durante la película. Desde la primera escena del film, donde Ignacio López Tarso es asesinado y su sangre se mezcla con la construcción, y luego se muestran los créditos de la película con la fotografía del oscuro edificio sin amueblar, el mensaje de Jorge Fons es claro: los albañiles terminan siendo sólo un ladrillo más de esa gigantesca obra de la cual presumirán los poderosos ingenieros, arquitectos y políticos que se quedan con la gloria. "Me la paso haciendo casas y casas, edificios y edificios, y ninguno es mío", dice un albañil borracho interpretado por José Carlos Ruiz. Es una crítica oportuna precisamente en el sexenio en el cual se creó el Fondo Nacional de la Vivienda de los Trabajadores (INFONAVIT) dirigido por Jesús Silva Herzog, con el cual se jactaron los priistas de haber construido treinta mil casas y departamentos. En la película se muestra la corrupción y cómo los ingenieros principales acaparan material para su beneficio personal y cómo los edificios son construidos con los menores recursos económicos, para que lo sobrante del presupuesto y material vaya a manos de los acaparadores. Sin embargo, la crítica es más compleja, pues en ningún momento se muestra a los albañiles como víctimas o como héroes, pues no se niega que ellos mismos forman parte de la cadena de corrupción, además de enfrentar sus propios demonios: alcoholismo, violación, asesinato (que nunca se resuelve), drogadicción, "jineteeo" del material de construcción, corrupción sindical, etc.

Chin Chin, el Teporocho (1975) fue el debut del entonces joven Gabriel Retes como cineasta del Estado. Fue una de las películas más "fuertes" de la década, pues aunque no tocó temas políticos, retó a la censura de su tiempo contando una tragedia urbana que acontece a tres jóvenes amigos cuyas vidas, las cuales prácticamente giran en torno al alcohol, se ven arruinadas. En la cinta se muestran temas de drogas, homosexualismo, pedofilia, pobreza, etc. con desnudos masculinos y femeninos. Esta adaptación de la novela de Armando Ramírez está lejos de ser un drama moralista, pues el alcohol no se muestra como la causa de la desgracia del protagonista (Carlos Chávez), más bien es al revés: su destino de "teporocho" (anunciado desde el principio) es resultado de su desgracia, causada sobre todo por la decepción ante la vida y la hipocresía de los adultos (que resultan ser los peores personajes, a pesar de sus baños de pureza). Pero más allá de su polémico argumento, lo mejor de la película es su realismo. Filmada en exteriores del popular barrio de Tepito, con el uso del lenguaje popular, palabras altisonantes y "albures", resulta un valioso testimonio



de la realidad contemporánea al México de mediados de los 70's, a pesar de tratarse de un film de ficción.

4.3.2- ÉPOCAS PASADAS.

De los 121 largometrajes de ficción filmados durante el echeverrismo, 47 ubican su argumento totalmente en épocas pasadas, mientras que dos mas (*La Casa del Sur* y *Mariachi*) ubican su tema tanto en épocas pasadas como contemporáneas, haciendo un total de 49 películas con argumento en tiempos pasados, anteriores al echeverrismo. En la tabla 4.4 observamos además que de estas 49 películas, tres hacen alusión parcial o totalmente a los años 60's (la década anterior al periodo presidencial de Luis Echeverría), cuatro a la década de los 50's, dos a los años 40's, seis a los años 30's, cinco a los 20's, ocho a tiempos de la Revolución mexicana (en realidad una de estas ocho es *I Escaped from the Devil's Island*, coproducción con E. U. filmada en 1973 y dirigida por William Whitney, la cual aunque se desarrolla en 1918, no se puede considerar como ubicada en la Revolución mexicana, pues ocurre en la Isla del Diablo, prisión francesa ubicada en el continente americano), nueve al porfiriato, nueve al siglo XIX (sin incluir al porfiriato), otras nueve son "westerns" (presumiblemente ubicadas también en el siglo XIX, haciendo un total de 18 las películas del siglo XIX), una en el siglo XVIII, dos en el XVI y una en tiempos del nacimiento de Cristo. Si tomamos en cuenta que la temática de *Longitud de Guerra* (Gonzalo Martínez, 1975) que habla sobre el porfiriato, ubica su tiempo en 1890, y si sumamos además los nueve westerns, en total son 19 las cintas cuya temática se desarrolla total o parcialmente en el siglo XIX.

4.3.2.1- Falso revisionismo histórico.

Se observa la tendencia del cine estatal hacia la realización de un cine épico, histórico, realizado con altos costos económicos y tendiente a procurar un discurso donde se exalte el heroísmo de las luchas sociales del pasado. Era un cine de revisionismo histórico, un tanto demagógico en ocasiones, cuya función social consistía en mostrar las luchas del pueblo de México contra la tiranía del gobierno de otras épocas, para dar una impresión de "apertura democrática" en el echeverrismo, de "nueva conciencia" de un gobierno democrático que se apropiaba del discurso revolucionario y que admitía que antes hubo injusticias, pero ahora los tiempos habían cambiado y los "emisarios del pasado" serían castigados.

Para que esta ilusión pudiera inculcarse en el público mexicano, era necesario que las temáticas sobre luchas sociales fueran presentadas en épocas lo más remotas posibles y que se hablara poco de los tiempos más cercanos. Claro que, como ya vimos, la mayoría de las películas de nuestro universo de estudio ubi-



can su temática en tiempos modernos, pero las películas "contemporáneas" nunca hacían crítica manifiesta al gobierno, a lo mucho a autoridades pequeñas o funcionarios menores (más adelante hablaremos de *Cascabel*, realizada en 1976 por Raúl Araiza, única excepción), las críticas contra altas esferas del poder ocurrían en películas que hablaban del pasado. De ahí que se hicieran tantas películas sobre la Revolución mexicana, sobre el porfirismo, y sobre el siglo XIX.

4.3.2.2- La Revolución mexicana como propaganda.

El "villano" más recurrente del cine estatal durante el echeverrismo terminó siendo el dictador Porfirio Díaz, seguido por el usurpador Victoriano Huerta. El movimiento más apoyado en apariencia fue la Revolución mexicana, ya sea el levantamiento primero contra Díaz o el posterior contra Huerta. Precisamente la Revolución fue el movimiento que al triunfar dio origen al caudillismo y a la concertación entre la clase militar triunfadora y la elite social y hacendaria, constituyendo al PRI (antes llamado Partido Nacional Revolucionario o P. N. R.), partido que terminó despreciando los originales ideales de la Revolución y a la larga ejercería un nuevo tipo de dictadura durante décadas. Esto por supuesto que no sería un tema frecuente en el cine mexicano estatal. Lo importante era mostrar el inicio, la lucha armada, la muerte de los mártires, y después relacionarlo con el discurso echeverrista de "apertura democrática", pero sin mostrar jamás lo que históricamente hubo en medio de ambos. Se trataba de un salto cuántico con función social propagandística.

4.3.2.3- Otros movimientos armados en la historia.

Otros movimientos tratados en las temáticas de las películas fueron la intervención francesa de tiempos de Benito Juárez, la Independencia de España y la lucha contra la conquista española.

Cuatro películas ubican su temática en la lucha contra la intervención francesa: *Aquellos Años* (Felipe Cazals, 1972), *El Señor de Osanto* (Jaime Humberto Hermosillo, 1972), *Aventuras de un Caballo Blanco y un Niño* (Rafael Baledón, 1973) y parcialmente *Mariachi* (Rafael Portillo 1976).

De la Independencia sólo tenemos dos películas, aunque una de ellas, *El Hombre de los HONGOS* (1975, Roberto Gavaldón), no muestra nunca la lucha en sí, tan sólo es el contexto histórico del argumento que muestra la decadencia de la burguesía terrateniente de entonces. La otra película es *Mina, Viento de Libertad* (1976, Humberto Eceiza). Se trata de una ambiciosa coproducción de México y Cuba, filmada en La Habana, dirigida por un vasco (Eceiza era simpatizante de la ETA en ese entonces), acerca del apoyo de



Francisco Javier Mina (general vasco que huyó del absolutismo del rey Felipe II de España) y Fray Servando Teresa de Mier, a la lucha independentista de México en 1817.

En cuanto a la lucha de los indígenas contra los españoles, tan solo *Nuevo Mundo* (1976) de Gabriel Retes (director de *Chin Chin, el Teporocho*) se atreve a contar la forma en que España somete al "Nuevo Mundo" (nunca se especifica en la película el lugar de América en que se encuentran, pero presumiblemente se trata de lo que hoy llamamos México) mediante el genocidio, la tortura, y el esclavismo, así como mediante la imposición de la religión cristiana.

Además de *Nuevo Mundo*, se puede mencionar a *El Juicio de Martín Cortés* (1973) de Alejandro Galindo, que también trata una temática relacionada con la conquista española aunque la película está ubicada en "época contemporánea". Se trata sobre una obra de teatro acerca de Martín Cortés, hijo bastardo de Hernán Cortés y la Malinche, representante del pueblo mexicano nacido por el cruce de dos mundos, despreciado por su hermano legítimo y por su padre, resentido y acomplejado por su origen y que finalmente mata a su hermano privilegiado. Gonzalo Vega caracteriza al actor teatral que representa a Martín Cortés y que al meterse tanto en su papel, se deja llevar por el personaje hasta el grado de matar realmente al actor que interpreta al hermano de Martín.

También en *Pañfucio Santo* (1976, Rafael Corkidi) se hace alusión a la conquista española, pero es un film surrealista sobre múltiples temáticas ubicadas en distintas épocas.

4.3.2.4- Sexenios priistas.

Ahora bien, son pocas las películas de nuestro universo de estudio que tratan injusticias sociales de sexenios priistas cercanos al echeverrismo, como se observa en la tabla 4.4. La ausencia de crítica seria en el cine de nuestro universo de estudio hacia los gobiernos post-revolucionarios, se explica por el temor del gobierno federal a que el público comparara hechos contemporáneos al régimen echeverrista con injusticias de los no tan lejanos sexenios priistas, sobre todo con el aún caliente asunto del 2 de octubre de 1968. Era preferible mostrar los atropellos porfiristas o huertistas, ya que parecían históricamente muy lejanos y fuera de la responsabilidad del "nuevo gobierno".

Canoa (1975) de Felipe Cazals es la única película que narra un suceso ocurrido durante el sexenio de Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970). Esta película merece especial atención, la cual se la daremos un poco más adelante. Mientras, recordemos que la trama de *Pasajeros en Tránsito* (1976) de Jaime Casillas está



ubicada en 1967, pero no se puede considerar dentro del diazordacismo, pues la trama se ubica geográficamente en Bolivia, lugar y año del asesinato del "Che" Guevara, al cual se hace referencia.

En cuanto a los 50's, sólo *Tivoli* de Alberto Isaac, y *La Venida del Rey Olmos* de Julián Pastor (ambas de 1974) hacen alusión a injusticias gubernamentales. En este caso se trata del sexenio de Adolfo Ruiz Cortínez (1952-1958), aunque jamás se menciona el nombre del presidente o del regente de la Ciudad de México de entonces: Ernesto P. Uruchurtu, a pesar de las críticas a este último, no mencionado claramente. En *Tivoli* se critica el moralismo conservador del alguna vez llamado "regente de hierro", que mandó clausurar teatros de variedades (como el caso del "Tivoli", que existió realmente) y cabarets nocturnos. Por su parte, en *La Venida del Rey Olmos* se habla, aunque en forma secundaria o complementaria al argumento principal, del desalojo de invasores ("paracaidistas") que vivían en ciudades perdidas, por parte de servidores públicos.

Y en cuanto al sexenio de Miguel Alemán Valdés (1946-1952), sólo *Xoxontla* (1976) de Alberto Mariscal cuenta la injusticia que sufren los campesinos e indígenas a manos de hacendados y autoridades corruptas en 1949, pero por supuesto, nunca se indica que las altas esferas gobernantes tengan responsabilidad al respecto.

4.3.2.5. Las biografías oficialistas.

Por otro lado, parte de la política de "revisiónismo histórico" del cine estatal del echeverrismo, consistió en el rescate de figuras históricas olvidadas que ahora formarían parte de la iconografía oficial del régimen. De esa forma se realizaron aburridas películas biográficas que presentaban a los héroes nacionales de forma rígida y solemne, nunca apartados de la imagen que se fomenta de ellos en los libros de texto de educación primaria, e incluso a veces poniendo en sus bocas discursos o frases muy parecidos a los que decía entonces el presidente Luis Echeverría Álvarez. No se trataba de humanizar a los personajes, ni de mostrar tanto sus aciertos como su lado oscuro, simplemente era la misma visión unidimensional de siempre. Un ejemplo fue el ya mencionado film sobre Francisco Javier Mina: *Mina. Viento de Libertad*.

Como vimos en el capítulo III, 1971 fue declarado oficialmente "el año de Ramón López Velarde" por el presidente durante la celebración del cincuenta aniversario de la muerte del poeta. Por tal motivo se filmó la película *Vals sin fin* de Rubén Broido ese mismo año, biografía nada interesante del autor de "Suave Patria". En toda la película no hay un sólo momento de tensión (tan necesario en una película como la rima en un verso), ni con los amores del poeta, ni con su apoyo a la causa maderista, ni con su muerte en



1921 por gripe a la edad de 33 años. Más emocionante hubiera sido leer sus poemas.

Un año después, en 1972 el gran Felipe Cazals tuvo un tropiezo en su carrera con *Aquellos Años*, carísima película, de muy larga duración, contada a un ritmo muy lento y realizada también por encargo de la presidencia de la República. Ese año había sido declarado "año de Benito Juárez" (como vimos en el capítulo III), de ahí la urgencia de una biografía cinematográfica del "Benemérito de las Américas", con la cual se pudiera hacer una comparación entre Juárez y Echeverría, poniendo en la boca de Juárez frases sacadas de los discursos de Echeverría, sobre todo los relacionados al combate del imperialismo y las virtudes del tercermundismo.

Al año siguiente, 1973, el veterano Julio Bracho realiza *En Busca de un Muro*, biografía del muralista mexicano José Clemente Orozco. Se trata de un film aun más aburrido que los anteriores, pues la vida de Orozco no resulta interesante al menos desde el punto de vista cinematográfico. Una biografía literaria al respecto puede ser interesante, pero el cine y la literatura son dos medios distintos y lo que funciona para uno, no siempre funcionará para otro (sin embargo, me pareció buen detalle la aparición de Carlos Cámara como el cineasta ruso Sergei Einsteín, amigo de Orozco). La película sólo sirvió para mostrar el fastidio y cansancio artístico al que había llegado Julio Bracho, en otros tiempos un gran director.

Después, Alberto Isaac realizó *Cuartelazo* (1976), en donde el buen actor Héctor Ortega interpreta al senador michoacano Belisario Domínguez, quién se opuso al gobierno ilegal de Victoriano Huerta y terminó asesinado. Al menos esta película en particular sale mejor librada que las anteriores. En primer lugar por la gran caracterización de Ortega, en segundo por el interesante uso de la cámara en blanco y negro que logró Isaac para dar la impresión de veracidad en la historia, como si se tratara de un documental mudo de tiempos de la Revolución. Y en tercer lugar, porque al menos Belisario Domínguez sí era en realidad una figura a quien la historia no le había hecho justicia de forma adecuada en ese entonces. Claro que sigue siendo innegable el uso propagandístico que implicaban estos reconocimientos tardíos u homenajes cinematográficos, no sólo como medio de apropiación del discurso revolucionario, sino como una forma de relacionarlos con otras actividades y obras del sector público. Por ejemplo y como vimos en el capítulo II, precisamente el año de producción de *Cuartelazo*, o sea 1976, es el año de la inauguración de la planta hidroeléctrica "Belisario Domínguez" en La Angostura, Chiapas, la cual representó una de las obras más caras del gobierno de Luis Echeverría (junto con la siderúrgica "Lázaro Cárdenas-Las Truchas").

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

4.3.2.6- Las superproducciones: despilfarros costosos.

Resulta significativo que, al igual que la presa “Belisario Domínguez” y la siderúrgica “Lázaro Cárdenas-Las Truchas”, la mayoría de las películas ubicadas en tiempos pasados resultasen fracasos gubernamentales. Por lo general, una película de época, épica, epopéyica o histórica, resulta más cara que una cuya trama se ubique en tiempos actuales, pues se requiere de vestuario, maquillaje, escenografía, decorados y ambientación acuerde a la época retratada, además de cierta investigación histórica (todo esto al menos en un film de época serio, de calidad, pues en ocasiones los requisitos no se cumplen y vemos malas películas que cometen anacronismos o errores históricos, a veces por descuido y otras por ignorancia o falta de cultura por parte del director o los encargados de la producción). A lo anterior, sumamos el ambicioso afán de algunos productores o directores por complicar las superproducciones usando actores de renombre (que cobran más caro), cientos de actores extras, efectos especiales y otros lujos.

Ejemplo de esto fueron *El Principio* (1974) y *Longitud de Guerra* (1975) de Gonzalo Martínez, *El Santo Oficio* (1973) y *Foxtrof* (1975) de Ripstein, *El Señor de Osanto* (1972) de Hermosillo, *Actas de Marusia* (1975) de Miguel Littin, *La Casta Divina* de Julián Pastor, *Cuartelazo* de Isaac, *Nuevo Mundo* de Gabriel Retes, *Cananea* de Marcela Fernández Violante, *Mina*, *Viento de Libertad* de Eceiza, *Los de Abajo* de Servando González (todas de 1976) y muchas otras superproducciones a lo largo del sexenio.

El dinero invertido no siempre es garantía de calidad o de éxito. Claro que muchas de las superproducciones nacionales tuvieron sus méritos artísticos, algunas incluso ganaron premios nacionales e internacionales (como vimos en el capítulo III). Pero “buenas” o “malas”, la mayoría de las películas costosas fueron fracasos de taquilla. Esto le costo mucho al erario nacional, que como sabemos, indirectamente (por medio del Banco Cinematográfico) pagaba las cuentas. Esto se debía a que la nueva generación de cinéfilos prefería films más acordes con los tiempos que se vivían en los 70’s. En cambio, los éxitos más taquilleros del cine estatal fueron films proporcionalmente más baratos, como *El Castillo de la Pureza* de Ripstein; *Canoa*, *El Apando* y *Las Poquianchis* de Cazals; *La Pasión según Berenice*, de Hermosillo; *Fe*, *Esperanza* y *Caridad* de Bojórquez, Alcoriza y Fons; *Los Albañiles* de Fons; *El Rincón de las Vírgenes* y *Tivoli* de Isaac; *Chin Chin*, *el Teporocho* de Retes, *Calzoncín Inspector* de Alfonso Arau, *Los Supervivientes de los Andes* de Cardona padre, *¡Tintorera!* de Cardona Jr., y *Mil Caminos tiene la Muerte* de Rafael Villaseñor Kuri.

4.4 - CRÍTICA A LAS INSTITUCIONES SOCIALES.

Los críticos y escritores que han defendido el llamado "nuevo cine mexicano" surgido en la primera mitad de los 70's, en especial el producido parcial o totalmente por el Estado mexicano, se han fundamentado en dos puntos principales. En primer lugar, la buena calidad de las películas hablando en términos cinematográficos especializados, en comparación con los años de crisis cinematográfica de fines de los 50's y de toda la década de los 60's. Este punto no será discutido al menos en este apartado, aunque tengo que admitir que en lo personal concuerdo con él. En segundo lugar, se hace referencia al abordamiento de temáticas audaces que incluían críticas a ciertas instituciones sociales en los films de ficción, lo cual era relacionado con la política de "apertura democrática" del régimen presidencial de Luis Echeverría Álvarez. Este segundo punto es el que discutiremos a lo largo de este apartado.

Efectivamente es innegable cierta apertura temática por parte de la censura, la cual dependía directamente de la Secretaría de Gobernación. Ni siquiera una sátira política tan inocente como *Las Cenizas del Diputado* (1976) de Gavaldón se hubiera podido filmar durante el sexenio de Gustavo Díaz Ordaz. Pero en realidad este cambio de apertura se debió más a las necesidades de una nueva sociedad mexicana surgida a partir de la lucha social (como el movimiento estudiantil de 1968) que a la iniciativa gubernamental. Después del 68 cambió la sociedad, y por lo tanto, el gobierno mexicano tenía que cambiar. No se trataba de un cambio total, tan sólo había que adaptarse a los tiempos modernos y a las nuevas exigencias sociales, para qué de esa forma se mantuviera el sistema político de siempre ("adaptarse o morir", "todo cambia para que todo continúe igual").

Precisamente parte de esa adaptación consistía en un cambio en el discurso gubernamental. En vez del típico lenguaje duro e intolerante de sexenios anteriores, el echeverrismo optó por la demagogia izquierdizante y las promesas de tolerancia, apertura, inclusión y autoerfítica. Ya vimos en el capítulo II cómo este discurso se contradecía con los hechos palpables de la administración; pero independientemente de eso, el discurso existía. El cine mexicano producido por el gobierno echeverrista era una extensión del discurso nuevo a la hora de permitirse la crítica manifiesta a ciertas instituciones sociales antes casi intocables en las temáticas de las películas del viejo cine mexicano.

En la tabla 4.5 presentaremos a todas las películas dentro de nuestro universo de estudio que presentan en su temática algún tipo de crítica a las instituciones. Para ello escogimos cuatro tipos de instituciones so-

ciales, aquellas a las cuales más frecuentemente se ha hecho referencia en el cine echeverrista: las "altas esferas del poder", las "autoridades locales" o menores, la "familia mexicana" y la "religión". No son la únicas, existen otras como la policía, el ejército, los partidos políticos, los sindicatos "charros", los banqueros, los empresarios, etc. Sin embargo estas instituciones han sido tratadas tan poco por las películas analizadas que no sería objetivo su análisis. Por eso para el análisis cuantitativo, es decir, para la enumeración en la tabulación, sólo contaremos las críticas manifiestas a los cuatro tipos de instituciones mencionadas. Ya en el análisis cualitativo podremos hablar de críticas latentes a otras instituciones representadas en las temáticas de algunas de estas películas.

Para la selección de las películas de la tabla 4.5, nuevamente omitimos los documentales, además de, en esta ocasión, los "westerns", films de terror, de ciencia-ficción, comedias infantiles, dramas y melodramas sin implicación social manifiesta en sus temáticas como *El Amor tiene Cara de Mujer* (1973, Tito Davidson), o *Alas Doradas* (1976, Fernando Durán), y en general cualquier película que consideremos que su temática resulta ajena a las críticas institucionales.

Como la tabulación parte de una base temática manifiesta, no se considerará como una crítica manifiesta a las breves alusiones verbales o visuales que se hagan en cualquier película a determinada institución. Sólo consideraremos aquellas alusiones verbales (dichas por uno o más personajes) o visuales largas, reiterativas, y sobre todo verdaderamente influyentes dentro del desarrollo argumental de la cinta. Por ejemplo en *Zona Roja* (1975), un cacique interpretado por el "Indio" Fernández (también director de esta película) afirma ser amigo del presidente de la República en un breve diálogo. Esto no nos parece suficiente como para considerar que en la película se hace una crítica a las "altas esferas del poder". Sin embargo, la frecuente aparición del mismo personaje en la trama y la influencia que ejerce en ella, sí nos parece suficiente para considerar que la cinta conlleva una crítica a las "autoridades locales" o pequeñas.

Por otra parte, el simbolismo metafórico, debido a que es sujeto a múltiples interpretaciones subjetivas, tampoco estará contabilizado en la tabla 4.5. Por ejemplo, el padre de familia interpretado por Claudio Brook en *El Castillo de la Pureza* (1972, Ripstein) puede ser una metáfora a nivel microcósmico a las "altas esferas del poder", pero esto se maneja como una interpretación de un simbolismo latente, no como una crítica manifiesta, y por lo tanto tampoco se cuantificará en la tabla.

Las películas están nuevamente divididas en tres bloques de acuerdo a la época en que se desarrollan las temáticas: "época indeterminada", "época contemporánea" y "épocas pasadas". La única película que se



repetirá será *La Casa del Sur* (1974, Olhovich), que aparece como contemporánea y en tiempos pasados, de ahí que aparezca su título en letras cursivas. Cada bloque histórico contendrá una tabla aparte. Las películas de época indeterminada y contemporáneas se dividen por año de producción y las de cada año se dividen alfabéticamente. Por su parte, las películas cuyas temáticas se desarrollan en tiempos pasados, se ordenan de las temáticas más recientes a las más antiguas.

La "X" marca cuando en determinada película se hace una alusión crítica manifiesta a cualquiera de las cuatro instituciones escogidas, y la línea "----" significa la ausencia de alusión crítica a la misma.

Tabla 4.5: Críticas manifiestas a instituciones sociales.

| ÉPOCA INDETERMINADA. | | | | |
|-----------------------------|--------------------------|------------------|----------|-----------|
| Películas: | Altas esferas del poder: | Autoridad local: | Familia: | Religión: |
| 1973: -Calzonzin Inspector. | ---- | X | X | X |
| 1974: -Aváandar Anapu. | ---- | X | ---- | X |
| -Presagio. | ---- | ---- | X | X |
| 1976: -Pantucio Santo. | ---- | ---- | X | X |
| Total: | 0 | 2 | 3 | 4 |

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

| EPOCA CONTEMPORANEA: | | | | |
|--|--------------------------|------------------|----------|-----------|
| Películas: | Altas esteras del poder: | Autoridad local: | Familia: | Religion: |
| 1971: -Doña Micaela. | | | X | |
| -El Muro del Silencio. | | | X | X |
| 1972: -El Castillo de la Pureza. | | | X | |
| -¿De que Color es el Viento? | | | X | |
| -Eva y Dario | | | X | X |
| -Fe, Esperanza y Caridad | | | X | X |
| -El Monasterio de los Buitres | | | X | X |
| -One Way | | X | X | |
| -El Profeta Mimi | | | X | X |
| -San Simón de los Magueyes. | | X | X | X |
| 1973: -Ante el Cadáver de un Líder. | | X | X | |
| -El Encuentro de un Hombre Solo. | | X | | |
| -El Juicio de Martín Cortés. | | | X | X |
| -Los Perros de Dios. | | | X | X |
| -Rapaña. | | | X | |
| -Traigame la Cabeza de Alfredo García. | | X | X | |
| -La Trenza | | X | X | X |
| 1974: -Un Amor Estrano. | | | X | |
| -La Bestia Acorralada. | | | X | |
| -La Casa del Señor. | X | X | | X |
| -El Cumpleaños del Perro. | | | X | |
| -La Lucha con la Pantera. | | | X | |
| -El Llanto de la Tortuga. | | X | X | |
| -¿No Oyes Ladrar a los Perros? | | | | X |
| -La Otra Virgindad | | | X | |
| 1975: -El Apando | | X | X | |
| -Coronacion | | | X | X |
| -Chucano | | X | | |
| -Chin Chin, el Leposucho. | | X | X | X |
| -El Elegido | | | X | X |
| -Espejismo de la Ciudad. | | | X | |
| -El Esperado Amor Desesperado. | | | X | X |
| -El Hombre del Puente. | X | X | | |
| -La Pasion según Berenice. | | | X | X |
| -Renuncia por Motivos de Salud. | | X | X | |
| -El Reventon | | | X | X |
| -La Vida Cambia. | | | X | |
| -Zona Roja | | X | X | |
| 1976: -Los Albañiles. | | X | X | |
| -Cascabel | X | X | | |
| -Las Cenizas del Diputado. | | X | X | X |
| -Fantoche. | | | X | |
| -La Mejor de Teresa. | | | X | |
| -El Mar. | | | X | X |
| -Matineé. | | | X | |
| -Mi Caminos tiene la Muerte. | | | X | |
| -Una Noche Embarazosa. | | | X | |
| -La Playa Vacía | | | X | |
| -La Plaza de Puerto Santo. | | X | X | |
| -La Puerta Falsa. | | X | X | |
| -Raíces de Sangre. | | X | | |
| -El Viaje. | | | X | |
| Total. | 3 | 20 | 45 | 19 |

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

| ÉPOCAS PASADAS: | | | | |
|--|--------------------------|------------------|----------|-----------|
| Película: | Altas esferas del poder: | Autoridad Local: | Familia: | Religión: |
| -Canoa (1968). | --- | X | --- | X |
| -Pasajeros en Tránsito (1967). | --- | X | --- | --- |
| -Las Poquianchis (1964 y 1951). | --- | X | X | X |
| -Tívoli (principios de los 50's). | X | X | X | --- |
| -La Venida del Rey Olmos (principios 50's). | --- | X | X | X |
| -Xoxontla (1943). | --- | X | --- | --- |
| -Foxtrot (1939). | --- | --- | X | --- |
| -Balún Canán (1935). | --- | X | X | X |
| -La India (años 30's). | --- | X | X | --- |
| -Maten al León (años 30's). | X | X | X | --- |
| -El Rincón de las Vírgenes (años 20's). | --- | X | X | X |
| -... Y la Mujer hizo al Hombre (años 20's). | X | X | --- | --- |
| -Vals sin Fin (1921-1910). | X | --- | --- | --- |
| -I Escaped from the Devil's Island (1918). | --- | X | --- | --- |
| -La Casta Divina (1915). | --- | X | X | X |
| -Cuartelazo (1914-1913). | X | X | --- | --- |
| -El Principio (1914 y porfirismo). | X | X | X | --- |
| -La Casa del Sur (Revolución y siglo XVIII). | X | X | --- | X |
| -Los de Abajo (Revolución). | X | X | --- | --- |
| -Las Fuerzas Vivas (1910). | --- | X | X | X |
| -Prisión de Mujeres (1909). | X | X | X | --- |
| -El Valle de los Miserables (1909). | X | X | X | --- |
| -Actas de Marusia (1907). | X | X | --- | X |
| -Cananea (1906). | X | X | --- | --- |
| -El Mexicano (principio del siglo XX). | X | X | --- | --- |
| -Pedro Páramo (porfirismo). | --- | X | X | X |
| -La Isla de los Hombres Solos. | --- | X | --- | --- |
| -Longitud de Guerra (1890). | X | X | --- | X |
| -Once Upon a Scoundrel (1869). | --- | X | --- | --- |
| -Aquellos Años (tiempos de Juárez). | --- | X | --- | X |
| -Viento Salvaje ("western"). | --- | --- | --- | X |
| -El Señor de Osanto (intervención francesa). | --- | --- | X | --- |
| -Hermanos del Viento (1850). | --- | X | X | --- |
| -Mina, Viento de Libertad (1817). | X | X | --- | X |
| -El Hombre de los Hongos (principios siglo XIX). | --- | X | X | --- |
| -El Santo Oficio (siglo XVI). | X | X | X | X |
| -Nuevo Mundo (siglo XVI). | --- | X | --- | X |
| Total: | 16 | 33 | 18 | 16 |
| RESULTADOS FINALES: | 19 | 55 | 66 | 39 |

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

4.4.1- CRÍTICA A LAS ALTAS ESFERAS DEL PODER.

4.4.1.1- Mecanismos de compensación para la libertad de expresión.

Por altas esferas del poder entenderemos el máximo cargo de gobierno de un país. En el caso de México nos referimos a la presidencia de la República. En apariencia, no hay mayor prueba de libertad de expresión en un régimen que la aceptación de la crítica de cualquier medio cultural, artístico o informativo al máximo poder gubernamental. Por el contrario, en un país donde no exista plena libertad de expresión, una crítica al poder ejecutivo representa "una conducta divergente".

En "Teoría y Estructura Sociales", Robert King Merton advierte que la "conducta socialmente divergente" es producto de la misma estructura social con la que parece discernir. Merton difiere de las teorías de Freud y Fromm, según las cuales la estructura social reprime la libertad de expresión, de la misma forma en que se reprimen los instintos innatos del ser humano, provocando la rebeldía del individuo que ansía su libertad. Esta rebeldía será considerada por estas teorías como una conducta delictiva, patológica o divergente por la sociedad. Al contrario de estas teorías, el análisis funcional de Merton dice que la estructura social, si reprime acciones y modos de conducta, en compensación crea otros modos de conducta que igualmente tienden a ser divergentes¹⁰. Esto podemos interpretarlo como "conductas socialmente divergentes" creadas por las mismas altas esferas del poder, que cumplen la función social del control de los individuos, ofreciéndoles conductas divergentes que en realidad no son tan peligrosas para la estructura social como aparentan, y llenan el hueco que representa la represión de conductas que serían verdaderamente peligrosas para el poder. Merton afirma lo siguiente:

...*algunas* desviaciones también pueden considerarse como una norma *nueva* de conducta que tal vez apareció dentro de subgrupos en dificultades con *las* normas institucionales apoyadas por otros grupos y por la ley. No basta referirse a "las instituciones" como si fueran uniformemente apoyadas por todos los grupos y estratos de la sociedad... El poder puede ser legítimo por *algunos* grupos, sin serlo por *todos* los grupos de una sociedad. Por lo tanto, puede ser erróneo describir el inconformismo con instituciones sociales *particulares* como conducta divergente...¹¹.

10. Merton, Robert King, *Teoría y Estructura Sociales*, 1^a edición en español, México, D. F.,

F. C. E., 1964 (2^a reimpresión en español de la 3^a en inglés, 1980), p. 199.

11. *Ibidem*, p. 200.



Efectivamente, el gobierno utilizó al cine nacional como medio de compensación donde se pudiera presentar "conductas socialmente divergentes" en apariencia, producidas por las mismas esferas del poder y para evitar conductas similares que estuvieran lejos de su control y que si significarían un verdadero peligro. Así como el gobierno de Luis Echeverría fomentó organizaciones como la Confederación Nacional Campesina (C. N. C.) como medio de control de los grupos y organizaciones del campo, igualmente permitió cierta libertad temática en el cine mexicano producido por el Estado, medida de control que pretendía aminorar el relativo peligro que representaba el cine independiente, que era más crítico y audaz que el cine estatal, temáticamente hablando (aunque realizado con pobres recursos técnicos y económicos). Es decir, la relativa apertura de la censura y la relativa tolerancia hacia la crítica hacia ciertas instituciones, significaban la creación de una "conducta socialmente divergente" por parte de la misma estructura social que significaba el Estado mexicano.

Ahora bien, Merton tenía razón al afirmar que es un error considerar el inconformismo con ciertas instituciones particulares como una conducta divergente, como vimos más atrás. Efectivamente, el poder puede ser la manzana de la discordia de distintos grupos diferentes, cada uno con sus propias características. De ahí que la crítica a las instituciones poderosas no sea una conducta 100 % divergente, pues en realidad existen grupos que representan o simpatizan con otras instituciones y apoyarán o respaldarán la crítica a sus rivales. Por ejemplo, durante el echeverrismo vimos cómo la burguesía empresarial, representada por organizaciones como el grupo Monterrey, el grupo Jalisco y otros, eran instituciones poderosas pero peleadas con el gobierno mexicano y con el régimen de Luis Echeverría, que por supuesto se trataba de la institución más poderosa del país, las altas esferas del poder. La crítica de medios de información oficialistas hacia los ricos y "poderosos" empresarios, no era una conducta 100 % divergente, pues sería apoyada por la institución del gobierno mexicano.

Es por eso que la única verdadera institución social de la cual los cineastas del "nuevo cine mexicano" tenían que cuidarse de no criticar de forma manifiesta o explícita, a riesgo de sufrir los embates de la censura controlada por la Secretaría de Gobernación, sería la presidencia de la República, es decir, "las altas esferas del poder". Como mecanismo de compensación, los organismos estatales de producción cinematográfica permitieron que los cineastas que trabajaban para ellos le tiraran duro a otras instituciones como la "familia", "religión" y "autoridades locales" o pequeñas, como veremos en los siguientes subcapítulos.

4.4.1.2- Altas esferas del poder en época contemporánea.

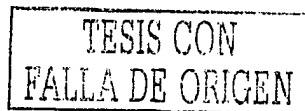
También como compensación, se permitió la crítica a las "altas esferas del poder" de épocas pasadas o anteriores al sexenio echeverrista. De ahí que, como podemos observar en la tabla 4.5, la gran mayoría de las películas con crítica manifiesta a la presidencia de la República desarrollaban su temática argumental en épocas pasadas.

Sin embargo sería injusto no mencionar la única excepción al respecto. Estamos hablando de *Cascabel* (1976), primer largometraje del joven Raúl Araiza, quien en su debut cinematográfico logró la que posiblemente sea la película más valiente producida por el régimen echeverrista. No es una película "fuerte" en cuanto a abundancia de violencia, sexo, desnudos o lenguaje altisonante, sino su audacia radica en otra cuestión: es la única película estatal del periodo que hace una crítica manifiesta al gobierno del presidente Luis Echeverría Álvarez, situando su trama ficticia durante el periodo contemporáneo. Esto es algo que otras películas mejor realizadas o dirigidas por cineastas más famosos no lograron, ni siquiera el mismo Felipe Cazals. Aunque Araiza nunca llegó como cineasta a las alturas de Ripstein o Cazals, al menos fue el único que logró una crítica directa y manifiesta al echeverrismo en pleno echeverrismo, sin esperarse a que terminara la administración y ya a nadie, ni a la censura, le importara, y con los mismos medios del echeverrismo. *Cascabel* es la historia de un joven cineasta (Sergio Jiménez) comisionado por el gobierno para filmar un documental sobre los indios chiapanecos, y a pesar de sus buenas intenciones pronto quedará desencantado por la demagogia inútil que no resuelve los problemas de los indios, quienes viven en condiciones inhumanas. El cineasta trata entonces de hacer un documental sincero y crítico para exponer la corrupción, el caciquismo, la miseria y el acaparamiento priísta de tierras, filmando escenas crudas de la vida indígena (en especial de un indio interpretado por Ernesto Gómez Cruz). Todo es inútil, pues el documental es censurado, manipulado y reeditado por la Secretaría de Gobernación, transformándolo en un documental propagandístico de tono casi turístico, mostrando sólo lo bello del estado de Chiapas y sólo lo bello de los indígenas: su cultura, su religión, su historia, etc., con el cursi "Huapango" de Moncayo como fondo musical. Las alusiones al gobierno echeverristas no sólo son manifiestas y explícitas, sino incluso reiterativas: en una escena de oficina se ve un retrato nada menos que del presidente de la República, Luis Echeverría Álvarez, (con su banda presidencial y toda la cosa); se menciona en más de una ocasión al PRI (no se usan referencias sutiles como "el partido", como en la mayoría de las películas); se entrevista a estudiantes de la Facultad de Ciencias Políticas de la UNAM, los cuales expresan críticas



manifiestas y agudas al gobierno, etc. Incluso en la película actúa el verdadero ingeniero Heberto Castillo, ex líder estudiantil y antiguo preso político liberado durante el echeverrismo (después sería fundador del Partido de la Revolución Democrática o P. R. D.) quien en la cinta parece interpretarse a sí mismo y en una escena afirma que la libertad de expresión prometida por el régimen sólo existe en las calles, en los cafés, en las aulas, en los parques o en las pláticas entre personas, pues todos los medios masivos de información y comunicación son censurados y controlados (no es una cita textual, pero sí cercana). *Cascabel*, además de ser una crítica al Estado por medio del Estado (al fin y al cabo, sigue siendo un film estatal), es también una crítica al cine por medio del cine, pues el cineasta caracterizado por Sergio Jiménez resulta una metáfora de los problemas que enfrenta el cine mexicano al tratar de trascender su realidad social. Un fotógrafo interpretado por Aarón Hernán reprocha a Jiménez que los cineastas con pretensiones políticas, más que los comerciales, son los que más lo han decepcionado, pues usan lenguaje de izquierda y viven como burgueses. Acusa a Jiménez de que le importa más su película que los indios lacandones y, que al fin y al cabo, también los explota a ellos pero de otra forma. Resulta una lástima, por otro lado, que Araiza no haya satisfecho las expectativas que había generado con éste, su debut, pues terminaría siendo el director de cabecera de las cintas de Televisa (producidas por Televisine) y de programas y telenovelas. Para el no hubo ninguna víbora de cascabel que al morderlo le diera una muerte digna y redentora, como al personaje de Jiménez, salvándolo de la mediocridad que le esperaba en su carrera de no ser así.

Claro que la tabla 4.5 nos informa de otras dos cintas con crítica a las altas esferas del poder en tiempos contemporáneos: *La Casa del Sur* (1974) de Sergio Olhovich, y *El Hombre del Puente* (1975) de Rafael Baledón. Pero la primera hace su crítica a un gobierno contemporáneo y demagógico, pero no definido manifiestamente, jamás se menciona al PRI o al presidente Echeverría de forma explícita, además de que toda esta crítica es sólo una de las tres historias de la película, narrada en tres épocas históricas (las otras dos son el siglo XVIII y la Revolución mexicana). Por su parte, *El Hombre del Puente*, aunque ubicada en supuestos tiempos contemporáneos, la crítica es hacia los gobiernos de dos países imaginarios, ninguno de los cuales es México: una democracia y una dictadura, con un puente entre ellos como frontera, y en medio del cual un hombre (Gregorio Casal), se ve obligado a vivir debido a que requisitos burocráticos le impiden asilo político, transformándose en un especie de apátrida.



4.4.1.3- Altas esferas del poder en épocas pasadas.

La mayoría de las películas analizadas sólo critican a los gobernantes supremos de un país cuando estos pertenecen a países extranjeros, como en *Actas de Marusia* de Miguel Littin, *Maten al León* de José Estrada (ambas de 1975) y *Nuevo Mundo* (1976) de Gabriel Retes. La primera se ubica geográficamente en Chile, y las otras dos en países inventados. Y cuando se trata de México, como se observa en la tabla 4.5, sólo se critica a presidentes de la República de sexenios anteriores a Luis Echeverría, y entre más anteriores, mejor. Era costumbre del gobierno de Echeverría culpar a “emisarios del pasado” de los problemas contemporáneos, dejando en claro que la institución que representa la presidencia de la República sólo había sido corrompida en tiempos anteriores a la década de los 70’s.

Se observa en la misma tabla que la frecuencia de la crítica a las “altas esferas del poder” aumenta en un lapso histórico ubicado desde el porfirismo hasta los años 20’s, con un cierto énfasis en el período revolucionario contra Victoriano Huerta. Esto ya lo tratamos al hablar de las principales épocas históricas en que se desarrollan las películas analizadas. Vimos el interés del cine estatal por usar a Porfirio Díaz y a Victoriano Huerta como los “villanos” permitidos por la versión oficial de la historiografía echeverrista. Lo que ahora llama la atención es la ausencia de crítica a la presidencia de la República en sexenios cercanos al echeverrismo. Ni siquiera la legendaria *Canoa* (1975, Cazals), cuya temática se ubica en 1968, la consideramos como expresiva de una crítica manifiesta hacia la persona de Gustavo Díaz Ordaz, tan solo es sugerida y por lo tanto no se codificó así en la tabla (esta película será tratada con más detalle en el apartado 4.4.2 sobre críticas a las autoridades locales).

De hecho, el único presidente de la era moderna o priísta de quien se hace mención o alusión crítica (aparte de Echeverría en la mencionada *Cascabel*) es Adolfo Ruiz Cortínez (1952-1958) en *Tívoli* (1974), de Alberto Isaac. Es una sátira política con crítica manifiesta a los tiempos del “regente de hierro” de la Ciudad de México, Ernesto P. Uruchurtu, quien tuvo mano dura contra la prostitución, la pornografía, salones y teatros de variedades. Es verdad que nunca se menciona el nombre del presidente, simplemente se le conoce como “el Hombre”, pero es obvio de quién se trata: el teatro de variedades “Tívoli”, víctima de la intolerancia conservadora que aplastó la libertad de expresión, fue demolido durante el ruizcortinismo acusado de obsceno. Incluso vemos a “el Hombre” aparecer en una escena. Un comediante experto en humor político interpretado por Alfonso Arau (con similitud a Jesús Martínez “Palillo” o a “Cantinflas”), es secuestrado junto con dos amigos (Carmen Salinas y Mario García “Harapos”). Los tres son llevados a

punta de pistola a una fiesta elegante donde concurren importantes personajes de la política, y entre quienes se encuentra "el Hombre", sentado en una silla parecida a la presidencial y con rostro poco iluminado (para que no se vea claramente de quién se trata). Los comediantes son obligados a realizar un "sketch" político, como los que hacen en el "Tívoli". En el "sketch", Arau actúa como un Santa Claus que trae regalos a los otros dos actores que preguntan para quién es cada regalo que saca de su costal, respondiendo Arau con un chiste político ingenioso en cada regalo. Por ejemplo, ante un caballito de madera, Arau dice que será para los líderes sindicales en alusión al "charrismo", mientras la cámara enfoca a uno de los invitados de la fiesta: un viejo con lentes oscuros, cigarro puro y cabello relamido, muy parecido a Fidel Velásquez (líder de la C. T. M.). Por último, Arau ante un libro de "Las Mil y una Noches" afirma que se lo regalará al presidente y hace una alusión a "Alí Baba y los Cuarenta Ladrones". Inmediatamente Alberto Isaac crea el suspenso en esa escena por medio de un silencio tenso, el cual se rompe con la risa condescendiente de "el Hombre", que muestra su sentido del humor y libera a los comediantes (pero eso sí, no evita la demolición de su lugar de trabajo).

4.4.2- CRÍTICAS A LAS AUTORIDADES LOCALES.

4.4.2.1- Absolución de las "altas esferas del poder".

Quando hablamos de "autoridades locales", nos referimos a cargos políticos, públicos o administrativos de menor jerarquía en comparación con las "altas esferas del poder".

Era costumbre de la administración echeverrista culpar de grandes injusticias sociales o actos represivos del gobierno, a autoridades de rango menor a la presidencia de la República. Aunque los inculpados pudieran tener parcialmente la culpa de los que se les acusara, la función social del castigo a estas autoridades era la búsqueda de "chivos expiatorios" a quienes adjudicar toda la responsabilidad del suceso, con el fin de absolver a las "altas esferas del poder".

Después de la matanza de estudiantes del 10 de junio de 1971, se culpó de lo ocurrido a Alfonso Martínez Domínguez, jefe del Departamento del Distrito Federal, y a Rogelio Flores Curiel, director de la policía, quienes tuvieron que entregar su renuncia. Tiempo después, tras la muerte de cuatro estudiantes y un obrero por francotiradores de la policía el 1º de mayo de 1973 en la Universidad de Puebla, la cabeza que rodó en esta ocasión fue la de Gonzalo Bautista O' Farril, gobernador de Puebla. Más tarde, en octubre de 1975 en el Valle de Yaqui, Hermosillo, Sonora, siete campesinos fueron asesinados por latifundistas de la



región, provocando marchas de protesta que presionaron para que Echeverría destituyera de su cargo de gobernador de Sonora a Carlos Armando Biebirich.

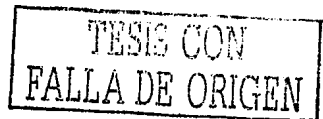
De esta forma, la institución principal que representa la presidencia de la República permanece en apariencia inmaculada, absuelta de cualquier cargo de conciencia ante los ojos de la opinión pública, mientras que Luis Echeverría Álvarez se muestra como un gobernante justo que castiga a los malos funcionarios. Se crea el espejismo de que el supremo gobierno en el fondo es honrado y trabaja por el bienestar de la patria, pero el problema son a veces algunos políticos de baja estofa, corruptos, autoritarios, etc. que sin que se enteren las altas esferas del gobierno, cometen delitos y abusos de autoridad.

El cine mexicano estatal de la primera mitad de la década de los 70's tendía a cierta crítica política, mostrando en sus temáticas corrupción, prepotencia, abuso de poder, etc., por parte de representantes de la supuesta desviación de la política mexicana, siempre autoridades locales o menores.

Ya sean los directores penitenciarios de *La Isla de los Hombres Solos* (Cardona, 1973) y *El Apando* (Cazals, 1975); los explotadores norteamericanos de *One Way* (Jorge Darnell, 1972), *Chicano* (Jaime Casillas, 1975) y *Raíces de Sangre* (J. S. Treviño, 1976); los caciques de *El Rincón de las Virgenes* (Isaac, 1972), *Tráiganme la Cabeza de Alfredo García* (Peckinpah, 1973) y *Canoa* (Cazals, 1975); los hacendados de *El Principio* (Martínez, 1972), *El Valle de los Miserables* (Cardona Jr., 1974), *Batán Canán* (Benito Alazra-kí, 1976) y *La Casta Divina* (Pastor, 1976); los inquisidores de *El Santo Oficio* (Ripstein, 1973); los funcionarios públicos de *La Venida del Rey Olmos* (Pastor, 1974), *Tivoli* (Isaac, 1974) y *Renuncia por Motivos de Salud* (Baledón, 1975); y un larguísimo etcétera, la galería de "villanos" del cine nacional estatal del régimen echeverrista ha resultado bastante variada, tanto en el género dramático, melodramático e incluso en la comedia, pasando por diversas épocas históricas.

Como se puede observa en la tabla 4.5, la gran mayoría de las críticas a instituciones públicas locales ocurría en cintas cuya temática se desarrollaba en épocas anteriores al sexenio echeverrista. Otro requisito para la crítica, consistía en que los políticos atacados, criticados o ridiculizados fueran de la menor jerarquía posible.

Claro que esto no impidió que en *El Rincón de las Virgenes* (1972) de Alberto Isaac, cuya temática se desarrolla en los años 20's, se parodiara a un ficticio gobernador del estado de Jalisco interpretado por Héctor Ortega (no dicen en la película de donde es el gobernador, pero sabemos que Comala, pueblo al que se hace referencia en la cinta, basada en relatos del jalisciense Juan Rulfo, está en Jalisco). Después de un terremoto que causa múltiples daños, el cacique del pueblo (Pancho Córdova) recibe la visita del go-



bernador con una ceremonia y banquetes lujosos, cuyo costo bien pudo usarse mejor para ayudar a los damnificados del pueblo o construir lo derrumbado. En fin, el gobernador promete toda la ayuda posible y da un ridículo y cantinflesco discurso, pero finalmente la ayuda no llegará y no volverá al pueblo ni él ni su comitiva. Lo anterior, además de ser una atinada crítica a la demagogia política, resulta interesante porque el cargo de gobernador resulta bastante alto, por lo que la crítica parece valiente. Pero no hay que olvidar que un gobernador jamás será tan poderoso como el presidente de la República, sobre todo en un sexenio en el cual se destituyeron, como ya hemos apuntado, a ciertos gobernadores por orden presidencial. De ahí que no resulte extraño que en ese mismo sexenio, el echeverrista, la figura de un gobernador pudiera resultar blanco de parodia o de crítica en el cine estatal.

Es precisamente en la crítica a autoridades locales donde se pueden encontrar las metáforas o alusiones simbólicas a las más altas esferas del poder. Por ejemplo, en la sátira *Las Cenizas del Diputado* (1976) del veterano Roberto Gavaldón, existe en un pueblito un partido político ficticio, el P. R. R., cuyo logotipo tricolor (verde, blanco y rojo) es idéntico al del PRI. El corrupto diputado local del partido (Eulalio González "Piporro") ganó su puesto mediante una sucia artimaña contra una candidata liberal (Lucha Villa) perteneciente al también ficticio PEN, partido de oposición.

Mientras, en *Ante el Cadáver de un Líder* (1973) del también veterano Alejandro Galindo, Gonzalo Vega interpreta a un joven y oportunista líder sindical que se aprovecha de la muerte de su patrón para ocupar su lugar. Se ha dicho que este personaje es una parodia del mismo presidente Luis Echeverría Álvarez, con su discurso demagógico y populista, su relativa juventud, su forma de hablar, sus ademanes y hasta sus anteojos y patillas. Mientras, el viejo líder sindical de la industria del zinc, fallecido en circunstancias extrañas, puede ser una parodia de Gustavo Díaz Ordaz (también tenía una esposa y una amante), mostrando el relevo político y el paso de la estafeta del poder.

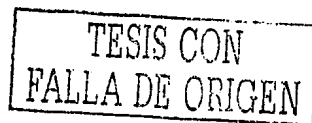
Pero en general, lo importante era mostrar la honradez y la buena voluntad del gobierno a pesar de las malas autoridades menores. En *Renuncia por Motivos de Salud* (1975) de Rafael Baledón, un burócrata del Departamento del Distrito Federal (Ignacio López Tarso) lucha contra la corrupción de malos funcionarios públicos sobornados por una compañía extranjera para tener los derechos de construcción de una presa. Finalmente todo se resuelve para bien gracias a un funcionario mayor interpretado por Aarón Hernán, por cierto, también muy parecido al presidente Echeverría. Este cursi y moralista melodrama, que incluye supuestas entrevistas a universitarios y otras personas opinando de la corrupción (dando explicacio-

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

nes muy superficiales. por cierto) parece un inevitable canto a la burocracia, precisamente en el sexenio donde de 1970 a 1976 la burocracia creció a un ritmo del 18 % anual.

En *La Puerta Falsa* (1976) de Toni Sbert, a pesar de que se menciona a un presidente municipal comprado por narcotraficantes, hay un jefe de la policía (Roberto Cañedo) que da un discurso donde habla bien de la Procuraduría General de Justicia y de las instituciones que luchan contra el narcotráfico, teniendo a sus espaldas un retrato de Luis Echeverría Álvarez con su banda presidencial puesta. Además, la película muestra al ejército batirse a tiros con los narcos y quemando plantíos de marihuana.

Pero *Canoa* (1975) de Felipe Cazals, es posiblemente el film más arquetípico del estilo del cine estatal del sexenio echeverrista. Durante mucho tiempo fue la película más representativa de la llamada "apertura" temática del cine nacional de su época. Basada en un guión de Tomás Pérez Turrent, la historia se basa en unos hechos reales ocurridos el 15 de septiembre de 1968, cuando un grupo de jóvenes trabajadores de la Universidad de Puebla (no estudiantes, como a veces se afirma) son linchados por los habitantes de un pueblo llamado San Miguel Canoa, en Puebla. La multitud había sido manipulada por el cura local, interpretado por Enrique Lucero, quien fungía también como un especie de cacique con fobia al comunismo y conectado con autoridades municipales del estado. El cura manejaba el pueblo a su antojo, practicaba la usura con los campesinos, condicionaba a pago los servicios eclesíásticos y manipulaba la información del exterior haciendo que los pobladores sólo se enteraran de lo conveniente. De esta forma, fomentó en el pueblo un odio ciego hacia el comunismo, manipulando la ignorancia de los campesinos que ciertamente no sabían lo que en realidad era el comunismo, pero lo asociaban con una amenaza externa que los perjudicaría (poco importa el hecho de que, para colmo, los agredidos ni siquiera eran comunistas, sólo estaban de excursión). De ahí que, a pesar de lo sangriento de los hechos, no se pueda culpar al pueblo por su ignorancia y su irracionalidad, fomentadas para el beneficio del caciquismo. Los verdaderos culpables fueron los representantes de un poder intolerante y represor, resumidos en el personaje de Enrique Lucero, quien por cierto, asemeja bastante al propio Gustavo Díaz Ordaz en su rostro, anteojos, expresiones y forma de hablar. Efectivamente, Cazals trató de que el villano de su película se pareciera lo más posible físicamente al ex presidente (1964-1970), aunque el abuso de autoridad en la película no llegó a criticar a las "altas esferas del poder" en forma manifiesta. Sin embargo, en el film aparecen retratos de Díaz Ordaz, con todo y su banda presidencial, para que no olvidemos el periodo histórico en que ocurrieron los actos. Es innegable la calidad de *Canoa*, gracias a su estructura narrativa semidocumental, en la cual los actores hablan de frente a la cámara, a manera de entrevista, dando sus distintas versiones de los hechos sangrien-



tos. Claro que no faltaron críticos más radicales que acusaron a la película de oficialista y a Felipe Cazals de "vendido". Lo que es innegable, al menos, es la tardanza para la realización de cine de crítica social. Cuando se realizó *Canoa* (1975), habían pasado ya siete años desde 1968. Como siempre, la gran limitación de la libertad de expresión es el tiempo. Como siempre, la crítica era tolerada siempre que se refiriera a sexenios anteriores al echeverrismo. Otro detalle que tampoco agradó a los críticos más radicales, fue el hecho de que en la película, al final, fuera nada menos que el ejército mexicano el que salvara a los empleados de la Universidad de Puebla sobrevivientes al linchamiento, poniendo el orden y disolviendo a la multitud enardecida. Esto puede interpretarse como un intento del Estado (productor de la película, no lo olvidemos) por reivindicar a una institución coercitiva que se mantenía muy desprestigiada desde la matanza de Tlatelolco el 2 de octubre de 1968. Al parecer, la ideología oficialista se mantiene: no son malas las instituciones ni el gobierno en sí, sólo los malos elementos que de vez en cuando las desprestigian, pero finalmente el gobierno honrado hará que prevalezca la ley y el orden.

4.4.2.2- El "agente externo".

Precisamente el papel que juega el ejército en *Canoa*, resulta una variante muy frecuente en el cine estatal del echeverrismo: el "agente externo". Existieron en el cine nacional de épocas pasadas, aun desde antes de la llamada "época de oro", películas cuya trama incluye un sitio o lugar geográfico determinado, por ejemplo un pueblo atrasado, donde reina la injusticia y tiranía de autoridades locales o funcionarios menores. Luego, en determinado momento de la película, se presenta lo que llamamos el "agente externo": un agente del exterior ajeno al sitio geográfico conflictivo, que representa el progreso científico, educativo, cultural, o la justicia institucional, y que llega a la localidad para tratar de resolver determinada problemática. Este "agente externo" es representado por uno o más personajes, puede ser el "héroe" de la película o un personaje secundario, pero siempre terminará o terminarán en conflicto con la autoridad local. Ejemplos cinematográficos célebres de esto han sido *Río Escondido*, dirigida en 1947 por el "Indio" Fernández, o *El Rebozo de Soledad*, dirigida en 1952 por Roberto Gavaldón. En la primera, una maestra rural (María Félix) es enviada por el presidente de la República en persona a educar a los analfabetas del campo, y la segunda se trata de un médico (Arturo de Córdova) que lleva la medicina al ámbito rural. Ambos personajes en sus respectivas películas son ayudados por un cura interpretado por Domingo Soler (en ambas), y terminan chocando con el cacique local interpretado por Carlos López Moctezuma (también en ambas).

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Este modelo fue copiado en muchas ocasiones por el cine estatal del sexenio de Luis Echeverría. Tenemos ejemplo de lo anterior con los maestros rurales de *La India* (1974, Rogelio A. González), y *Bahín Canán* (1976, Alarzak); el estudiante de medicina de *Xoxomla* (1976, Alberto Mariscal); el cineasta de *Cascabel* (1976, Araiza); la compañía de teatro de *San Simón de los Magueyes* (1972, Galindo); el ejército y la policía en *La Puerta Falsa* (1976, Toni Sbert); el ejército en *Rapiña* (1973, C. E. Taboada), el nuevo presidente municipal en *La Plaza de Puerto Santo* (1976, Sbert); el inspector federal de *La Trenza* (1973, Sergio Véjar); el maestro floresmagonista de *El Principio* (1972, Martínez); el periodista de *El Encuentro de un Hombre Solo* (1973, Olhovich); el policía interpretado por David Reynoso en *El Juicio de Martín Cortés y Ante el Cadáver de un Líder* (ambas de Alejandro Galindo, 1973); el ejército costarricense en *La Isla de los Hombres Solos* (1973, Cardona); el oficial de la policía que se niega a emplear la tortura en *Los Albañiles* (1976, Fons); o las fuerzas revolucionarias en *Las Fuerzas Vivas* (1975, Alcoriza), *La Casta Divina* (1976, Pastor) y otras.

Calzonzin Inspector (1973) de Alfonso Arau, puede ser el mejor ejemplo de la utilización del "agente externo" en el cine estatal de nuestro período de análisis. Fue una de las películas con mayor éxito de crítica y taquilla de la primera mitad de los 70's. Es una sátira política basada en "El Inspector" de Nicolás Gogol, pero adaptada al ámbito rural mexicano, más concretamente a los personajes de la historieta "Los Supermachos" del caricaturista Eduardo del Río "Ríus". El indio "Calzonzin" (interpretado por Arau) llega al pueblo de San Garabato y es confundido con un inspector federal mandado por el gobierno central. Por ello, el cacique del pueblo Don Perpetuo del Rosal (Pancho Córdova) y las autoridades y representantes de todos los poderes (el cura del pueblo, el abarrotero español, etc.), tratan a "Calzonzin" con lujos y privilegios para sobornarlo. Además, limpian el pueblo, improvisan un hospital y escuela falsos, esconden presos políticos, y en general montan una farsa para hacer parecer a San Garabato como un pueblo próspero. Al final se descubre que "Calzonzin" es un farsante y éste escapa del pueblo viéndole la cara a los villanos, los cuales serán castigados cuando llega el verdadero inspector (el mismo Arau en otro papel). *Calzonzin Inspector* resume a la perfección la función social del "agente externo" del cine echeverrista: dar la impresión de que la justicia social y el progreso son prioridad del gobierno, y aunque haya lugares aislados (por lo general localidades rurales) donde éstos aún no llegan, tarde o temprano la justicia oficial de las altas esferas del poder centralista vendrá como caída del cielo. Por cierto, hay una secuencia donde el cacique Don Perpetuo obliga a su esposa a vestirse como "china poblana" para presumir de un falso nacionalismo, posiblemente como parodia a María Esther Zuño, esposa del presidente Luis Echeverría.



4.4.3- CRÍTICA A LA FAMILIA MEXICANA.

4.4.3.1- Unión familiar como metáfora de la "unidad nacional".

En "Teoría y Estructura Sociales", Robert King Merton da a la familia un papel importante en la formación del individuo:

La Familia es... la principal cadena de transmisión para la difusión de las normas culturales a las generaciones nuevas... [también] transmite en gran parte aquella parte de la cultura que es accesible al estrato social y a los grupos en que se encuentran los padres. Es... un mecanismo para disciplinar al niño en relación con las metas culturales y las costumbres características de este estrecho margen de grupos¹².

Por eso la familia juega un papel importante en la socialización del ser humano. Ya hablamos más atrás de los mecanismos de compensación que se presentaron durante el gobierno de Luis Echeverría Álvarez para compensar la falta de libertad de expresión y de crítica social en los medios masivos de comunicación e información. En el cine nacional producido por el Estado se presentó una situación similar. Ante la falta de crítica a las "altas esferas del poder", se permitió en compensación la crítica a otras instituciones ajenas al máximo poder mexicano y a las fuerzas públicas. Estas instituciones son la familia y la religión.

La familia mexicana fue la institución más criticada por las temáticas del "nuevo cine mexicano" y por el cine estatal echeverrista, tal como se observa en la tabla 4.5. Como se trataba de una institución fuera del alcance del Estado al menos en forma directa, no había problema para el gobierno si ésta era criticada. Al contrario, una revaloración de la familia mexicana serviría para apoyar el discurso moralizante de Echeverría donde continuamente hacía su llamado a la "unidad nacional". De ahí que la apertura temática en el cine nacional y el ablandamiento de la censura a principio de los 70's, permitiera una nueva perspectiva crítica sobre el papel de la familia mexicana en la sociedad.

Durante décadas en el cine mexicano, la institución familiar se mantuvo como sagrada. La madre era mostrada por medio del estereotipo de la "cabecita blanca" abnegada y sacrificada, como en las películas protagonizadas por Sara García, Marga López, Libertad Lamarque o Amparo Rivelles. Mientras, el padre era una autoridad inobjetable cuya razón pocas veces había sido puesta en duda. Ahora los tiempos habían cambiado. En el cine estatal de nuestro marco histórico (así como en general en muchas películas del "nuevo cine mexicano" de los 70's, privadas o independientes) abundaron temáticas que presentaban fa-

12. Merton, Robert King, *Teoría y Estructura Sociales*, p. 237.



milias disfuncionales de una u otra forma: violencia intrafamiliar, adulterio, represión y/o maltrato a los hijos, incesto, deseos edípicos, choques generacionales, rebeldía de los hijos hacia sus padres, odio fraternal, ausencia del padre, sobreprotección de la madre al hijo, etc. Problemáticas de este tipo fueron registradas en la tabla 4.5 como crítica a la institución que representa la familia mexicana.

La función social de las películas que abordaron temáticas de este tipo en el cine estatal, era básicamente convocar a la "unidad nacional" desde sus cimientos, desde su raíz: la unión familiar. El gobierno mexicano ya no soportaría otro desprestigio tan grande como el ocurrido a partir del movimiento estudiantil de 1968. Más que las fuerzas coercitivas de las altas esferas del poder, se pretendía culpar parcialmente a la institución familiar del "caos y la anarquía" reinantes en la sociedad mexicana. Era un regaño, pero no a los jóvenes directamente, o sea a los hijos, pues precisamente eran ellos con los que Luis Echeverría quería quedar bien. En el cine estatal echeverrista ahora eran los padres los regañados. Ellos tendrían la culpa de la rebeldía de sus hijos, ya sea porque les dieron mucha libertad y tolerancia, o por el contrario, porque su severa represión los impulsó a cometer "conductas socialmente divergentes".

En *Mil Caminos tiene la Muerte* (1976) de Rafael Villaseñor Kuri, una banda de pandilleros motociclistas tienen entre sus integrantes a jóvenes golpeados por sus padres y a una muchacha violada por su padre.

En *El Muro del Silencio* (1971) de Alcoriza, y en *Coronación* (1975) de Olhovich, la sobreprotección familiar provoca que los descendientes se vuelvan inútiles y afeminados.

En *Eva y Darío* (1972) de Sergio Véjar, *Los Perros de Dios* (1973) de Francisco del Villar, y *Fantoche* (1976) de Jorge de la Rosa, vemos la incompreensión de los padres hacia sus hijos jóvenes y el aislamiento a que son empujados los últimos en hogares urbanos de clase media alta.

En *El Mar* (1976) de Juan Manuel Torres, un joven (Miguel Ángel Ferriz nieto) se suicida debido al amor imposible e incestuoso que siente por su madre.

En *El Profeta Mimi* (1972) de José Estrada, un hombre (Ignacio López Tarso) queda traumatado desde la infancia al asesinar a su padre y a la prostituta con que engañaba a su madre, volviéndose de adulto un asesino psicópata de mujeres.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

4.4.3.2- Los padres como representación de la autoridad institucional.

Hablando del padre de familia (el "hombre de la casa"), éste fue precisamente el más puesto en tela de juicio por el cine estatal echeverrista, más aun que la madre. Se trataba de canalizar en la autoridad paternal el sentimiento de malestar de la sociedad mexicana, para de esa forma desviar la atención de la máxima y verdadera institución culpable de las principales problemáticas sociales a gran escala: el Estado mexicano ("las altas esferas del poder").

Fernando Soler en *Una Familia de Tantas* (1948, Galindo) y *La Oveja Negra* (1949, Ismael Rodríguez), ambas clásicas del antiguo cine mexicano, había representado a dos padres crueles y represores. Ahora, en *El señor de Osanto* (1972) de Jaime Humberto Hermosillo, Soler seguía siendo un mal padre, aunque el daño que causa a sus hijos esta vez fuera sin intención. Basada en una novela de Robert Louis Stevenson, vemos a Soler como un anciano hacendado caritativo y paternalista con sus peones, patriota que apoya a México contra la intervención francesa, pero que no puede evitar querer más a su hijo mayor (Hugo Stiglitz) que al menor (Mario Castellón Bracho), provocando la rivalidad entre los hermanos que los llevará a la muerte.

En *El Juicio de Martín Cortés* (1973) de Galindo, el complejo del mexicano debido a la madre violada por el padre ausente, se equipara con el daño causado por la conquista española. Martín Cortés (Gonzalo Vega) es el primer criollo, es hijo bastardo del conquistador Hernán Cortés y la indígena violada "la Malinche". Su existencia es tanto producto de la violación sexual que realizó su padre como de la violación territorial a nuestro pueblo. La envidia de Martín hacia su hermano, hijo legítimo de Hernán Cortés y su consentido, traerá la muerte fratricida.

En *La India* (1974) de Rogelio A. González, también tenemos a un hijo (Jaime Moreno) cuya madre indígena es violada, en esta ocasión por un terrateniente cruel (Mario Almada). Además, para complicar la cosa, se agrega un deseo sexual del hijo hacia su madre (Isela Vega), llevando el complejo de Edipo y el odio al padre violador a la búsqueda del sustituto del padre ausente. De ahí que el hijo sienta un gran aprecio hacia un maestro rural (Jorge Martínez de Hoyos), como si fuera un sustituto de la figura paterna. Finalmente el hijo será asesinado por su mal padre, mezclando la crítica familiar con la crítica social de la crueldad de los terratenientes con los indios.

La India no sería la única película donde la crueldad paternal tendría tintes de crítica social. En *El Principio* (1972) de Gonzalo Martínez, un hacendado porfirista mata a su propio hijo cuando éste se niega a ser un tirano como él.

En *Tráiganme la Cabeza de Alfredo García* (1973) del famoso director norteamericano Sam Peckinpah, un cacique (el "Indio" Fernández) tortura a su propia hija embarazada para hacerle confesar el nombre del que la embarazó (llamado Alfredo García), para así poder mandar a matar al padre de su propio nieto.

En *La Casta Divina* (1976) de Pastor, y *Pedro Páramo* (1976) de José Bolaños, tenemos a Ignacio López Tarso y Manuel Ojeda, respectivamente, como hacendados violadores, padres de hijos bastardos regados por todos lados. El primero es un latifundista huertista y el segundo porfirista.

En *La Bestia Acorralada* (1974) de Alberto Mariscal, Claudio Brook es en apariencia un industrial burgués, buen padre de familia, que resulta ser un criminal de guerra nazi con identidad falsa, culpable de genocidio en campos de concentración.

Y a propósito de Claudio Brook, quizá el mejor papel de su carrera haya sido también como otro padre objetable, esta vez en una película de Arturo Ripstein. Basada en un guión de José Emilio Pacheco, *El Castillo de la Pureza* (1972) es una de las mejores películas de la historia del cine de habla hispana. Ripstein cuenta la historia de un padre demente que mantiene a su familia, compuesta por la madre (Rita Macedo), los dos hijos adolescentes (Arturo Beristáin y Diana Bracho) y la hija menor (Gladis Bermejo), encerrados durante años en la casa sin permitirles jamás salir por ningún motivo. El único que puede salir es el padre, que trabaja vendiendo veneno para ratas. El pretexto para el encierro es evitar que sus hijos se contaminen de la impureza y del mal exterior, pues la gente y la sociedad son peor que animales que se destruyen entre ellos y contaminan de inmundicia las almas puras. La evidente misantropía del padre se lleva con su empleo, pues para él los individuos son como ratas que merecen ser exterminados antes que se reproduzcan. Filmada hábilmente, Ripstein logra crear la sensación de claustrofobia y encierro, transformando el microcosmos familiar en una metáfora de la represión institucional del gobierno. El padre (Brook) sólo da a su familia noticias parciales del exterior, todas malas, para hacerles creer que más allá de las cuatro paredes donde viven reina la inseguridad, la anarquía y el caos. Es una crítica a la manipulación de los medios de información y a la xenofobia paranoica del sexenio presidencial de Gustavo Díaz Ordaz.(1964-1970), pero a nivel microscópico y representativo. También se puede ver como una versión extrema de *Una Familia de Tantos* (1948) de Alejandro Galindo, incluso la breve aparición del actor David Silva (que actuaba también en la cinta de Galindo con un personaje similar) viene a recordarlo. Resulta interesante que el padre, además de su acto represor, ni siquiera sea un convencido de sus propias ideas y en el fondo sea un hipócrita que no predica con el ejemplo. Por ejemplo, en una escena trata a la empleada de un negocio (María Rojo) como prostituta, al proponerle sexo a cambio de dinero, a pesar de predicar la



pureza. Pero los instintos innatos del ser humano no pueden desaparecerse, por lo que el hijo y la hija mayor terminarán teniendo sexo incestuoso entre ellos. Llama la atención que esta vez el incesto no sea condenado con dedo inquisidor, como en otras épocas del cine nacional. Al contrario, en esta ocasión es justificado como un acto de rebelión contra el padre tirano. Además de la ternura con que se muestra sutilmente el incesto entre los hermanos, esto ocurre dentro de un automóvil inutilizado dentro del jardín de la casa. El auto puede ser un simbolismo de libertad y movilidad, como si dentro de él fuera un mundo aparte. Por otro lado, llama también la atención que al principio los hijos y la madre no se sintieran ni encerrados ni vejados. Al contrario, parecía como si confiaran en el patriarca, la casa se había convertido en todo su mundo, en todo lo que necesitaban. Incluso, al final de la película, cuando el padre es arrestado por la policía (lo cual puede interpretarse también como la intromisión del "agente externo" del que ya hablamos, pero a nivel microscópico y simbólico), la familia, lejos de huir de la casa y escapar hacia la libertad, simplemente se meten a la casa a esperar el regreso del padre. Esto es un simbolismo del conformismo del ser humano: el individuo no quiere a libertad porque no sabe qué hacer con ella. Prefiere la protección y la seguridad que le proporciona la tiranía. En este caso, es la ignorancia la que brinda la felicidad. Se trataba de una idea conveniente de propagar, no sólo para el gobierno de Luis Echeverría, sino en general para cualquier gobierno en el mundo.

4.4.4- CRÍTICA A LA RELIGIÓN.

4.4.4.1- Consecuencias integradoras y desintegradoras de la iglesia.

En "Teoría y Estructura Sociales", Robert K. Merton reconoce una "función integradora de la religión", debido a que la sociedad mantiene su unidad por medio de la posesión común de ciertos valores y fines definitivos que influyen en la conducta e integración para que la sociedad funcione como un sistema. Sin embargo, Merton reconoce también consecuencias desintegradoras de la religión *en ciertos tipos de estructura social*. Por ejemplo, cuando existe una sociedad multirreligiosa donde conviven varios cultos. Además, Merton hace la siguiente pregunta: "¿En qué sentido contribuye la religión a unificar la sociedad general si el contenido de su doctrina y valores choca con el contenido de otros valores, no religiosos, sustentados por mucha gente en la misma sociedad?"¹³.

Efectivamente, la institución eclesiástica mexicana de la primera mitad de los 70's poseía consecuencias desintegradoras. El presidente Echeverría mantuvo una actitud aparentemente tensa contra el clero, al me-

13 Merton, Robert K., op. cit., p. 102.



nos en su discurso, confirmando de continuo el Estado laico y su poder por encima de los intereses de la iglesia, como lo hacía con las cámaras empresariales. Esto se relacionaba con el afán del presidente de emular la política del régimen cardenista (1934-1940), por lo cual generó una serie de valores y doctrinas cuyo contenido, apoyado por gran parte de la sociedad mexicana, chocó en un momento dado con los valores y doctrinas de la iglesia mexicana.

Esto se logró debido al "postulado de la indispensabilidad". Según Merton, ninguna institución en sí es indispensable, únicamente la función que realizan es la indispensable, ante lo cual la institución puede ser sustituida¹⁴. Claro que la iglesia tiene muchas funciones más allá de la política y apoyo a las altas esferas del poder, y en esas funciones no será sustituida. Pero políticamente, durante el echeverrismo, el Estado aumentó su intervención en distintos niveles de la sociedad, compitiendo contra empresarios y eclesiásticos. Ya no requería la ayuda de la iglesia para unificar valores, es decir, esta función de la religión ya no era útil para el gobierno.

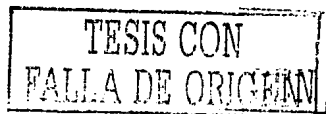
Nuevamente el cine mexicano estatal reforzaría el discurso presidencial. Para criticar a la iglesia, se tiene que criticar a la religión también. La crítica se enfocó en tres aspectos: en primer lugar se criticó a la iglesia sus relaciones o ambiciones políticas; en segundo lugar, se criticó al fanatismo cuando reprimía los instintos humanos o chocaba con la razón; y en tercer lugar, se criticó la charlatanería manipuladora de la ignorancia.

4.4.4.2- La iglesia y la política.

Hubo cintas donde, más que criticar a la religión en sí, se criticaba a la iglesia como institución, considerándola una autoridad inmoral y vendida a las autoridades locales o las altas esferas del poder de otros tiempos, corrupta, ambiciosa y del lado de los ricos y poderosos. En este aspecto, el Estado pretendía denunciar las ambiciones políticas de la iglesia.

Un buen ejemplo de esto fue *Canoa* (1975) de Cazals, de la cual ya hablamos. Lejos de los bondadosos curas de pueblo interpretados por Domingo Soler en la llamada "época de oro" del cine nacional, en *Canoa* observamos un sacerdote que cumple funciones de cacique y que ejercía poder político y manipulativo en el pueblo de San Miguel Canoa, Puebla. Es como si Carlos López Moctezuma vistiera la sotana de Domingo Soler, cura y cacique se funden en uno solo, formando el personaje de Enrique Lucero.

¹⁴ *Ibidem*, p. 106.



En *Aquellos Años* (1972, también de Cazals), se narra la lucha de los liberales mexicanos encabezados por Benito Juárez contra el poder de la iglesia representado por el arzobispo mexicano Labastida, relacionado con el Papa Pío Novo de Roma, conspiradores que apoyaron al emperador Maximiliano.

En *Calzoncín Inspector* (1973, Alfonso Arau), *La Trenza* (1973, Sergio Véjar), *Las Fuerzas Vivas* (1975, Alcoriza), *Balún Canán* (1976, Benito Alazraki), *La Casta Divina* (1976, Pastor) y *Las Cenizas del Diputado* (Gavaldón), entre otras, vemos a sacerdotes de ambientes rurales siempre de acuerdo con autoridades municipales o hacendados para compartir el poder.

El Santo Oficio (1973) de Arturo Ripstein es el máximo ejemplo cinematográfico de nuestro universo de estudio de hasta qué punto la iglesia llegó a influir en la vida de México, en este caso durante el siglo XVI en la Nueva España. Una familia de judíos es arrestada, torturada y obligada a denunciar a más judíos. La madre y hermana del protagonista (Jorge Luke), son vejadas, humilladas y violadas. Al final queman a los judíos acusados de herejía (en realidad, sólo una mujer es quemada viva al no renegar de su fe judía en el último momento, los demás piden clemencia y mueren por "garrote vil" y en la hoguera queman sus cuerpos). De esta forma, la Santa Inquisición se convirtió en una institución cruel y represora que gobernó las colonias de España al lado de reyes y virreyes.

4.4.4.3- El fanatismo represor.

En otras películas se criticaba, no a la institución eclesiástica, sino a la religión en sí cuando se volvía fomentadora del fanatismo irracional y la ignorancia, cuando chocaba contra la ciencia y educación o cuando reprimía los instintos y necesidades básicas del ser humano. En muchas de las cintas se relacionó la religión con el dolor, la intolerancia, la estupidez, la penitencia, el castigo, la flagelación, la represión sexual, el impedimento de la felicidad, la ignorancia, etc, tanto en comedia como en drama. Para una sociedad como la mexicana de principios de los 70's, donde los individuos estaban cansados de la represión y el control en todas sus formas (sobre todo después del conservador y autoritario sexenio de Gustavo Díaz Ordaz), los valores parecían en decadencia. El Estado mexicano no caería en el error de apoyar a la iglesia, por el contrario, le convenía una distancia prudente de ella, además de que, de esta forma podría aparentar ser un gobierno progresista que apoya a la ciencia y a la modernidad.

En *El Muro del Silencio* (1971, Alcoriza), *Eva y Darío* (1972, Véjar), *San Simón de los Magueyes* (1972, Galindo), *La Trenza* (1973, Véjar) y *Coronación* (1975, Olhovich), la religión resulta una fuerza represora o autorrepresora de los deseos sexuales de algunos personajes.

En *El Monasterio de los Buitres* (1972) de Francisco del Villar, desfilan un grupo de monjes neuróticos internados en un convento y sometidos a psicoanálisis por ordenes del padre superior con ideas modernas (Enrique Lizalde). En esta historia de Vicente Leñero, somos testigos de las manías depresivas y traumas que cargan estos monjes, hombres que durante años habían reprimido sus problemas. Uno de ellos guarda un complejo de Edipo hacia su madre, otro (Héctor Bonilla) es un homosexual que está enamorado del padre superior, otro es homosexual y alcohólico, otro procreó un hijo con una pueblerina (por lo cual tuvo que colgar los hábitos y casarse), otro (Enrique Álvarez Félix) simplemente se escapa para vivir con una mujer al final, otro esconde revistas pornográficas en la Biblia para leerlas, etc. En general lo que se maneja en la cinta es el conflicto entre la ciencia, representada por el psicoanálisis freudiano, contra el manejo interno de los conflictos a la vieja usanza, o sea, en el confesionario. Las ideas modernas del padre superior se enfrentarán contra el conservadurismo del poder eclesiástico que se niega a cambiar y que finalmente triunfará corriendo al padre.

Esta no sería la única vez que Francisco del Villar tocaría el tema de la religión en el cine del sexenio. En *Los Perros de Dios* (1973) una joven burguesa (Helena Rojo) tiene fantasías surrealistas en las cuales el deseo por pecar para probar la tolerancia de Dios, tiene un lugar predominante (en una de ellas, trata de seducir a un cura interpretado por José Carlos Ruiz). La joven es atormentada por la duda acerca de que si es verdad que cualquier persona puede irse al cielo al morir, sin importar lo terrible de sus pecados, por el simple hecho de arrepentirse en el último momento.

Ya hablamos muy atrás de *Fe, Esperanza y Caridad* (1972) al referimos al medimetraje *Caridad* de Jorge Fons. Los otros dos cuentos refieren temáticas relacionadas con la crítica al fanatismo religioso. En *Fe* de Alberto Bojórquez, una esposa realiza una dolorosa "manda" a Chalma para que su esposo se cure de su pierna. La mujer es asaltada, golpeada y violada en su trayecto, además de los sufrimientos a que ella se somete voluntariamente: represión sexual (se niega al principio a engañar a su marido), flagelaciones, largas y cansadas marchas, caminar de rodillas, etc. Además de las buenas escenas reales captadas por la cámara alrededor de la procesión a Chalma, que le dan a la cinta un toque semidocumental, resulta una crítica a las privaciones que el mexicano se impone a sí mismo por el fanatismo religioso. Pero además hay un detalle de *Fe* que llama la atención: al final el esposo sí se cura "milagrosamente", es decir, los sacrificios de su mujer no fueron en vano, al parecer. Esto resulta aun más desconcertante, no tanto porque en la película se admita la existencia física de Dios, sino porque se demuestra que verdaderamente Dios lo que quiere de los hombres y mujeres es precisamente demostraciones masoquistas de su fe.

Por su parte, tanto en *Esperanza* de Luis Alcoriza (el cuento que nos falta tratar de *Fe, Esperanza y Caridad*) como en *El Elegido* (1975) de Servando González, la miseria interviene para que dos mexicanos mueran crucificados en pleno siglo XX. En el primer film, Milton Rodríguez muere en un espectáculo circense debido a la negligencia médica y de los organizadores, que se negaron a tomar mejores medidas para la esterilización de los clavos del crucificado. En el segundo film, Manuel Ojeda es el "elegido" para representar a Jesús en un vía crucis de Semana Santa. Su hijo muere y es enterrado como si fuera un niño Jesús, mientras que él morirá en la cruz como un Jesús adulto.

En *Avándar Anapu* (1974) de Rafael Corkidi, el indigenismo se mezcla con el cristianismo para narrarnos una historia parecida a la pasión de Cristo. Avándar Anapu (Ernesto Gómez Cruz) es el nombre de un especie de Mesías de los indios purépechas que predica el agrarismo y la unión contra los terratenientes. Es también un curandero que revive a los muertos, le saca agua a las piedras, tiene seguidores que asemejen a los apóstoles de Jesús y una mujer llamada Magdalena. Al igual que Cristo, Avándar Anapu tiene su última cena (con música, cervezas y toda la cosa), es traicionado por una mujer hija de caciques que hace la función de Judas, y es asesinado (envenenado y balaceado). Sin embargo, al final resucita para continuar su lucha (al canto de "siempre volveremos").

Otra película de Rafael Corkidi llamada *Panfucio Santo* (1976), también trata a su manera el tema de la religión con tintes surrealistas. Dios manda al santo niño Panfucio Santo a la Tierra para encontrar a la mujer ideal que engendre al nuevo Mesías. En esta película experimental con cierto estilo paródico y con algunas canciones, vemos desfilar como vírgenes candidatas a Eva (la del Adán), Sor Juana, Frida Kahlo, Julieta (la de "Romeo y Julieta" de Shakespeare), la emperatriz Carlota, Patricia Hearts (guerrillera norteamericana de hace algunos años), entre otras.

En *Presagio* (1974) de Luis Alcoriza, basada en un relato de Gabriel García Márquez, la ignorancia de un pueblo muy religioso en un medio rural no determinado ni geográficamente ni temporalmente, provoca la tragedia. Al creer los pobladores en supersticiones y maldiciones, ellos mismos serán los culpables de la destrucción de su pueblo, pero culpando siempre a fuerzas sobrenaturales de sus propios actos.



4.4.4.4- Charlatanes y falsos profetas.

También hubo otras películas donde se mostraba la manipulación de creyentes fanáticos por medio de la charlatanería, aprovechando la ignorancia o la fe de éstos. Surgieron en el cine echeverrista charlatanes que se hacían pasar por “profetas” u “hombres santos” para engañar incautos con fines de lucro. Estos estafadores simbolizaban lo que ha sido en sí la institución de la iglesia a través de la historia.

En *El Profeta Mimi* (1972) de José Estrada, un loco fanático (Ignacio López Tarso) cree tener la misión divina de purificar el mundo y acabar con el pecado, asesinando prostitutas. Este personaje, por cierto, está ligeramente basado en Gregorio “Goyo” Cárdenas, famoso estrangulador en serie de mujeres que fue liberado de la prisión de Lecumberri durante el sexenio echeverrista, tras algunas décadas de estar preso.

En *El Rincón de las Vírgenes* (1972) de Alberto Isaac, Emilio “el Indio” Fernández es un falso curandero, un charlatán que se dice milagroso y efectúa falsas curaciones estafando a sus clientes y creando un culto a su alrededor con la complicidad de las autoridades locales y la ayuda de sus secuaces (entre ellos, Alfonso Arau). El abuso de la ignorancia de sus clientes incluye mantener relaciones sexuales con mujeres para “limpiarlas” en sus curaciones.

También en *La Venida del Rey Olmos* (1976) de Julián Pastor, otro falso profeta (Jorge Martínez de Hoyos) se aprovecha de la miseria e ignorancia para hacerse pasar por santo y fraguar falsos milagros. También les estafa dinero a sus clientes y mantiene sexo con mujeres que lo adoran. Hace su templo en una “ciudad perdida” de la periferia del D. F. Al final, una de sus fanáticas (Maritza Olivares) lo mata, pues creía verdaderamente en su inmortalidad y en que resucitaría. Ante esto, sus secuaces desaparecen el cuerpo tirándolo a un canal de aguas negras para hacer creer que el Rey Olmos resucitó y continuar con el fraude, ahora con un nuevo profeta.

En *La Trenza* (1973) de Sergio Véjar, las autoridades corruptas de un pueblo elaboran un fraude al hacer pasar un objeto por milagroso: la trenza de una mujer liberal y sexualmente activa (Yolanda Ciani) que había sido corrida del pueblo por la liga de la decencia y el cura.

En *Nuevo Mundo* (1976) de Gabriel Retes, se hace una metáfora del nacimiento de la Virgen de Guadalupe. En los tiempos de la Conquista española, los invasores inventan la aparición de una virgen con facciones indígenas para imponer la fe cristiana a los indios y apartarlos de sus ídolos (los cuales a veces escondían detrás de las imágenes cristianas para adorarlos sin que se dieran cuenta los frailes). Nunca se especifica que se trate de la Virgen de Guadalupe, así como nunca se especifica que están en México (el lugar es sólo conocido como “Nuevo Mundo”), pero las referencias son obvias.

4.5- PROBLEMÁTICAS DEL ORDEN SOCIAL EN EL CINE ECHEVERRISTA.

Ya vimos en el capítulo II cómo el sexenio presidencial del lic. Luis Echeverría Álvarez, comprendido de 1970 a 1976, fue particularmente violento y represivo con las fuerzas disidentes que buscaban el cambio social. A pesar de los discursos conciliatorios y del llamado a la unidad nacional, por todo el país surgieron voces de protesta, marchas e incluso grupos guerrilleros. Vimos también cómo fueron combatidos estos levantamientos por medio de la fuerza institucional y aun con peor saña que durante el diazordacismo. De lo anterior se deduce el interés del Estado por preservar el orden social como una de las principales prioridades.

Por eso el cine mexicano producido por el gobierno echeverrista cuidó mucho la forma como se presentaban en sus temáticas las problemáticas del orden social. La tabla 4.6 muestra tres tipos de problemáticas del orden social que serán después definidas y analizadas por separado: "movimientos armados," "represión institucionalizada" y "encarcelamiento." Nuevamente dividimos las películas en tres bloques según las épocas en que se desarrollan las temáticas.

Esta vez sí contaremos dos documentales: *Lecumberri, el Palacio Negro* de Ripstein y *Ronda Revolucionaria* de Carmen Toscano, hija del pionero del cine nacional, el documentalista Salvador Toscano, de cuyas películas se utilizó material para este film también documental y nunca exhibido comercialmente. Estos dos documentales filmados en 1976 los consideramos importantes y representativos, el primero en la problemática del encarcelamiento, y el segundo en la concerniente a los movimientos armados. Serán registradas en el bloque de "época indeterminada".

De nuevo la "X" registra cuando en una película aparece en forma manifiesta y trascendental, alguna de las tres problemáticas a lo largo de su temática, y la "--" registra la ausencia de dicha problemática.

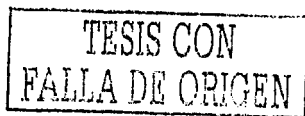


Tabla 4.6: Problemáticas del orden social.

| ÉPOCA INDETERMINADA: | | | |
|--------------------------------------|-------------------------|--------------------------|-------------------|
| Películas: | Levantamientos armados: | Represión institucional: | Encarcelamientos: |
| 1973: -Calzonzin Inspector. | ---- | X | X |
| 1974: -Avándar Anapu. | X | X | ---- |
| 1976: -Lecumberri, el Palacio Negro. | ---- | X | X |
| -Panfucio Santo. | X | X | X |
| -Ronda Revolucionaria. | X | X | X |
| Total: | 3 | 5 | 4 |

| ÉPOCA CONTEMPORÁNEA: | | | |
|------------------------------------|--------------------------|--------------------------|-------------------|
| Películas: | Levantamientos Armados : | Represión institucional: | Encarcelamientos: |
| 1972: -Fe, Esperanza y Caridad. | ---- | ---- | X |
| -Interval. | ---- | ---- | X |
| -El Profeta Mimi. | ---- | ---- | X |
| 1973: -El Juicio de Martín Cortés. | ---- | ---- | X |
| 1974: -La Otra Virginidad. | ---- | ---- | X |
| 1975: -El Apando. | ---- | X | X |
| -Chicano. | X | X | X |
| -Chin Chin, el Teporocho. | ---- | ---- | X |
| -El Hombre del Puente. | X | X | X |
| -El Reventón. | X | ---- | ---- |
| -Zona Roja. | ---- | ---- | X |
| 1976: -Los Albañiles. | ---- | ---- | X |
| -Lo Mejor de Teresa. | ---- | ---- | X |
| -Matineé. | ---- | ---- | X |
| -Mil Caminos tiene la Muerte. | ---- | X | X |
| -La Plaza de Puerto Santo. | ---- | X | X |
| -La Puerta Falsa. | ---- | X | X |
| -Raíces de Sangre. | ---- | X | ---- |
| Total: | 3 | 7 | 16 |

ÉPOCAS PASADAS:

| Película: | Levantamientos Armados: | Represión Institucional: | Encarcelamiento: |
|--|-------------------------|--------------------------|------------------|
| -Canoa (1968). | --- | X | --- |
| -Pasajeros en Tránsito (1967). | X | --- | --- |
| -Las Poquiachis (1964 y 1951). | --- | X | X |
| -Tívoli (principios de los 50's). | --- | X | --- |
| -Xoxontla (1943). | X | X | X |
| -Maten al León (años 30's). | X | X | X |
| -El Rincón de las Vírgenes (años 20's). | --- | --- | X |
| -... Y la Mujer hizo al Hombre (años 20's). | X | X | X |
| -Vals sin Fin (1921-1910). | X | --- | X |
| -I Escaped from the Devil's Island (1918). | --- | --- | X |
| -La Casta Divina (1915). | X | X | X |
| -Cuartelazo (1914-1913). | X | X | X |
| -El Principio (1914 y porfirismo). | X | X | X |
| -La Casa del Sur (Revolución y siglo XVIII). | X | X | --- |
| -Los de Abajo (Revolución). | X | X | X |
| -Las Fuerzas Vivas (1910). | X | X | X |
| -Prisión de Mujeres (1909). | X | X | X |
| -El Valle de los Miserables (1909). | X | X | X |
| -Actas de Marusia (1907). | X | X | X |
| -Cananea (1906). | X | X | X |
| -El Mexicano (principio del siglo XX). | X | X | --- |
| -La Isla de los Hombres Solos (finales siglo XIX). | X | X | X |
| -Longitud de Guerra (1890). | X | X | X |
| -Once Upon a Scoundrel (1869). | --- | --- | X |
| -Aquellos Años (tiempos de Juárez). | X | --- | X |
| -Mariachi (intervención francesa). | X | X | --- |
| -Carne de Horea ("western"). | --- | --- | X |
| -The Revengers ("western"). | --- | --- | X |
| -Hermanos del Viento (1850). | X | X | X |
| -Mina, Viento de Libertad (1817). | X | X | X |
| -El Santo Oficio (siglo XVI). | --- | X | X |
| -Nuevo Mundo (siglo XVI). | X | X | X |
| Total: | 23 | 24 | 26 |

| | | | |
|----------------------------|----|----|----|
| RESULTADOS FINALES: | 29 | 36 | 46 |
|----------------------------|----|----|----|

**TESIS CON
FALLA DE ORIGEN**

4.5.1- MOVIMIENTOS ARMADOS.

4.5.1.1- Época contemporánea: "rebeliones" y delincuentes.

Nuevamente el factor histórico juega un papel preponderante en las temáticas del cine nacional estatal a la hora de tratar problemáticas importantes. Prácticamente no existe película de ficción (*Ronda Revolucionaria* es un documental de Carmen Toscano) cuya temática se situó en tiempos contemporáneos, que describa actos guerrilleros en México.

El grupo terrorista que hace explotar unas oficinas al principio de *El Hombre del Puente* (1975) de Rafael Baledón (provocando que se pierdan los documentos del protagonista Gregorio Casal), combate al gobierno de una dictadura latinoamericana inventada, no están en México. En *Chicano* (1975) de Jaime Casillas, los indocumentados mexicanos que declaran la guerra a los "anglos", tampoco se encuentran en nuestro país, se encuentran en Estados Unidos.

Por su parte, entre las películas de "época indeterminada", *Aváncor Anapu* (1974) y *Panfucio Santo* (1976), ambas de Rafael Corkidi, no presentan un orden histórico aclarado. En el caso de *Panfucio Santo*, hay alusiones a Emiliano Zapata (por cierto, es una mujer quien interpreta al jefe de la División del Sur), Rubén Jaramillo, Patricia Hearts (niña rica metida a guerrillera, hija del antiguo magnate del periodismo Randolph Hearts), etc. pero todo en un viaje surrealista a través del tiempo y el espacio.

Sin embargo, y un poco forzadamente, registramos en la tabla 4.6 *El Reventón*, película contemporánea dirigida en 1975 por Archibaldo Burns, como si aludiera a un movimiento armado moderno. En realidad, el film no presenta en su temática ninguna guerrilla urbana, pero es el único de los 126 que forman nuestro universo de estudio en el cual se hace una mínima referencia al respecto. Según el argumento, unos jóvenes burgueses de clase alta, hacen un "reventón" (con orgía, drogas, alcohol y toda la cosa). Al otro día (con todo y la cruda) se dan cuenta de que gastaron mucho dinero, y uno de ellos, apodado "el Gato", propone secuestrar a su propio padre rico para pedir un cuantioso rescate, haciéndose pasar por una falsa guerrilla urbana que bautizan como "Frente de Liberación Revolucionaria". Claro que, como es de imaginarse, al final escarmentan a los muchachos y la policía los arresta.

Este tratamiento tan poco serio de una problemática del orden social tan grave como lo son los movimientos armados de los 70's, resume la posición oficial del gobierno echeverrista sobre el tema: los auto-nombrados revolucionarios no eran para el Estado más que delincuentes comunes, la verdadera revolución armada había concluido hacía muchas décadas, y el actual gobierno ahora tenía la función de llevar a la

práctica sus ideales mediante métodos políticos institucionalizados. De ahí que en el cine nacional jamás se hiciera mención de grupos como el Frente Urbano Zapatista (FUZ), el Movimiento de Acción Revolucionaria (MAR), las Fuerzas Armadas Revolucionarias de Pueblo (FARP), la Liga Comunista 23 de Septiembre, el Partido de los Pobres, etc., ni de dirigentes como Lucio Cabañas o Genaro Vázquez Rojas.

Robert King Merton en "Teoría y Estructura Sociales" hace una distinción entre la revolución y la rebelión. Cuando hay un conflicto entre las metas culturalmente aceptadas y las normas institucionales, existe una fuente de *anomia* que crea la conducta divergente y la destrucción del sistema normativo. Sin embargo, la destrucción del sistema normativo puede resultar un preludio para la formulación de normas nuevas. Aquí, la "rebelión" juega un papel importante dentro de esta adaptación¹⁵. También dice Merton que:

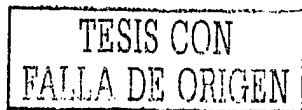
"Cuando la rebelión se limita a elementos relativamente pequeños y relativamente impotentes de una sociedad, suministra un potencial para la formación de subgrupos, extrañados del resto de la comunidad pero unificados dentro de sí mismos. Ejemplos de este tipo son los adolescentes extrañados que se reúnen en pandillas o que entran a formar parte de un movimiento juvenil con una subcultura distintiva propia"¹⁶.

De lo anterior, se deduce la línea tan delgada que distingue a los grupos pandilleros de los grupos que se rebelan buscando verdaderamente un nuevo sistema normativo. Durante la primera mitad de los 70's, el gobierno siempre pudo manipular la opinión pública utilizando los medios masivos de comunicación e información, incluyendo al cine. De esa forma, se trató de convencer a la sociedad de que los grupos guerrilleros que entonces operaban en distintas zonas del país, no eran muy diferentes a los grupos pandilleros o criminales comunes. También se trató de limitar el alcance de éstos ante la opinión pública: más que revolución, estos grupos sólo provocaban "rebeliones," pues se limitaban a elementos relativamente pequeños e impotentes de la sociedad mexicana. De ahí la práctica inexistencia de películas ubicadas en tiempos contemporáneos que tocaran este espinoso tema.

Es una lástima que el Estado ni siquiera realizara una película como *Meridiano 100* (1974), cinta independiente dirigida por Alfredo Joskowicz que narra el intento de un grupo guerrillero por concientizar a un grupo de campesinos explotados, y al final son asesinados. Debido a que este film no entra dentro de nuestro universo de estudio (no es un film estatal), no aparece registrado en la tabla 4.6, lamentablemente. En vez de lo anterior, el cine estatal del sexenio de Luis Echeverría, produjo gran cantidad de cintas dónde

15. Merton, Robert King, *Teoría y Estructura Sociales*, 1^a edición en español, México, D. F., F. C. E., 1961 (2^a rempresión en español de la 3^a en inglés, 1980), pp. 270 y 271.

16. *Ibidem*, p. 271



las luchas sociales por la vía armada se desarrollan en tiempos de la Revolución mexicana o antes, principalmente.

4.5.1.2. Épocas pasadas: apropiación del discurso revolucionario.

Como se observa en la tabla 4.6, son 29 las películas de nuestro universo de estudio que refieren en sus temáticas algún movimiento armado. De estas, 23 se ubican en épocas pasadas o anteriores al sexenio de Luis Echeverría. Básicamente, la función social de presentar estos movimientos de tiempos pasados en el cine echeverrista, era el interés del gobierno por dar su versión oficialista de la historia y, sobre todo, de apropiarse del discurso revolucionario existente en muchos niveles de la vida nacional. Lo anterior ya lo tratamos parcialmente cuando hablamos en el subcapítulo 4.3 de las épocas históricas en que se desarrollan las temáticas de los films. Vimos ahí cómo se utilizó la Revolución mexicana, época pasada más recurrida en el cine echeverrista, con fines propagandísticos, además de las biografías oficialistas y los falsos revisionismos históricos que siempre absolvían a gobiernos mexicanos modernos (o sea, priísta) de las injusticias sociales ocurridas a través de la historia de México. Primero veamos los levantamientos ocurridos después de tiempos de la Revolución mexicana.

Pasajeros en Tránsito (1976) de Jaime Casillas está ubicada en 1967, durante la época del diazordacismo, aunque la trama ni siquiera transcurre en México. Un mercenario (Gregorio Casal) es enviado a Bolivia a rescatar a un perseguido político (Rafael Baledón) que se supone luchó contra la dictadura de Francisco Franco en España, y ahora ayuda al "Che" Guevara (en el año de la muerte de este último). A pesar de los relativamente moderno de su temática, no deja de ser una película ubicada en fecha anterior al sexenio de Luis Echeverría.

Xoxontla (1976) de Alberto Mariscal, narra una rebelión aun anterior: unos cañeros explotados en Morelos en 1943 se levantan contra los pistoleros y rurales al mando del corrupto presidente municipal.

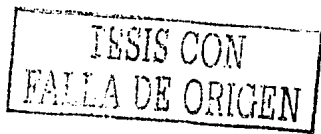
En *Maten al León* (1975) de José Estrada, basada en una historia de Jorge Ibangüergoitia, también hay un levantamiento, esta vez contra un dictador (David Reynoso) en un país latinoamericano inventado: la isla de Arepa. Al parecer están en los años 30's, pues Arepa se supone que consiguió su independencia en 1911 y el dictador a quién todos quieren matar lleva como veinte años en el poder (va a reelegirse para su quinto período de gobierno). El dictador es una combinación de varios tiranos reales. Su longevidad en el poder y su uniforme repleto de medallas recuerdan a Porfirio Díaz, el color blanco del mismo uniforme recuerda a Augusto Pinochet, y su bigote y apariencia física aparentan la de Álvaro Obregón. Incluso su fi-

nal asesinato (muerto por un maestro en un banquete justo después de lograr la reelección) también es similar al del general sonoreño. Por cierto, el general que sustituye al dictador (Enrique Lucero) y que se supone que será un gobernante aun peor, presume un bigote cortado al estilo de Hitler. En cuanto a Fidel Castro, también hay similitudes, pues Arepa tiene mucho parecido con Cuba: se trata de una isla tabacalera donde abundan los negros y se habla con acento parecido al cubano.

El resto de las cintas con temáticas relacionadas a movimientos armados revolucionarios, hablan sobre la Revolución mexicana o épocas anteriores. De entre todas las cintas, son destacables dos dirigidas por Gonzalo Martínez Ortega. Estudiante de cine en la U. R. S. S., Martínez trató de adaptar al cine mexicano el estilo de los maestros soviéticos para narrar conflagraciones históricas en la pantalla grande. La influencia de Sergei Eisenstein, sobre todo de sus films dedicados a la Revolución rusa *La Huelga* (1924) y *El Acorazado Potemkin* (1925), es manifiesta.

En *El Principio* (1972) Martínez narra la historia de una familia de hacendados porfiristas. Cuando el viejo jefe de familia muere, sus hijos toman la hacienda y distan de ser amables y paternalistas con los peones, como su padre. Al contrario, ellos serán tiránicos y crueles, y provocarán un levantamiento armado de sus hombres, anterior a la Revolución. Como es de suponer, el levantamiento será finalmente masacrado por los rurales. La matanza final, muy bien filmada, resulta un intento de conmover al espectador y crear conciencia. Para el mismo objetivo, un maestro obrerista (Alejandro Parodi), alumno de Flores Magón, quién agita a los peones, se llama Leobardo López, como homenaje al militante estudiantil de 1968. Leobardo López Areche, quién había dirigido el celebre documental *El Grito* sobre el movimiento estudiantil y luego se suicidaría en 1970. También resulta interesante el manejo del tiempo que hace Gonzalo Martínez en *El Principio*: el grueso de la historia es narrado mediante "flash-backs" al porfirismo, desde la perspectiva de un joven (Fernando Balzaretto), hijo de uno de los crueles hacendados ya muerto. Este joven en 1914 toma conciencia social y se une a la Revolución con las tropas villistas.

Gonzalo Martínez trató de superarse a sí mismo con *Longitud de Guerra* (1975), otra epopeya sobre el porfiriato aun más ambiciosa que *El Principio*, pero menos lograda. *Longitud de Guerra* fue la película más cara de la primera mitad de la década de los 70's en México. El Banco Nacional Cinematográfico a cargo de Rodolfo Echeverría Álvarez, dio demasiadas facilidades para su producción, pero resultaría un fracaso de taquilla. En esta ocasión, Martínez cuenta la rebelión histórica de Temochic, pueblo minero de Chihuahua, explotado en 1890 por compañías norteamericanas con el consentimiento del presidente Porfi-



rio Díaz. Encabezados por un militar (Bruno Rey) y apoyados por un bandido de la sierra (Héctor Suárez), el movimiento también sería aplastado.

La anterior no sería la última película que homenajeara luchas mineras. *Actas de Marusia* (1975), dirigida por Miguel Littín, fue también una superproducción estatal muy apoyada por el régimen echeverrista. Además, esta película fue la única de nuestro universo de estudio que logró ser nominada al "Oscar" de Hollywood como mejor film extranjero. Littín trató en parte de hacer una metáfora de la dictadura de Augusto Pinochet en Chile, pues no hay que olvidar que este cineasta fue simpatizante de Salvador Allende y tras el asesinato de este último, Littín huyó de Chile para recibir asilo político en México. El actor italiano Gian Maria Volonté interpreta al líder de la huelga minera de Marusia, poblado del norte de Chile, en 1907. Aunque no sea una película sobre la Revolución mexicana, resulta representativa del tipo de cine sobre luchas de pueblos tercermundistas contra el imperialismo, en este caso, contra los ingleses. Al final, como es predecible, la huelga es también masacrada. A pesar de que el film tuvo sus detractores (sobre todo en lo que respecta a su excesivo costo, misma crítica que sufrieron las películas citadas de Gonzalo Martínez), la verdad es que contiene algunas de las escenas más conmovedoras del cine mexicano sobre rebeliones, como aquella donde los mineros matan con un pico al militar represor representado por José Carlos Ruiz y luego pasan literalmente sobre su cadáver sin que las tropas hagan algo al respecto. Se trata de un momento de toma de conciencia por parte del ejército, el cual se solidariza en esta secuencia con el pueblo en vez de reprimirlo. En otra escena, incluso el ejército fusila soldados que se niegan a luchar contra los huelguistas. Pero tal vez la escena más conmovedora es aquella en que un grupo de mujeres huelguistas se acuesta sobre las vías de un ferrocarril para detener la marcha del tren que lleva soldados y armas para reprimir la huelga. Un oficial mata a tiros al maquinista que se niega a atropellar a las mujeres (antes, un subordinado se niega a fusilar al maquinista) y luego se da la orden a los soldados de disparar sobre las huelguistas acostadas (dos de ellas se dan la mano antes de morir como mártires).

A propósito de mujeres, *Cananea* (1976) de Marcela Fernández Violante, única mujer que tuvo oportunidad de dirigir una película de largometraje de ficción en el cine estatal del período, narra otra lucha histórica también minera, esta vez la ocurrida en Sonora, México, a principios del siglo XX. Nuevamente, la huelga es reprimida violentamente, esta vez por los "rangers" norteamericanos que entraron a nuestro territorio a matar a los mineros mexicanos con el consentimiento de Porfirio Díaz. A pesar de su alto costo, *Cananea* no supera a *De Todos Modos Juan te Llamas* (1974), película independiente más modesta con la cual debutó Marcela Fernández. Pero aun así resulta interesante. A pesar de la represión de la huelga, al fi-

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

mal de la cinta el patrón muere al caerse de un caballo salvaje al que no pudo domar, como un simbolismo zoológico del espíritu indomable del mexicano, que a pesar de ser derrotado, tarde o temprano volverá a la lucha.

También se hace alusión a la huelga de Cananea, y de paso a la de Río Blanco, en *El Mexicano* (1976) de Mario Hernández, basada en una historia de Jack London. En tiempos porfiristas, un mexicano (Jorge Luke) cruza la frontera y desde Estados Unidos ayuda a los conspiradores nacionales que planean la Revolución mexicana, peleando en un difícil combate de boxeo contra un norteamericano, para ganar dinero que será usado para la compra de armas. Sin ser de las mejores o más famosas cintas de nuestro universo de estudio, hay que admitir que está correctamente filmada, de forma modesta (no es una cara superproducción) y sin tantas pretensiones. Llama la atención el "final feliz" en el cual el protagonista gana la pelea (por cierto, bien coreografiada) a pesar de lo dura y dramática que resulta, de que el réferi estaba comprado, y de que su arrogante y racista rival parecía más fuerte. En este final se matan dos pájaros de un tiro: se obtiene el financiamiento para la lucha antiporfirista y de paso se humilla a los "gringos" por medio de los puños. Aunque haya críticos cinematográficos que rechacen los "finales felices" por motivos que ya hemos expuestos en el apartado 4.2.2.1 (relativo al género dramático en el cine estudiado), al menos *El Mexicano* sobresale como un aliciente entre tantas cintas sobre la Revolución con finales trágicos.

4.5.1.3- Propaganda latente antirrevolucionaria.

Si bien películas como las anteriores tenían como función social la apropiación del discurso revolucionario por parte del Estado, es claro que en este tipo de cine no faltó, en ocasiones, antipatía por la Revolución en sí, aunque de forma latente. Hubo cintas donde se mostraba la inutilidad de los movimientos armados, ya sea mostrando a sus líderes como manipuladores o ambiciosos, demostrando que los mismos revolucionarios cometieron excesos sangrientos (que desde luego son injustificables), o recalando que al final de la violencia las cosas siempre siguen igual ("los ricos siempre serán ricos y los pobres siempre serán pobres"). Se trataba de propaganda antirrevolucionaria latente, no manifiesta abiertamente, que se mostraba disfrazada como cine revolucionario. La función social de películas de este tipo era crear en la opinión pública (el público cinematográfico) cierta animadversión hacia los posibles movimientos armados que amenazaran el orden social.

En *Las Fuerzas Vivas* (1975), Luis Alcoriza narra la lucha interna en una población rural entre los porfiristas y revolucionarios al momento de estallar la Revolución mexicana. Se trata de una sátira política que

trata de parodiar cómo se dio la concertación entre grupos antagonistas en apariencia, pero que en el fondo guardan intereses comunes. Es también una obvia metáfora sobre la creación del PRI. El film tiene sus deficiencias y aciertos. Su principal deficiencia radica en que, en busca de dudosa objetividad, Alcoriza parece no tomar partido ni por los revolucionarios (encabezados por David Reynoso) ni por los porfiristas (encabezados por Héctor Lechuga). Al contrario, ridiculiza a ambos grupos, mostrándolos como oradores retóricos y demagógicos, más preocupados por resaltar el discurso que por la acción. Incluso se reprocha a los revolucionarios su traición a los campesinos y sus necesidades, cuando ya no los necesitaban. En fin, el mejor acierto de la película es su excelente cuadro de actores, incluyendo comediantes de prestigio, quienes logran buenas actuaciones.

En *La Casta Divina* (1976) de Julián Pastor, pese a su aparente mensaje revolucionario, su temática guarda un mensaje latente en contra la Revolución mexicana. Narra un evento histórico: cuando el general carrancista Salvador Alvarado (Jorge Martínez de Hoyos) invade Yucatán, en el momento que los hacendados pensaban declarar al estado como república independiente. En algún momento, el general Alvarado llega a decir sobre la Revolución: "...gobernar es más difícil que pelear." Esto resulta una clara frase de apoyo para el gobierno echeverrista, al que trataban de presentarlo como la reencarnación del gobierno carrancista de la película. Al final los hacendados sobrevivientes huyen a La Habana, Cuba (en ese entonces, 1915, todo un paraíso para los saqueadores de erarios) a esperar el momento de regresar a México a reclamar sus privilegios, lo cual queda asentado que sí ocurrirá. Nuevamente se muestra la inutilidad de la lucha armada.

En *...Y la Mujer hizo al Hombre* (1974) de Alejandro Galindo, prevalece una poco interesante historia de amor entre un analfabeta general revolucionario (Eric del Castillo) y una joven (Patricia Aspillaga), pero también en la temática hay de trasfondo un conflicto entre facciones del alto mando militar y la lucha por el poder tras un asesinato político, mostrando a la clase caudillista, vencedores de la Revolución mexicana, como ambiciosos con aspiraciones presidenciales.

Otra película también protagonizada por Eric del Castillo fue *Los de Abajo* (1976), basada en la novela de Mariano Azuela. Esta vez, su director Servando González parece simplemente no sentir simpatía alguna por los revolucionarios, de quienes muestra sólo lo peor. Aparte de enfatizar conflictos más políticos que militares, cómo el rompimiento de Venustiano Carranza con Francisco Villa después de la toma de Zacatecas, González parece disfrutar presentando a los hombres de la "tropa" como bandidos, asesinos crueles, borrachos, mariguanos, etc, en escenas de saqueos de haciendas, orgías y violaciones. Las mujeres



soldaderas, por su parte, apenas se diferenciaban de las prostitutas (como aquella que la conocen como "la pintada"). Entre la "tropa", destaca un hombre letrado, arrogante y demagógico, que siempre da discursos sobre el verdadero sentido de la lucha armada. Este personaje inventado para caer mal, al final abandona la lucha, se enriquece y huye con su dinero al extranjero.

También en *El Valle de los Miserables* (1974) de René Cardona Jr. se muestra la crueldad de los revolucionarios, casi comparable con la de los tiranos. Claro que primero muestran crueldades extremas de los hacendados porfiristas. Pero cuando llega la Revolución, los presos liberados no sólo matan al déspota hacendado (Mario Almada) y los capataces, sino también a mujeres inocentes como la esposa del hacendado, su hija y una joven sirvienta. Estas dos últimas son colgadas del cuello desnudas por un gancho.

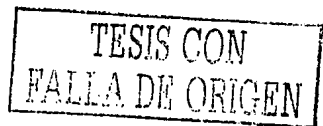
4.5.2.- REPRESIÓN INSTITUCIONAL.

Al referirnos a la "represión institucional," tomamos en cuenta los métodos de control violento que utilizan las altas esferas del poder o autoridades locales para someter a la sociedad con el pretexto de salvar la seguridad pública o el orden social. Se incluye en esta categoría la violencia, tortura, sometimiento de manifestaciones, huelgas, levantamientos armados, y por supuesto, genocidio o asesinatos masivos de cualquier tipo de rebelión a gran escala. Todo se registra en la tabla número 4.6, siempre y cuando sea manifiesto, masivo e institucional. Por eso no registramos en esta categoría (de hecho, en ninguna de las tres que forman "problemáticas del orden social) *El Castillo de la Pureza*, pues la represión del padre a su familia no es masiva (son sólo cuatro miembros sometidos), ni institucional (el padre no es ninguna autoridad local o gubernamental, aunque la trama de la película sea una metáfora de la represión de las altas esferas del poder, no se presenta en forma manifiesta).

4.5.2.1- Época contemporánea: violencia justificada y represiones extranjeras.

De nuevo el factor histórico es importante. Como se observa en la tabla 4.6, la mayoría de las cintas con represión institucional ubican sus temáticas en épocas históricamente pasadas o anteriores al sexenio echeverrista. Cuando hay excepciones, es decir, represión en épocas contemporáneas, se cuida que haya una justificación al respecto, se muestra la represión institucional como necesaria, como si fuera una herramienta indispensable contra el crimen.

Por ejemplo, en *La Puerta Falsa* (1976) de Toni Sbert, se celebra el uso de la fuerza pública en forma de



violencia e incluso tortura por parte de la policía para hacer confesar a unos narcotraficantes una información esencial para capturar un gran cargamento de marihuana.

En *Mil Caminos tiene la Muerte* (1976) de Rafael Villaseñor Kuri, también ubicada en época contemporánea, un grupo de pandilleros motociclistas son al final castigados por sus desmanes, tropelías y desafío a la autoridad (que incluye el destrozo con algarabía de una patrulla de policía) cuando son arrestados.

Por otro lado, cuando la represión institucional no aparece como justificada en épocas contemporáneas, es porque ocurre en países ajenos al nuestro.

En *Chicano* (1975) de Jaime Casillas, y *Raíces de Sangre* (1976) de Jesús Salvador Treviño, la represión institucional y vejaciones por parte de empresarios y policías a que son sometidos los chicanos y "mojados," viene de autoridades estadounidenses. Y las manifestaciones en apoyo al personaje de Gregorio Casal que son violentamente reprimidas en *El Hombre del Puente* (1975) de Rafael Baldeón, ocurren en un país inventado.

Las únicas excepciones, es decir, las únicas películas de nuestro universo de estudio que verdaderamente critican a la represión institucional en tiempos contemporáneos, sin tratar de justificar los actos represivos y admitiendo que ocurren en nuestro país, son *El Apando* (1975) de Felipe Cazals, y *La Plaza de Puerto Santo* (1976) de Toni Shert. En la segunda se mencionan manifestaciones reprimidas y encarcelamientos injustos en un pueblo tropical gobernado por el cacicazgo. Por su parte, en *El Apando*, unos presos de Lecumberri amotinados al final de la cinta son aislados e inmovilizados con unos tubos metálicos en la que se puede considerar una de las escenas más violentas de la historia del cine mexicano. Es una prueba más de la habilidad de Cazals, uno de los mejores cineastas mexicanos que han habido, para lograr una genuina crítica a la problemática del control del orden social por medio de mecanismos represores, con los mismos medios que las instituciones le brindaron (pues no hay que olvidar que *El Apando* sigue siendo un film producido por el Estado). Esta película merecerá una ampliación en la categoría de "encarcelamientos."

4.5.2.2- Épocas pasadas: levantamientos armados aplastados.

Pero sin las excepciones citadas, las represiones institucionales no justificadas ocurren en films situados históricamente en sexenios anteriores al echeverrismo, como se puede confirmar revisando la tabla 4.6.

Las Poquianchís (1976), también de Cazals, se sitúa en 1964 y hay "flash-backs" hasta principios de los 50's (se ven en escena retratos de los presidentes Adolfo Ruiz Cortínez y Adolfo López Mateos). En realidad, las matronas que maltratan, encierran, golpean, humillan, violan, etc., a las prostitutas de la cinta, no



son autoridades legítimas. Sin embargo, son protegidas por autoridades corruptas y complacen a clientes políticos. Además, un campesino despojado de sus tierras (Jorge Martínez de Hoyos), quien vende a sus hijas como prostitutas, es encarcelado por participar en una marcha junto con sus compañeros, compartiendo la celda con líderes ferrocarrileros también reprimidos. Esta historia alterna a la que sufren sus hijas como prostitutas, es presentada en formato blanco y negro, al contrario del resto de la película que es a color, para darle un cierto toque documental y a la vez para distinguirla, pues la película se cuenta en tres tiempos (el último tiempo es el relacionado al arresto de las matronas). También habrá una ampliación de esta película más adelante, cuando se hable del tema de la prostitución.

El grado de violencia en la represión institucional de las temáticas de las películas analizadas, se acrecienta entre más remotos sean los tiempos, llegando a su tope en tiempos de la Revolución mexicana, que es cuando se presentan las peores tropelías. Veamos ejemplos de la progresión cronológica de esta violencia, de épocas más recientes a tiempos pasados, observando cómo, en la mayoría de los casos, los movimientos armados masivos terminan aplastados en finales trágicos.

En *Xoxontla* (1976) de Alberto Mariscal, el levantamiento de indígenas morelenses trabajadores de la caña en 1943 es aplastado por autoridades locales.

En *Maten al León* (1975) de José Estrada, ubicada en los años 30's, el dictador reelegido de la isla latinoamericana imaginaria de Arepa (David Reynoso), encarcela, tortura y asesina a diputados opositores, y manda a matar al candidato opositor de izquierda y a todo aquel que trate de conspirar contra él.

En *Cuartelazo* (1976) de Alberto Isaac, pasan cosas similares. Se presenta la tiranía del usurpador mexicano Victoriano Huerta en todo su esplendor. No sólo en lo referente al asesinato de Belisario Domínguez, sino por otros temas aludidos: el asesinato de Francisco I. Madero y José María Pino Suárez, la disolución del Congreso y la Cámara de Diputados y el encarcelamiento de 110 diputados opositores que protestan contra el gobierno ilegítimo en la Cámara, entre otras cosas.

En *Actas de Marusia* (1975) de Miguel Littin, ubicada en Chile en 1907, a pesar de que en cierto momento parece haber esperanza respecto a que la huelga minera terminará bien, pronto los huelguistas (así como el público que no conozca la historia verídica) despiertan a la cruda realidad. Casi todo acto de rebelión o sabotaje por parte de los huelguistas, es seguido por una secuencia de fusilamiento de rebeldes u otro acto de represión institucional. Al final, además de la matanza de huelguistas a manos del ejército, el líder de la huelga (Gian María Volonté) es torturado, obligado a comer excremento y luego fusilado.

Al principio de *El Principio* (1972) de Gonzalo Martínez, un capitán huertista y sus hombres se turnan



para violar a una mujer pueblerina y luego el capitán mata a sangre fría al niño de la mujer. Esta violenta introducción marcará el tono que la película conservará hasta su trágico desenlace: un violento clímax donde hombres, mujeres y niños serán masacrados en forma masiva durante el porfírrismo en una de las secuencias más crueles del cine mexicano.

Longitud de Guerra (1975) también de Gonzalo Martínez, no se queda atrás en cuanto a narrar rebeliones masacradas en el porfírrismo, esta vez en 1890 (antes de la Revolución). Al final fusilan al líder de los mineros de Tomochic, Chihuahua (Bruno Rey), además de matar mujeres y niños de nueva cuenta, quemando los cuerpos.

También en *La Casa del Sur* (1974) de Sergio Olhovich, *Cananea* de Marcela Fernández Violante, *La Casta Divina* de Julián Pastor, y *Los de Abajo* de Servando González (las tres de 1976), somos testigos de represiones masivas sangrientas en tiempos revolucionarios o porfiristas.

Claro que no faltaron los films que parecían preocuparse más por la morbosidad y gusto por la sangre en las represiones, que por la crítica social implícita en ellas. Ejemplo de esto fueron las coproducciones de capital privado y estatal dirigidas por los Cardona (padre e hijo) ubicadas en tiempos porfiristas, donde desfilaban crueldades sangrientas levemente cercanas al "gore".

La Isla de los Hombres Solos (1973) de René Cardona padre, se ubica en tiempos porfiristas, aunque no se encuentra geográficamente en México. Basada en una novela del costarricense José León Sánchez, se narra la represión de una isla penitenciaria que trata de independizarse de Costa Rica autonombrándose "Republica Libre de San Lucas", mientras el director penitenciario (Wolf Ruvinskis) se autonombra gobernante de un falso país compuesto sólo por presos y custodios. Claro que el gusto le dura poco, pues la supuesta "República" pronto es sometida por el ejército de Costa Rica. Pero la peor represión institucional de la película no viene de el "agente externo" que representa el ejército, sino de las mismas autoridades penitenciarias, quienes cometen diversas vejaciones y torturas contra los presos.

En *Prisión de Mujeres* (1976), también de Cardona padre, nuevamente observamos crueldades penitenciarias, pero esta vez en el México porfirista. Esta película será descrita más ampliamente cuando hablemos de los encarcelamientos.

En *El Valle de los Miserables* (1974), René Cardona Jr. parece que quiso superar a su padre en cuanto a crueldades provocadas por la represión porfirista a nivel penitenciario. Se narra el genocidio histórico de Valle Nacional, también conocido como el "Valle de la Muerte", donde delincuentes comunes, presos políticos y "enganchados" (voluntarios contratados) fueron prácticamente esclavizados por poderosos lati-

fundistas. Entre los presos políticos, en la película vemos estudiantes con su profesor, tal vez con la intención de hacer un paralelo entre Flores Magón y José Revueltas (o Heberto Castillo), en quienes se basaron para los personajes. Vemos torturas infames: meten a hombres desnudos a la hierba venenosa (llamada "la mala mujer"), cómo cuelgan de los dedos a presos, violaciones (al final, los revolucionarios cuelgan mujeres desnudas con un gancho en el cuello), etc.

En *Mina, Viento de Libertad* (1976) del cubano Antonio Eceiza, el general vasco Francisco Javier Mina (que luchó contra Napoleón cuando invadió España, luego contra los mismos reyes absolutistas, y luego contra la Nueva España a favor de la independencia de México) es encadenado y fusilado, y el general insurgente Antonio Moreno (Pedro Armendáriz) es decapitado. Todos los hombres que los respaldan son, como era de esperarse, asesinados.

En *El Santo Oficio* (1973) de Arturo Ripstein, se muestran las vejaciones, torturas, humillaciones y abusos a que son sometidos los judíos en la época de la Nueva España. Por supuesto que en la historia de la humanidad, habrá pocas situaciones tan crueles y donde la represión institucional haya sido tan manifiesta como cuando la Inquisición dominaba nuestro territorio.

En *Nuevo Mundo* (1976) del joven Gabriel Retes, vemos como un levantamiento de indígenas contra los conquistadores españoles, para variar también termina mal al ser masacrado por las armas inmisericordes de los invasores.

4.5.2.3- Función social manifiesta y latente de la represión institucional a los movimientos armados.

Es aquí cuando nos preguntamos el sentido de toda esta represión masiva institucional en épocas pasadas. La respuesta es simple, hablando de una función social manifiesta y una latente.

La función social manifiesta de las represiones institucionales en las temáticas de las películas estatales del echeverrismo consistía en aparentar una nueva actitud de apertura revisionista del pasado por parte del "nuevo cine mexicano." Se trataba de convencer a la sociedad mexicana, representada por el público cinematográfico mexicano, que el "nuevo" gobierno era más sensible respecto a las luchas sociales del pasado y el sacrificio de los mártires de la libertad. Se trataba, además, de un intento de apropiación del discurso revolucionario, para hacer creer que matanzas y represiones de ese tipo eran cosa del pasado, pues ahora, la Revolución había terminado y cualquier lucha social se llevaría a cabo forzosamente mediante los medios burocráticos institucionales impuestos por el Estado. De ahí la insistencia de que las masacres represoras ocurrieran en películas cuya temática se ubicara en épocas pasadas o anteriores al echeverrismo, y



que cuando se ubicaran en el México contemporáneo, fueran estrictamente “justificadas”, o sea, aplicadas contra “verdaderos” criminales.

Ahora bien, también hay una cuestión de fondo. Estas represiones masivas institucionales, presentes en las temáticas de las películas de nuestro universo de estudio, esconden también una función social latente, implícita y relativamente oculta, aunque no por ello impalpable. La función social latente de estas masacres filmadas, era transmitir un contundente mensaje a la sociedad mexicana en general y a los potenciales grupos subversivos en particular: cualquier rebelión contra el orden social resulta inútil y tarde o temprano será castigada. De ahí la insistencia en que las rebeliones fueran aplastadas de la manera más cruel y sangrienta posible. Era un método de control por medio del cual se trataba de infundir miedo y desanimar la simple idea de subversión contra el gobierno.

Se trata de genuina propaganda antirrevolucionaria disfrazada de propaganda revolucionaria. Este punto es fácil de comprobar si comparamos las películas registradas en la tabla 4.6 con verdaderas películas propagandistas que apoyen una ideología determinada en otros contextos temporales y espaciales. Por ejemplo, durante la Segunda Guerra Mundial, las cinematografías de los países contendientes se encargaban de la realización de cintas documentales y de ficción que contuvieran propaganda manifiesta a las respectivas ideologías de las respectivas naciones participantes en la contienda. En el caso del cine de ficción, contaban historias bélicas que narraban hazañas de los “héroes valientes” que finalmente terminaban derrotando a los villanos enemigos, los “chicos malos” de la película. Aquí, el “happy end” o “final feliz,” cumplía la función social de animar al público para que se mantuviera convencido de que su nación e ideología serían las vencedoras. Esta propaganda también conllevaba una función social reclutadora para el ejército, por supuesto. Es por eso que resultaría absurdo que la Alemania nazi hubiera producido en tiempos de guerra una película donde su ejército al final es derrotado por las tropas soviéticas. También sería absurdo que Hollywood hubiera producido un film que concluyera cuando las tropas estadounidenses sean sometidas por el ejército japonés. La propaganda nunca surte efecto cuando la ideología que predica resulta vencida.

Por lo anterior, una verdadera película revolucionaria que presuma de tal, tiene forzosamente que mostrar sólo el punto de vista parcial y subjetivo de los revolucionarios. Claro que esto no sería realista u objetivo, pero el cine en sí no es 100 % realista ni objetivo, y la propaganda de cualquier tipo lo es menos aun. La verdadera propaganda es totalmente parcial y muestra sólo determinado punto de vista.

Por eso, las películas de nuestro universo de estudio no pueden considerarse revolucionarias en su ideología. De ser así, habría menos finales trágicos y más esperanza para los grupos rebeldes presentes en las

tramas de las cintas. Más bien se trataba de propaganda latente antirrevolucionaria, disfrazada de propaganda manifiesta revolucionaria.

Por otro lado, más atrás, cuando hablamos de los géneros cinematográficos dominantes en nuestro universo de estudio (apartado 4.2.2), vimos cómo los desenlaces trágicos en las películas llegan en ocasiones a nublar el criterio de los críticos de cine poco preparados (aquellos que saben poco sobre el lenguaje cinematográfico y se ocupan más de la parte temática, que entienden mejor), quienes tienden a considerar a las películas con "happy end" como poco realistas, convencionales y comerciales, mientras un film con final trágico tiende a considerarse como realista y profundo. A esto se suma la apariencia de "objetividad" y "análisis más profundo" sobre los movimientos armados que presumía el cine estatal echeverrista, mostrando tanto el lado positivo (ideales, buenas intenciones, búsqueda de justicia social) como el negativo (represión institucional, sangre derramada, mártires).

Por supuesto que tenemos que admitir que al menos una visión mesurada que admita tanto los pros y los contras de la rebelión, resulta más objetiva que una visión fanática y parcial. Pero hay ocasiones en que la objetividad está al servicio de la subjetividad, sobre todo cuando la supuesta "objetividad" tiene como función social servir a la ideología subjetiva del Estado, que al fin y al cabo, es el productor de las películas de nuestro universo de estudio. De esta forma, las películas echeverristas quedaban bien con la mayoría de los críticos de cine, con algunos historiadores (aquellos que apreciaban el "realismo" y el parcial revisionismo histórico) y cumplían su función manifiesta y latente ya definida.

4.5.3.-ENCARCELAMIENTOS.

En esta categoría tomamos en cuenta la represión institucional en forma de encierro, confinamiento o aislamiento aplicada en contra de la conducta socialmente divergente. Cabe aclarar que nos centramos en el encarcelamiento a nivel institucional, ya sea aplicado por las altas esferas del poder o autoridades locales. Por eso queda nuevamente fuera del registro de la tabla número 4.6 *El Castillo de la Pureza* (1972) de Ripstein, pues aunque se trate de una metáfora del encarcelamiento institucional, en forma manifiesta el padre (Claudio Brook) no es realmente un carcelero, la casa no es una penitenciaría y los familiares del padre no son reclusos con auto de formal prisión.

Por otro lado, no registramos en sí todas las películas del universo de estudio donde se aluda aunque sea mínimamente, ya sea de forma visual o temática, cualquier tipo de encarcelamiento. Sólo consideramos las películas donde el encarcelamiento institucional represente una verdadera problemática del orden so-



cial en la medida que conlleve cierta crítica social al sistema penitenciario, con cierta profundidad.

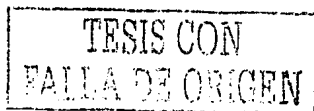
Es por eso que no contamos, por ejemplo, la comedia *El Premio Nóbel del Amor* (1972) de Rafael Bale-dón, donde en determinado momento su protagonista (Angélica María) es encarcelada por inventar inge-nuamente una maquina falsificadora de dinero. Y no se trata de menospreciar el género de la comedia, al contrario, se trata de un género cinematográfico tan respetable como cualquiera. Simplemente en esta oca-sión la película mencionada no cumple con la crítica social exigida al sistema carcelario. En contraparte, si se registraron otras comedias como *Calzoncín Inspector* (1973) de Alfonso Arau, o *Las Fuerzas Vivas* (1975) de Alcoriza, donde el encarcelamiento ordenado por autoridades locales rurales, aunque presentado en forma paródica, alcanza mayor connotación crítica.

Por razones similares a las expresadas, se omitieron los "westerns", pues en la mayoría de ellos los arrestos y encarcelamientos de los delincuentes por parte de los comisarios ("sheriff", como dirían los gringos) ofrecen nula metáfora de la problemática carcelaria a un nivel profundo y analizable. Sin embar-go y un poco forzadamente, tuvimos que hacer tres excepciones: *The Revengers (Los Vengadores)*, 1971) de Daniel Mann, *Carne de Orca* (1972) de Julio Aldama y *Hermanos del Viento* (1975) de Alberto Bojór-quez. En sí, ninguno de los tres "westerns" profundiza sobre el encarcelamiento como problemática del or-den social, pero sus temáticas (sobre todo en los dos primeros) prácticamente giran en torno a fugas de pri-sioneros en el lejano oeste de principio a fin, por los cuál no podemos ignorarlos.

4.5.3.1- Conductas socialmente divergentes no criminales.

También hay que advertir que no sólo registramos en la tabla número 4.6 encierros penitenciarios. Tam-bién registramos arrestos preventivos como en *Lo Mejor de Teresa* (1976) de Bojórquez, donde la prota-gonista (Tina Romero) es momentáneamente arrestada por error al relacionarse con amistades peligrosas. También incluimos detenciones de individuos por parte de la policía que no necesariamente implican en-cierro, como en el caso de *El Juicio de Martín Cortés* (1973) de Alcoriza, donde la investigación de las causas de un asesinato llevan a la reconstrucción de los hechos por los implicados obligados por la policía, sin que haya (al menos visualmente) encierro de por medio. Estos registros se hicieron siempre que las de-tenciones resultaron muy importantes o influyentes en la trama de la película.

Además, no sólo tomamos en cuenta los encarcelamientos a presuntos delincuentes (culpables o inocen-tes), sino también a otro tipo de conductas socialmente divergentes. Este es el caso de los múltiples presos



políticos que pasaron por el cine de nuestro universo de estudio. Pero aparte del delito y los luchadores políticos y sociales, contamos otro tipo de conductas socialmente divergentes.

Este es el caso de *Interval* (1972) de Daniel Mann, donde Merle Oberon es encerrada en un manicomio, no en una penitenciaría, por matar a su amante en un crimen pasional relacionado con celos. En este caso, el encarcelamiento se aplica a la locura como conducta divergente, y no al delito criminal en sí.

En *La Casta Divina* (1976) de Julián Pastor, el hacendado Ignacio López Tarso manda encerrar a su hija (Tina Romero) en un internado de señoritas por su rebeldía. Aquí tampoco se trata de una cárcel correccional y el castigo no se aplica a un delito, sino al desafío a los valores familiares conservadores como conducta social divergente.

4.5.3.2- El caso de Lecumberri.

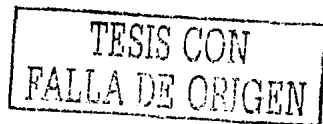
Hay que recordar que nuestra investigación es más temática que visual, por lo que registramos también *Matinée* (1976) de J. H. Hermosillo, porque aunque visualmente nunca aparece la prisión de Lecumberri en ninguna escena de la película, se menciona que en ella estuvieron los asaltantes interpretados por Héctor Bonilla y Manuel Ojeda, y este hecho es fundamental en el desarrollo de la trama.

A propósito de la cárcel preventiva de Lecumberri, no hay que olvidar que precisamente durante el gobierno de Luis Echeverría se llevó a cabo su clausura, el 26 de agosto de 1976. Como vimos en el capítulo II, se trató de un acto promocional del gobierno donde asistió el entonces subsecretario de Gobernación, doctor Sergio García Ramírez, en representación de las altas esferas del poder, para mostrar la bondad del nuevo sistema de readaptación social. Previamente, el presidente de la República Luis Echeverría Álvarez había concedido la amnistía a muchos presos políticos, enemigos del régimen y ex líderes del movimiento estudiantil de 1968 y otros movimientos, como José Revueltas y el ingeniero Heberto Castillo, presos en Lecumberri.

Para celebrar la clausura de la tristemente celebré prisión capitalina, donde tanto delincuentes verdaderos como presos políticos fueron víctimas de vejaciones y violaciones de sus derechos humanos, se filmó el documental *Lecumberri, el Palacio Negro* (1976), producido por el Centro de Producción de Cortometrajes (aunque se trata de un largometraje), dirigido por Arturo Ripstein y con un argumento escrito por José Emilio Pacheco y Tomás Pérez Turrent. El propio Ripstein ingresó al presidio para filmar la vida de los presos, aprovechando que faltaba poco para su clausura, logrando entrevistas con delincuentes, presos políticos, ex guerrilleros, miembros de la Liga 23 de Septiembre, etc., filmando escenas de los familiares

de los reclusos, escenas y fotos de la historia de la cárcel desde tiempos porfiristas, etc. Lo que a simple vista amenazaba con ser uno más de los aburridos documentales demagógicos y 100 % propagandísticos del Estado, en manos del gran Ripstein se convierte en un buen film que, pese a ser documental, no pierde el valor dramático y muestra una inteligente crítica a la represión institucional.

Pero la mejor película sobre Lecumberri se encuentra en el cine de ficción. *El Apando* (1975) de Felipe Cazals es una de las mejores películas de temática carcelaria, no sólo de México, sino del mundo. Cuando se filmó ya existían planes para clausurar la prisión de Lecumberri. El film se basa en la novela homónima de José Revueltas, según sus experiencias personales en su estancia en la famosa cárcel. El guión era tanto del propio Revueltas como de José Agustín, que alguna vez también estuvo en prisión por motivos no políticos, y del propio Cazals. Todo lo anterior influyó para que el Estado permitiera la filmación de una película tan fuerte como ésta, tal vez con la ingenua idea de que resultaría buena propaganda gubernamental (sobre todo si consideramos que la película se estrenó después de que cerraran la cárcel). Sin embargo, el Estado no contó con la habilidad de Cazals para ir más allá de la pura intención propagandística y hacer una de las mejores reflexiones sobre la vida en presidio. Se trata de un film claustrofóbico, deprimente y oscuro (tanto en su actitud como en el dominio de los tonos sombríos del encierro). Curiosamente, el mayor logro de la temática es el hecho de que los tres principales reclusos (interpretados por Salvador Sánchez, Manuel Ojeda y José Carlos Ruiz) no se tratan de presos políticos, sino de delincuentes comunes. Esto fue criticado por algunos extremistas de izquierda, que vieron en ello una negación de que en Lecumberri hubiera represión contra las luchas sociales. Pero por el contrario, en lo personal pienso que si los personajes hubieran sido presos políticos, se trataría de otro cursi melodrama con reclusos "buenos" y carceleros "malos." En cambio, *El Apando* tal como está, demuestra que también los "verdaderos" criminales, aquellos considerados frecuentemente como "lacas" de la sociedad, también son víctimas del sistema. Y es que sin importar el tipo de delito, ya sea culpable o inocente, un "chivo expiatorio" o un preso político, o un genuino ladrón, asesino o violador, todos merecen por igual respeto a sus derechos humanos. En *El Apando* no hay héroes, sólo víctimas en mayor o menor grado, nunca se pone en duda la culpabilidad de los presos vejados, pero jamás se justifican los malos tratos a que son sometidos. José Carlos Ruiz logra una de las mejores actuaciones de la historia del cine mexicano como el presidiario apodado "el Carajo". Es admirable el valor del actor para interpretar un personaje tan desagradable: perverso, cobarde, chiflón, arrastrado, drogadicto, traicionero, "chiva" (o sea, informante, soplón, delator), capaz de obligar a su anciana madre a esconder droga en la vagina para meterla de contrabando al penal, y luego denunciarla y



culparla sólo a ella, por miedo a represalias. Toda la fealdad del personaje resume la verdad de la deshumanización del fallido sistema penitenciario que las autoridades suelen negar.

4.5.3.3- Escasez de presos políticos.

El presidente Echeverría y su gobierno intentaron demostrar que la represión institucional aplicada a luchas políticas y sociales era cosa del pasado. De ahí la liberación de tantos presos políticos. Aparte de los mencionados Revueltas y Castillo, soltaron a Salvador Martínez de la Roca, Luis Tomás Cervantes Cabeza de Vaca, Gilberto Guevara Niebla, Federico Emey, Raúl Álvarez Garín y muchos más, además de los líderes del movimiento ferrocarrilero de finales de los 50's Valentín Campa y Demetrio Vallejo, presos desde 1950, como vimos en nuestro capítulo II. El encarcelamiento es, por supuesto, una medida de represión institucional, de hecho la más común y existente en nuestros días. De ahí la insistencia del Estado por utilizar los medios a su alcance para aparentar que ahora el encarcelamiento era un método de control sólo aplicado a la delincuencia y crimen organizado, y ya no a los movimientos sociales, aunque esto estaba lejos de la realidad. El cine estatal no pudo escapar a esta insistencia. Por eso nuevamente el factor histórico jugará un papel esencial en las temáticas de las cintas relacionadas con la problemática tratada.

En la tabla número 4.6 se observa que no existe película de ficción alguna cuya temática se ubique temporalmente en tiempos contemporáneos, donde aparezcan presos políticos de algún tipo. Estos sólo podemos ubicarlos en películas como *El Valle de los Miserables* (1974), *Prisión de Mujeres* (1976) de René Cardona padre e hijo respectivamente, y en *Cuartelazo* (1976) de Alberto Isaac. Las dos primeras están ubicadas en tiempos porfiristas y la tercera en tiempos de Victoriano Huerta. Las tres son las principales cintas donde aparecen presos políticos de forma más extensa, pero no las únicas.

En *Prisión de Mujeres* las presas políticas y las delincuentes comunes sufren vejaciones y humillaciones por igual. Lo que trata de aparentar ser un canto de protesta ante el eterno sufrimiento femenino, es en realidad una de las películas más misóginas que ha habido en el cine mexicano (una reclusa, al responder por qué la cruzija "M" se llama así, dice algo así como: "las peores cosas de la vida comienzan con M: muerte, mierda, ...y mujer"). Una presa era una prostituta que había matado a los asesinos de su esposo (luchador antiporfirista), otra había participado en una huelga obrera, otra mató a un empresario norteamericano, y cuestiones por el estilo. Claro que no faltaron escenas que, más que provocar lástima por las presidiarias, parecían apelar a la emoción sadomasoquista: desnudos femeninos (no podían faltar), mujeres azotadas

(desnudas, obviamente), lesbianismo, violaciones de reclusas por "científicos" (como se les conocía a los funcionarios porfiristas), bañan a unas presas con una manguera debido a una epidemia (también desunidas, por supuesto) y al final fusilan a las rebeldes, a una le aplican la "ley fuga", queman cadáveres, etc.

4.5.3.4- Época contemporánea: delincuentes comunes.

En las películas de ficción ubicadas en tiempos modernos, por el contrario, lo que sobresale son más bien encarcelamientos a supuestos delitos perseguidos de oficio. O sea, fueron muy comunes los delincuentes comunes. La función social de estas cintas sería enaltecer a la policía como institución que combate al crimen.

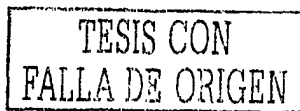
Este fue el caso de cintas como *El Profeta Mimi* (1972) de José Estrada, donde Ignacio López Tarso interpreta a un demente ligeramente inspirado por Gregorio "Goyo" Cárdenas, célebre estrangulador de prostitutas que estuvo algunas décadas encarcelado en Lecumberri y sería liberado durante el sexenio echeverrista (este caso no tiene que ver con las liberaciones de presos políticos, pues dudo mucho que el gobierno echeverrista se compadeciera de este real asesino psicópata). Al final de la película, López Tarso es arrestado.

Algunas otras películas donde se justifica y enaltece a la policía son: *El Reventón* (1975) de Archibaldo Burns y *Mil Caminos Tiene la Muerte* (1976) de Villaseñor Kuri. En ambas la policía termina arrestando al final a grupos de delincuentes juveniles. En *Matineé* (1976) de J. H. Hermosillo, también al final arrestan a unos asaltantes y secuestradores de niños (Héctor Bonilla y Manuel Ojeda). Por su parte en *La Puerta Falsa* (1976) de Toni Sbert, la justicia carcelaria se aplica a los narcotraficantes.

Claro que, tal vez para buscar un equilibrio, algunos cineastas trataron de hacer ciertas críticas al sistema carcelario de tiempos modernos mostrando algunas injusticias al respecto en tiempos contemporáneos, aunque también aplicadas a delitos comunes, nunca a delitos políticos.

Este fue el caso de *Fe, Esperanza y Caridad* (1972) de Bojórquez, Alcoriza y Fons. En el cuento *Caridad* contenido en el largometraje, Pancho Córdoba es encarcelado por matar en defensa propia a Julio Aldama y debido a su pobreza, no podrá conseguir abogados adecuados que lo defiendan.

En *Los Albañiles* (1976) también de Jorge Fons, se desarrolla un drama policíaco con la búsqueda del



asesino del velador de una construcción (López Tarso). Parece como si todo el mundo hubiera tenido motivos para asesinarlo, desde el rico arquitecto (José Alonso) hasta los pobres albañiles, incluso unos de los trabajadores, también pobre, para vengar la violación de su novia por parte del velador. Por si fuera poco, el velador estaba mezclado en asuntos turbios de robo y venta ilegal de material de construcción, y en narcotráfico. Al final de la cinta, nunca se aclara el real motivo de su muerte ni quien fue el culpable, pero como la policía es presionada, terminan inculcando a un "chivo expiatorio" (Adalberto Martínez "Resortes") que confiesa su "culpabilidad" bajo tortura, utilizando el simple robo como móvil del crimen (nunca sabremos si en realidad fue culpable o no). Con esto se da el "carpetazo" final a la investigación.

Por cierto, también hay "carpetazo" en *Las Poquiánchis* (1976) de Cazals. Se trata de un histórico y lamentable caso de nota roja ocurrido en los años 60's, cuando se descubren los cadáveres de unas prostitutas asesinadas por sus matronas. Al final son arrestadas junto con sus ayudantes debido a la presión pública y a ordenes de "arriba", dando "carpetazo" final al asunto para no investigar más a fondo, pues en el caso estaban involucrados funcionarios públicos que regenteaban a las prostitutas, y algunas autoridades que brindaban protección a las matronas. Claro que el caso narrado en *Las Poquiánchis*, con todo lo polémico que represente, está ubicado en tiempos anteriores al régimen del presidente Luis Echeverría, lo que influyó para que se permitiera su filmación.

4.6.- PROBLEMÁTICAS DEL CAMPO Y ZONAS RURALES.

Como vimos en el capítulo II, durante la presidencia de Luis Echeverría Álvarez prevaleció una economía semi-industrial donde 30 % de la fuerza de trabajo se concentró en la industria de la construcción, transporte y productos manufactureros, otro 30 % en el sector de servicios y comercios, y un 40 % en actividades agropecuarias, forestales y pesca. A pesar de las promesas de campaña de Luis Echeverría, el medio rural en general pasó durante su sexenio (1970-1976) por la peor de sus crisis en más de 50 años, debido al descuido del sector agropecuario a nivel tecnológico, la pobreza y marginación de los campesinos, los acaparamientos de tierras de grandes y poderosos terratenientes, y las migraciones del medio rural a los grandes centros urbanos, sobre todo la capital del país. Todo esto a pesar del discurso agrarista que mantenía el go-bierno. Efectivamente hubo un cierto desarrollo agropecuario, pero bastante desigual y polarizado. Las promesas sobre el fortalecimiento del ejido, la pequeña propiedad y la propiedad comunal, se desvanecerían en los hechos. Sólo un pequeño porcentaje del sector agrícola, el que estaba representado por los ricos monopolios y prósperos latifundistas, recibían la mayor parte de la inversión estatal destinada al sector, acaparaban la mayor parte de la tecnología y absorbían a los pequeños agricultores.

El cine estatal mexicano producido durante el periodo analizado, fue usado en ocasiones como medio portador de propaganda que expresaba la ideología oficialista del Estado respecto a la situación prevalente en el campo. La situación era más evidente en lo concerniente al cine documental, pero también algunas películas de ficción incluyeron en sus temáticas problemáticas del campo y zonas rurales.

Para nuestro análisis, estas problemáticas las hemos dividido en cuatro principales, aquellas que con mayor frecuencia aparecieron en las películas de nuestro universo de estudio: "pobreza y marginación", "problemas agrarios", "cacicazgo" e "indigenismo." En esta ocasión, la tabla número 4.7 no estará dividida en las épocas históricas en que se desarrollan las temáticas de las películas, esta vez sólo las dividiremos por año de producción de las cintas. Las cintas que correspondan al mismo año de producción, serán colocadas por orden alfabético. Se recuerda al lector, que si desea saber la época histórica en que se desarrolla la temática del film, puede revisar las tablas anteriores donde se mencione este aspecto, en especial la tabla número 4.4. Esta vez aceptaremos dos documentales, debido a su relación directa con las problemáticas tratadas en las categorías: *Los que Donde Sopla el Viento Suave* (1973) de Cazals, y *Ronda Revolucionaria* (1976) de Carmen Toscano.



También aclaramos que no todas las películas registradas en la tabla se desarrollan en un ambiente rural, pero aun así las tomamos en cuenta siempre, que su temática incluya alguna de las problemáticas del campo señaladas, ya sea en forma visual o implícita oralmente en la cinta y siempre que sea presentada con seriedad y como elemento importante e influyente en la trama. Por ejemplo, *Los Albañiles* (1976) de Fons se desarrolla principalmente en el ámbito urbano, aunque a lo largo de la película el origen campesino humilde de algunos personajes se encuentra omnipresente. En *Lo Mejor de Teresa* (1976) de Borjórquez, las primeras y últimas secuencias están ubicadas en provincia, más concretamente en Tabasco, Villahermosa, aunque la mayor parte de la película se desarrolle en el Distrito Federal.

Y a la inversa, no todas las películas que geográficamente se sitúen en ambientes rurales o campiranos se registran en la tabla 4.7, al menos que cumplan los requisitos señalados en sus temáticas. Por ejemplo, películas tan buenas como *El Esperado Amor Desesperado* (1975) de Julián Pastor, *La Pasión según Berenice* (1975) y *Matiné* (1976) de J. H. Hermosillo, se sitúan en poblaciones rurales (la primera ocurre en Córdoba, Veracruz y la segunda en Aguascalientes). Sin embargo, en las tres cintas la mayor problemática que parecen enfrentar los personajes en relación al campo, es el aburrimiento de la vida provinciana. De ahí que no sean registradas en la tabla. Por razones similares no registramos "westerns", ya que la mayoría de éstos presentan una imagen del medio rural de una nacionalidad ambigua (puede tratarse de México o Estados Unidos) y ajena a problemáticas graves del campo (las problemáticas de los "westerns" por lo general son la delincuencia o actos injustos de la ley).

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

Tabla 4.7: Problemáticas del campo y zonas rurales.

| Año de Producción: | Película: | Pobreza y Marginalización: | Problemas Agrarios: | Cacicazgo: | Indigenismo: |
|--------------------|--|----------------------------|---------------------|------------|--------------|
| 1972: | --Aquellos Años. | X | -- | -- | X |
| | --Interval. | -- | -- | -- | X |
| | --Once Upon a Scoundrel | X | X | X | -- |
| | --El Principio. | X | X | X | X |
| | --El Rincón de las Virgenes. | X | -- | X | -- |
| | --San Simón de los Magueyes. | -- | -- | X | -- |
| 1973: | --El Señor de Osanto. | -- | -- | X | -- |
| | --Aventuras de un Caballo Blanco y un Niño. | X | -- | X | X |
| | --Calzonzin Inspector. | X | -- | X | X |
| | --La Choca. | X | -- | -- | -- |
| | --El Encuentro de un Hombre Solo. | X | X | -- | X |
| | --I Escaped from the Devil's Island. | -- | -- | -- | X |
| | --La Isla de los Hombres Solos. | X | -- | X | -- |
| | --El Juaco de Martín Cortés. | -- | -- | -- | X |
| | --Los que Viven Donde Sopla el Viento Suave. | X | X | X | X |
| | --Rapina. | X | -- | -- | X |
| | --Traigame la Cabeza de Alfredo García. | X | -- | X | -- |
| 1974: | --La Tienza. | X | X | X | -- |
| | --Avándar Anapu. | X | X | X | X |
| | --La Casa del Sur. | X | X | X | -- |
| | --La India. | X | -- | X | X |
| | --¿No Oyes Ladrar a los Perros? | X | -- | -- | X |
| | --Presagio. | X | -- | -- | -- |
| 1975: | --El Valle de los Miserables. | X | X | X | X |
| | --Actas de Marusia. | X | -- | X | -- |
| | --Canoa. | X | X | X | X |
| | --Chicano. | X | X | X | -- |
| | --Espejismo de la Ciudad. | X | X | -- | -- |
| | --Las Fuerzas Vivas. | X | X | X | -- |
| | --Hermanos del Viento. | X | X | X | X |
| | --El Hombre de los Hongos. | X | -- | X | -- |
| | --Longitud de Guerra. | X | -- | X | X |
| | --Zona Roja. | -- | -- | X | -- |
| 1976: | --Los Albaliles. | X | -- | -- | -- |
| | --Balún Canán. | X | X | -- | X |
| | --Cananea. | X | -- | X | -- |
| | --Cascabel. | X | X | X | X |
| | --La Casta Divina. | X | X | X | X |
| | --Las Cenizas del Diputado. | X | X | X | -- |
| | --Cuartelazo. | X | -- | X | -- |
| | --Lo Mejor de Teresa. | X | -- | -- | -- |
| | --Los de Abajo. | X | -- | X | -- |
| | --Matachi. | X | -- | -- | -- |
| | --El Mexicano. | X | -- | -- | -- |
| | --Nuevo Mundo. | X | X | X | X |
| | --Pantuco Santo. | -- | X | -- | X |
| | --Pasajeros en Tránsito. | X | -- | -- | -- |
| | --Pedro Páramo. | X | X | X | -- |
| | --La Plaza de Puerto Santo. | X | X | X | -- |
| | --Las Poquanchas. | X | X | X | -- |
| | --La Puerta Falsa. | X | X | -- | -- |
| | --Raíces de Sangre. | X | -- | X | -- |
| | --Xoxontla. | X | X | X | X |
| Total: | | 46 | 24 | 37 | 23 |

4.6.1.- POBREZA Y MARGINACIÓN DEL CAMPO.

4.6.1.1.- Extensión del discurso oficial agrarista.

Desde que Fernando de Fuentes realizó *Allá en el Rancho Grande* en 1936, cientos de películas mexicanas imitaron la misma fórmula exitosa: romance campirano, charros cantarines, pueblitos alegres, peones pintorescos, bellos paisajes rurales donde la miseria nunca se asoma, dramas o melodramas donde el clímax o el punto de conflicto nunca se relaciona con el abandono de la Reforma Agraria, etc. Se trataba de un cine que presentaba una imagen idealizada y falsa del ámbito rural, una imagen que mostraba la cara que el Estado, por medio de la Secretaría de Gobernación, admitía: el folklore, el gusto étnico por lo "nacionalista" y por las vistas turísticas. Sólo en raras ocasiones el cine mexicano presentaba la otra cara del campo: la miseria, la marginación social, el abandono institucional, la erosión de la tierra, la desarticulación del ejido, la falta de salud, educación y obras públicas (obras hidráulicas, electricidad, pavimento, etc.) la falta de tecnología aplicada al desarrollo de los cultivos y las condiciones infrahumanas en que vivían los campesinos.

Ahora, durante el sexenio presidencial de Luis Echeverría, la situación que vivía el campo ocupó un lugar preponderante en los discursos y promesas de las altas esferas del poder. Gracias a esto, el campo y sus problemáticas relacionadas con la miseria y el abandono, ocuparon espacios en el cine estatal. No se trataba de una genuina toma de conciencia por parte del gobierno, por supuesto, sino de propaganda con la función social de alinear al sector agropecuario y a cualquier organización campesina independiente. Recordemos que en esa época hubo tensiones entre el gobierno y la Confederación Nacional Campesina, además de que siempre prevaleció el temor por los brotes de violencia de grupos armados que defendían causas campesinas.

Como de costumbre, la mayoría de las películas donde se mostraba la pobreza y la marginación del campo, ocurrían en épocas históricas pasadas, y nuevamente el período revolucionario ocuparía un lugar importante. Ejemplo de esto lo tenemos con *El Valle de los Miserables* (1974) de Cardona Jr. *El Principio* (1972) y *Longitud de Guerra*, ambas de Gonzalo Martínez, *Actas de Marusia* de Miguel Littin (estas dos últimas de 1975), *Cananea* de Fernández Violante, *Los de Abajo* de Servando González; o *El Mexicano* de Mario Hernández. (las tres de 1976).

Cuando hablamos de la pobreza y marginación del campo, no sólo nos referimos a aquellas provocadas por problemas agrarios, de los cuales hablaremos en la siguiente categoría, sino también a la marginación



social relacionada con la ignorancia y falta de educación, falta de obras públicas, salud, etc. De ahí que sea la problemática del campo más general y la que aparece con más frecuencia en las películas estatales producidas durante el echeverrismo: 46 registros en la tabla 4.7.

Por ejemplo, las rebeliones de *Longitud de Guerra*, *Actas de Marusia* y *Cananea*, ocurridas durante tiempos porfiristas (aunque *Actas de Marusia* esté geográficamente en Chile), no fueron provocadas por problemas de reparto de tierras, sino por la explotación laboral de mineros que vivían en condiciones inhumanas en el medio rural.

4.6.1.2- Ignorancia y falta de educación.

Por su parte, la falta de educación de la población del medio rural, es una problemática abordada en mayor o menor grado, en forma directa o indirecta, en películas como *El Rincón de las Virgenes* (1972) de Isaac, *El Encuentro de un Hombre Solo* de Olhovich, *La Trenza* de Sergio Véjar (ambas de 1973), *La India* de R. A. González, *Presagio* de Alcoriza (ambas de 1974) o *Lo Mejor de Teresa* (1976) de Bojórquez.

En el caso de *El Rincón de las Virgenes*, *La Trenza* y *Presagio*, tenemos tres películas donde la ignorancia y el fanatismo de los provincianos, manipulados por su propia fe (y por charlatanes, como en las dos primeras), los lleva a sugestionarse de tal forma que llegan a creer en falsos milagros, en el caso de las dos primeras, y en maleficios en el caso de la tercera.

En *La India* también hay referencia a la educación rural, en este caso la educación básica de los indígenas, representada por un desencantado y suicida maestro (Jorge Martínez de Hoyos) que parece simbolizar el desengaño ante la demagogia institucional.

En *El Encuentro de un Hombre Solo* y *Lo Mejor de Teresa*, los protagonistas (Jorge Luke y Tina Romero, respectivamente) abandonan los pueblos donde crecieron ante las escasas oportunidades de educación que hay, para estudiar en la capital.

Resulta de especial interés *Lo Mejor de Teresa* (1976), una película de Alberto Bojórquez, sencilla y sutil. No llegó a la altura del cine de Fons, Ripstein, Hermosillo o Cazals, pero puede resultar hoy día bastante interesante para los estudiantes de educación media superior y superior. Es la historia de Teresa (Tina Romero), una jovencita estudiante graduada de un bachillerato de un pueblito de Tabasco que, llena de ilusiones y deseos de superación, llega a la Ciudad de México para tratar de ingresar a la UNAM. Presenta el examen de admisión, como cientos de jóvenes, pero es reprobada a pesar de su esfuerzo. Incluso llega a pensar que se cometió un error o una injusticia, pero no hay revisión de examen y los fallos son irrevoca-

bles. Siempre queda la duda sobre si su origen humilde provinciano fue un factor discriminatorio que contribuyó a su rechazo. Se trata de una crítica al sistema educativo en la época en que Luis Echeverría se autoconsideraba el continuador de la reforma educativa de tiempos de Lázaro Cárdenas (muchos de los avances educativos de la época echeverrista fueron mencionados en el capítulo II). Durante el echeverrismo se cuadruplicaron los presupuestos de la UNAM y el IPN, logrando ampliar sus instalaciones, y su matrícula de ingreso. Por ello, en esa época hubo esperanza para muchos jóvenes de condiciones humildes que al fin podían tener acceso, pues fueron más los que entraban a la UNAM, aunque por supuesto, también era mucho mayor ahora el número de rechazados. Y precisamente *Lo Mejor de Teresa* muestra el punto de vista de esos rechazados, aquellos que pese a las promesas demagógicas y la esperanza puesta en ellas, se dan cuenta que la realidad es más cruel que lo que pensaban, y no siempre el esfuerzo y el estudio obtienen su recompensa. Por otro lado, el film es un buen retrato de la juventud de su tiempo, 1976, ocho años después del movimiento estudiantil de 1968 y cinco años después de la matanza de estudiantes de 1971. Ahora, las problemáticas de la juventud estudiantil no trataban de resolverse mediante la solidaridad y la unión entre estudiantes, pues el gobierno había logrado una hábil dispersión, primero mediante la represión violenta, y ahora mediante el fomento de la competencia entre los universitarios. Los ganadores de concursos de admisión, orgullosos de haber llegado a la educación superior "por su propio esfuerzo", jamás se solidarizan con los rechazados, acusados a veces de flojos, "burros", etc. Los ganadores no tienen conciencia social, ignoran si en verdad merecen estar donde están y si en verdad los rechazados no lo merecen. No comprenden que la educación es un derecho de la juventud mexicana en general, no un motivo para promover la competencia y la desunión entre los jóvenes. En fin, volviendo a la película, también es interesante la concepción del personaje de Teresa: ingenua, virgen pero desinhibida, sin complejos y con deseos de aprendizaje, tanto académico como en la vida y el sexo. El final de la película, donde desea volver a la ciudad y reintentar ingresar a la UNAM, puede interpretarse de dos modos. Por un lado, resalta el optimismo de que nunca hay que darse por vencido, pero también puede parecer un mensaje latente del cine estatal acerca de que uno debe persistir y esforzarse a pesar de la injusticia, sin quejarse de las instituciones, como si los problemas educativos fueran culpa exclusivamente del individuo particular que no se esfuerza lo suficiente.

4.6.1.3- Falta de salubridad.

Además de la educación, la salud es otro de los servicios básicos que suelen escasear en las zonas rurales. La falta de médicos calificados en Cómala, Jalisco, en los años 20's, provoca que en *El Rincón de las Virgenes* (1972) de Isaac, los humildes pobladores recurran a los servicios fraudulentos de un curandero "milagroso" (el "Indio" Fernández) que les ve la cara a todos.

En *Xoxontla (Tierra que Arde)*, 1976 de Alberto Mariscal, un pasante de medicina joven e idealista (Carlos Castañón) será testigo de las pésimas condiciones de salubridad de campesinos cañeros en una localidad de Morelos en 1943. Al final, el pasante denunciaría la insalubridad (además del cacicazgo y la represión violenta contra los campesinos que se rebelan) en su examen profesional en la Facultad de Medicina de la UNAM, dando un discurso pro campesino más o menos demagógico.

Pero no sólo en películas ubicadas en épocas pasadas se presentan problemas de salud en el campo. En *Cascabel* (1976) de Raúl Araiza, ubicada en tiempos echeverristas, un cineasta (Sergio Jiménez) que pretendía filmar un documental sobre la miseria de los indios chiapanecos, muere a causa de la misma miseria y falta de servicios. Una víbora de cascabel lo muerde, y su muerte es inevitable ante la falta de antídotos y tratamientos adecuados.

En la producción francomexicana *¿No Oyes Ladrar a los Perros?* (1974) de François Reichenbach, vemos la desesperada odisea de un indígena chiapaneco (Salvador Sánchez) que, con su pequeño hijo enfermo en sus brazos, recorre largas distancias en busca de un médico que lo cure. Es interesante esta película en particular por el uso del tiempo cinematográfico. Por medio de "flash-forwards" (secuencias que remiten al tiempo futuro) observamos un futuro alternativo que le hubiera esperado al niño indígena de haberse curado y haber crecido: los problemas que hubiera tenido que enfrentar como inmigrante en la ciudad. Sin embargo, nada de esto ocurriría, pues el niño no crecería para ver la capital: en realidad muere por su enfermedad en los brazos de su padre, quién nunca encontró la atención médica que requería su hijo.

4.6.1.4- De nuevo el "agente externo".

Ahora bien, a pesar de que el Estado permitió el financiamiento de películas que contuvieran críticas a la falta de ayuda en el campo en forma de servicios básicos, también procuró, en la medida de lo posible, la inclusión del "agente externo" en las temáticas de las mismas. Ya definimos al "agente externo" cuando tratamos las críticas a las autoridades locales en el cine estatal echeverrista, así que esta vez sólo lo recordaremos brevemente. Como dijimos, el "agente externo" en una película se refiere a la intrusión de uno o



más personajes en un sitio geográfico determinado donde reina la injusticia o la tiranía. Los personajes "entrometidos", ajenos en un principio, son agentes exteriores representantes de la ciencia, el progreso o la justicia institucional, y por lo general son enviados por un poder centralista "honrado" y paternalista para resolver determinada problemática en la localidad conflictiva. La función social de este "agente externo" en el cine de nuestro universo de estudio, como también dijimos, es dar la impresión de que la justicia social y el progreso son prioridad del gobierno, y aunque haya lugares aislados donde éstos aún no lleguen, tarde o temprano la justicia centralista de las altas esferas del poder se hará presente.

Precisamente, la mayoría de las películas que recurren a la utilización del "agente externo" son aquellas que tratan problemáticas del campo y zonas rurales en sus temáticas. Esto es por la insistencia del cine estatal de mantener el discurso oficial del gobierno respecto a los problemas del campo, mostrando que la pobreza y marginación de éste era culpa de las autoridades locales o menores y no de las altas esferas del poder centralista. Es decir, el gobierno central era mostrado como honrado y con buenas intenciones en el fondo. Ejemplos del "agente externo" en el tipo de cine que estudiamos, los podemos ver si revisamos el apartado 4.4.2.2 de nuestra investigación.

4.6.1.5- Efectos de la pobreza y marginación.

Ahora bien, no siempre se presentó a los campesinos indígenas o pueblerinos como simples víctimas inocentes de la pobreza y marginación. Hubo también películas donde la miseria y la falta de atención orilla a los habitantes del campo a cometer actos poco éticos e incluso delictivos.

Ejemplos de lo anterior los tenemos con los estafadores que interpretan Alfonso Arau y el "Indio" Fernández en *El Rincón de las Virgenes* (1972) de Alberto Isaac, o los campesinos pobres que tienen que sembrar marihuana para mantenerse en *La Puerta Falsa* (1976) de Toni Sbert.

En *El Encuentro de un Hombre Solo* (1973) de Sergio Olhovich, Rodrigo Puebla es un pueblerino que de niño había sido considerado como héroe en su pueblo por salvar vidas en un incendio, lo que le costo que su rostro se quemara. Ahora de adulto, vive frustrado, amargado, desfigurado, convertido en piromaniaco que provoca incendios forestales que afectan a otros campesinos.

Ignacio López Tarso es un indio que con la ayuda de otros, saquea y roba un avión estrellado en la sierra, sin sobrevivientes, en *Rapiña* (1973) de Carlos Enrique Taboada.

La prostitución como forma para sobrevivir a la miseria rural, se presenta en *Zona Roja* (1975) del "Indio" Fernández, y en *Las Poquianchis* (1976) de Cazals.

A pesar del contexto de pobreza y marginación en que se presentan estos delitos, nunca son justificados por los guionistas o directores de las películas (tal vez con la excepción de *Zona Roja*, pues la prostitución es el menos grave de los delitos mencionados y el "Indio" Fernández se pone del lado de la prostituta, Fa-nny Cano, en todo momento). En realidad, lo que pretendía el gobierno era mandar un mensaje a los habitantes de las zonas rurales: sin importar las carencias y el sufrimiento que padezcan (y sin importar que el gobierno centralista sea responsable total o parcialmente), los campesinos deben aguantar e intentar sobrevivir dentro del marco de la ley, y por ningún motivo deberán recurrir al crimen. Más que un mensaje, era una advertencia clara, muy oportuna y conveniente para el gobierno echeverrista en una época en que las huelgas y manifestaciones campesinas, así como los brotes de violencia de grupos guerrilleros, estaban a la orden del día.

4.6.1.6- Migraciones campo-ciudad.

Y a propósito de mensajes y advertencias, también éstos se presentaron cuando se trataba el tema de las migraciones campo-ciudad, las cuales aumentaron dramáticamente al final del periodo presidencial de Luis Echeverría. Hubo muchas cintas que en su argumento contenían propaganda contra este tipo de migraciones. Trataban de convencer a los campesinos o pueblerinos de que la ciudad no era el paraíso que pensaban, y por lo tanto, no sería la solución a sus problemas. Esto se debía al aumento de la sobrepoblación de las ciudades más importantes del país, sobre todo el Distrito Federal. Claro que también hubo cintas donde la vida citadina representó una mejoría para provincianos que abandonaron el campo. Son películas que muestran la vida rural como tediosa, aburrida y carente de oportunidades. Veamos primero éstas, antes de hablar de aquellas que predicaban lo contrario.

En la mencionada *El Encuentro de un Hombre Solo* (1973) de Sergio Olhovich, Jorge Luke se vuelve un exitoso (aunque descontento) periodista gracias a que dejó a tiempo su pueblo para vivir en la capital.

En *San Simón de los Magueyes* (1972) de Alejandro Galindo, *El Esperado Amor Desesperado* (1975) de Julián Pastor, y *La Pasión según Berenice* (1975) de Hermosillo (las dos últimas no registradas en la tabla 4.7 debido a que no tratan problemáticas demasiado graves del medio rural), tres mujeres (Yolanda Ciani, Sonia Furió y Martha Navarro, respectivamente) encuentran al final una mejora en sus vidas gracias a que abandonan sus aburridos, conservadores y represivos pueblos.

Sin embargo, estas películas son la excepción de la regla. En la mayoría de los casos las migraciones del campo a la ciudad son presentadas en forma pesimista y con decepciones para aquellos que osan tratar de



superar la miseria que el gobierno les ha brindado directa o indirectamente.

En *Espejismo de la Ciudad* (1975) del veterano Julio Bracho, vemos como una familia provinciana se muda a la capital sólo para que su hija sea violada, el hijo se vuelva un boxeador perdedor y el hijo menor, apenas un niño, muera inhalando cemento con los niños de la calle.

También tenemos ejemplos pesimistas de migraciones en *Lo Mejor de Teresa* de Alberto Bojórquez, y en *Los Albañiles* de Jorge Fons (ambas de 1976). En la segunda, un hombre (José Carlos Ruiz) abandonó su pueblo por la miseria y el hambre. Dejo de ser un campesino explotado para convertirse en un obrero explotado sin que su suerte cambiara mucho.

La función social de películas de este tipo era difundir un demagógico y conformista mensaje contra las migraciones campo-ciudad. Demagógico porque nunca se profundizaba en las causas originales de esta problemática, no se admitía que la pobreza y marginación tenía raíces profundas desde la forma en que el país era manejado por las altas esferas del poder. Y conformista porque se trataba de convencer a los campesinos de quedarse en sus tierras, aguantar la miseria y el hambre, y continuar siendo explotados, con la amenaza de que cualquier otra opción sería una elección aun peor para ellos.

4.6.1.7- Migraciones México-E. U.

La situación no era diferente con el tema de las emigraciones México-E.U. Se realizaron films con mensajes propagandísticos contra las emigraciones ilegales de mexicanos hacia el vecino país del norte.

Raíces de Sangre (1976) es dirigida por Jesús Salvador Treviño, pionero del cine chicano. En esta película mexicana, los explotados no son cultivadores, sino empleados mexicanos que trabajan ilegalmente para maquiladoras norteamericanas en ambos lados de la frontera. En la cinta resultan interesantes las relaciones laborales. En el lado mexicano, la ropa fabricada es marcada con su sello de "Made in USA" a pesar de haber sido hecha en México, para aumentar su valor de venta en nuestro país. Por supuesto los sueldos son raquíticos para los mexicanos, pues sólo hacen los trabajos menores mientras los norteamericanos tienen los puestos medianos y altos. Mientras, en el lado norteamericano, las maquiladoras pagan más a los chicanos cuando trabajan las máquinas, pues ellos están sindicalizados (o sea, las leyes Norteamericanas tratan mejor a los chicanos de lo que las leyes mexicanas tratan a los mexicanos). También hay ilegales o indocumentados en el lado norteamericano, los cuales obviamente no tienen derecho a sindicalizarse

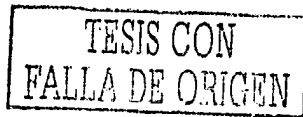
ni a exigir ningún derecho, y tienen que aceptar cualquier pago, bajo la amenaza de que los patrones avisen a "la migra" (y desgraciadamente, aun así ganan mejor que los propios mexicanos en México). Como medida de control, los "gringos" propagan la desunión entre trabajadores por medio de esquirolas, agitadores, rompehuelgas que incitan la violencia en mítines chicanos, y enfrentando a los chicanos con documentos en regla contra los "mojados" ilegales, entre otras cosas. Es una interesante crítica a las leyes echeverristas que dieron tantas facilidades y ventajas a las transnacionales, a pesar del falso discurso nacionalista y antiimperialista del presidente.

Pero fuera de *Raíces de Sangre*, la autocrítica a la responsabilidad de las malas políticas económicas del gobierno mexicano en la pobreza y las migraciones México-E. U. ha sido poco profunda o inexistente en el cine estatal del período. En la mayoría de los casos la culpa se ha concentrado en autoridades norteamericanas. Esto tenía la función social de complacer el aparente discurso nacionalista y antinorteamericano con el cual Luis Echeverría pretendía ganarse a la izquierda mexicana y alentar sus ambiciones internacionales de volverse el "Mesías del Tercer Mundo", como vimos en el capítulo II al hablar de la política internacional.

Ejemplos de lo anterior lo son *One Way* (1972) de Jorge Darnell, y *Chicano* (1975) de Jaime Casillas, películas menos logradas que *Raíces de Sangre*.

One Way, conocida en habla hispana como *Un Camino* (1972), es una coproducción de México e Italia, con un título en español e inglés, dirigida por el argentino Jorge Darnell, protagonizada por el mexicano Sergio Jiménez, el español Fernando Rey y la norteamericana Mimsy Farmer, y filmada en Estados Unidos (Nueva York). Aquí, un mexicano (Jiménez) cruza nadando el Río Bravo, y al llegar a Nueva York es explotado por traficantes de indocumentados y por una fábrica. Trata de escapar para denunciarlos pero es asesinado en la frontera.

En *Chicano* (1975) de Jaime Casillas, unos campesinos mexicanos ilegales en E. U. son explotados, maltratados, discriminados y paulatinamente la violencia aumentará hasta que el líder de los ilegales (Jaime Fernández) declare la guerra a los "anglos" y encabece un movimiento armado.



4.6.2.- PROBLEMAS AGRARIOS.

Como se mencionó en el capítulo II, en 1971 se decreta la Nueva Ley Federal de la Reforma Agraria que tenía como supuestas prioridades el fortalecimiento del ejido, la pequeña propiedad y la propiedad comunal agrícola. Con lo anterior el presidente Luis Echeverría Álvarez presumía el impulso de la "Segunda Etapa de la Reforma Agraria", tratando de emular a Lázaro Cárdenas por medio del discurso agrarista y la publicitada demagogia oficialista. En realidad las expropiaciones de tierras que hubo durante el echeverrismo, fueron contra pequeños o medianos campesinos, y no contra verdaderos latifundistas. A esto se sumó el "tortuguismo" burocrático para atender trámites de tenencia de tierra a ejidatarios en la Secretaría de la Reforma Agraria. Esto, más el abandono al sector agropecuario para darle prioridad al sector industrial, enfrentamientos entre pequeños propietarios despojados y ejidatarios beneficiados, movimientos armados en la sierra, etc., provocaron una terrible crisis en el campo mexicano.

Tal vez el ejemplo cinematográfico que ilustra mejor la inutilidad de la demagogia populista, sea el documental *Los que Viven Donde Sopla el Viento Suave* (1973) de Felipe Cazals. Por medio de entrevistas y testimonios, la cámara capta la miseria de los indios seris, tribu aislada y abandonada por las autoridades desde 1932 en la Isla Tiburón, Bahía Kino, Hermosillo, Sonora. Es una isla desértica e improductiva. Para el año en que se filmó el documental de largometraje, 1973, ya sólo quedaban como 400 indios seris. A pesar de que la ayuda gubernamental y los servicios de salud y educación no llegaban, se nota la penetración colonialista extranjera (por ejemplo, la "coca-cola"). Lo irónico del caso es que se dice que cuando el presidente Luis Echeverría Álvarez vio esta película, ordenó al gobernador de Sonora y al secretario de Obras Públicas que, por decreto presidencial, se otorgara la Isla Tiburón a la tribu de los seris como retribución por tantos años de injusticia. Todo fue inútil, pues como se trataba de tierra estéril, los seris tuvieron que vender la isla a un consorcio hotelero canadiense.

En cuanto al cine de ficción, la mayoría de los films que trataban problemas agrarios en sus temáticas, ubicaban sus tramas en épocas históricamente pasadas. El acaparamiento de tierras por parte de latifundistas fue tratado parcialmente en *El Principio* (1972) de Gonzalo Martínez, *El Valle de los Miserables* (1974) de Cardona Jr., ambas en tiempos porfiristas; *La Casta Divina* (1976) de Pastor, en tiempos carrancistas; o *Canoa* (1975) de Cazals, ubicada en los 60's.

Balón Canón (1975) de Benito Alazraki (uno de los pioneros del cine independiente mexicano, finalmente absorbido por el Estado) está basada en la novela homónima de Rosario Castellanos. Fue un intento

de equiparar la política agraria de Luis Echeverría con la de Lázaro Cárdenas. En Chiapas, 1935, inspectores del gobierno cardenista llegan a expropiar tierras a hacendados. Se dan discursos contra burgueses latifundistas y la iglesia, a favor de la separación Iglesia-Estado, de la educación rural, etc. Saby Kamalich interpreta a una hacendada que se niega a ceder sus tierras, pues quiere heredarlas a su hijo, un niño. Esto causará la muerte del hijo por una maldición de los indios chamulas.

En cuanto a films ubicados en tiempos contemporáneos, la más destacable es *Cascabel* (1976) de Raúl Araiza, la cual ya ha merecido comentarios más atrás. Ahora, en relación con los problemas agrarios, llama la atención la falta de tecnología para el cultivo que padecen los indios lacandones en San Cristóbal de las Casas, Chiapas. Tienen que recurrir a la técnica de la "roza", que consiste en provocar incendios forestales que afectan la ecología, pero que al mismo tiempo despejan ciertas extensiones de tierra, libres de animales, insectos o hierbas que impiden que se pueda cultivar adecuadamente. Después de esta "limpia" por medio del fuego, la tierra ya puede ser cultivada. Antes de hacer juicios adelantados y acusar a los indios de antiecológicos, destructores del ambiente, ignorantes, etc., hay que comprender que la culpa es de las autoridades y del gobierno, que no educan a los indios para que comprendan el daño que hacen a la naturaleza, y no los proveen de la tecnología adecuada para la agricultura (pero no, les sale más barato dejar que los indios hagan incendios para después culparlos sólo a ellos y poder especular con los precios de los cultivos, como también se muestra en el film).

En *La Puerta Falsa* (1976) de Toni Sbert, se toca el tema de la siembra de marihuana como problema agrario, aunque en forma muy superficial (y comercial, sólo como marco para una historia de acción). Unos campesinos pobres cultivan la droga para un narcotraficante mexicano poderoso (Rodrigo Puebla, que a su vez trabaja para un narco "gringo" interpretado por Wolf Ruvinskis) debido a que otros cultivos no rendían económicamente para su condición precaria.

Pero la película estatal del período más ambiciosa en cuanto al tratamiento de los problemas agrarios, en mi opinión fue *La Casa del Sur* (1974) de Sergio Olhovich, que a pesar de haber sido un gran cineasta, al menos esta vez el resultado final de su obra no estuvo a la altura de sus ambiciones (incluso fue un total fracaso de taquilla en México). Es ambiciosa porque su temática principal (y casi única) es precisamente el reparto de la tierra (las otras películas tocan el tema de forma secundaria con otros problemas del campo, tal vez con la excepción mencionada de *Balún Canán*, pero aun esta última no trata de profundizar al respecto como en *La Casa del Sur*). Olhovich cuenta una historia un tanto surrealista, perdida en el tiempo y el espacio, donde unos campesinos inician un éxodo en tiempos de la Revolución mexicana, dejando



un territorio árido y desértico, para transportarse en ferrocarril a un aparente paraíso fértil y verde, con la promesa de ayuda de los revolucionarios que derrocaron a Díaz. La supuesta tierra prometida está ubicada en tiempos echeverristas, a donde llegan los campesinos en el tren sin envejecer. Pero se trata de un latifundio dominado por un terrateniente del siglo XVIII (David Reynoso), lo cual provocará dificultades. Este juego del tiempo es un intento de Olhovich por mostrar que los problemas de la tierra en México siempre han existido (y existirán) sin variaciones de fondo.

4.6.3- CACICAZGO.

Esta problemática ya fue tratada parcialmente cuando hablamos de las críticas a las autoridades locales menores en las temáticas de las películas analizadas. Pero aquel apartado fue más general, pues se hacía alusión a gobernantes, policías y todo tipo de servidores públicos, tanto del medio rural como del urbano.

Esta vez, para la categoría de "cacicazgo," registramos en la tabla 4.7 a autoridades menores como presidentes municipales, alcaldes de pueblo, diputados, y otro tipo de políticos o autoridades de menor envergadura (no incluimos gobernadores, por ejemplo), siempre y cuando se encuentren en ambientes rurales (no aceptamos jefes policiacos corruptos del D. F., por decir algo).

Ahora bien, el poder político siempre ha mantenido relaciones estrechas con la burguesía o los ricos empresarios a todos niveles. Relación de conveniencia mutua que aun en las más bajas esferas del poder, como en el caso de los cacicazgos, se ha dado mediante intercambios de favores (facilidades burocráticas, concesiones de tierras o puestos políticos de los primeros a los segundos; financiamiento de campañas u obras públicas de los segundos a los primeros, etc.). Por eso, también registramos en la categoría a hacendados y terratenientes que, sin ostentar un cargo público o político, poseen fuerte influencia en pueblos o zonas rurales con la complicidad de las autoridades públicas.

De ahí que sean admitidos como caciques algunos hacendados como Fernando Soler en *El Señor de Osanto* (1972) de Hermosillo (aunque en realidad el personaje de Soler no sea tiránico y trate bien a los peones, no deja de ser un hacendado poderoso); Mario Almada en *La Isla de los Hombres Solos* (1973) y *El Valle de los Miserables* (1974), de René Cardona padre e hijo respectivamente; David Reynoso y Helena Rojo en *La Casa del Sur* (1974) de Olhovich; Saby Kamalich en *Balún Canán* de Alazraki, Ignacio López Tarso en *La Casta Divina* de Pastor, Manuel Ojeda como *Pedro Paramo* de José Balaños (todas de 1976); así como las familias de *El Principio* (1972) de Gonzalo Martínez, o *Cananea* (1976) de Marcela

Fernández Violante, entre otras.

En cuanto aquellos caciques que verdaderamente posean cargos públicos (ya sea de elección popular o comisionados por una autoridad superior), el mejor ejemplo lo tenemos con el actor Pancho Córdoba y sus personajes de *El Rincón de las Virgenes* de Isaac y *Calzonín Inspector* de Arau (ambas de 1972). Aunque la primera cinta sea un drama (con dosis de humor negro) y la segunda una comedia (sátira política), no hay mucha diferencia entre ambos caciques interpretados por Córdoba: corruptos, ambiciosos, hambreadores, ignorantes (el segundo no sabe ni leer), prepotentes, etc. El segundo, por cierto, recordemos que se trata de un personaje clásico de la historieta mexicana: Don Perpetuo del Rosal, de "Los Supermachos" de Eduardo del Río "Ríus". Su vestimenta con su sombrero, botas, lentes oscuros, pistola en el cinto, su bigote, etc., así como sus nexos con el PRI, sirvieron para formar el estereotipo clásico del cacique mexicano: perverso pero estúpido en el fondo, no es nadie sin su pistola o sin el apoyo del gobierno.

También resulta interesante, a nivel paródico, todos los personajes corruptos, burgueses y políticos, de *Las Fuerzas Vivas* (1975) de Alcoriza; o Eulalio González "Píporro" como el diputado demagógico y ladrón del P. R. R. (partido ficticio que es una metáfora del PRI) en *Las Cenizas del Diputado* (1976) de Roberto Gavaldón.

El tema del "agente externo" ya fue tratado también cuando hablamos de las críticas a las autoridades locales, y fue revisado cuando hablamos de la pobreza y marginación del campo. Por eso no lo trataremos en esta ocasión, pues resultaría reiterativo.

Lo que sí podemos anotar, por último, es un caso ridículo de censura, no de prohibición, sino de alteración. El gobierno mexicano se negó a que la coproducción de México y E. U. *Bring me the Head of Alfredo García* o *Tráigame la Cabeza de Alfredo García* (1973), del famoso director norteamericano Sam Peckinpah, ubicara geográficamente su trama en México. Esto porque en la película aparece un cruel cacique y hacendado (el "Indio" Fernández) y oficialmente, según el gobierno, ya no existían caciques en México. Por ello nunca se especifica el lugar donde ocurre parte de la trama (la otra parte transcurre en E. U.), pero un letrero dice que se encuentran en "Latinoamérica" (como si fuera el nombre de un país, tal vez para los gringos sea lo mismo México que Cuba o Brasil). Como sea, sabemos que la película fue filmada en México y actúan mexicanos (como el "Indio" e Isela Vega), así que poco importa que no se admita que la trama ocurre en México.

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

4.6.4- INDIGENISMO.

4.6.4.1- Idealización indigenista.

Hay que aclarar que en esta categoría no registramos cualquier cinta donde aparezcan campesinos o pueblerinos vestidos de manta, con jorongos o huaraches, pues esto no nos asegura con certeza que se traten de indígenas. Sólo tomamos en cuenta las películas donde de forma manifiesta se diga que determinados personajes pertenecen a grupos étnicos, y siempre que éstos aparezcan de forma frecuente en la película y teniendo un peso relevante en ella, aunque sea como personajes secundarios pero importantes, es decir, no cuando sean simples "extras" o parte del ambiente. Tampoco consideramos apaches, comanches, siux u otras tribus de indios de Norteamérica que aparecen en "westerns" mexicanos, pues sus problemáticas poco tienen que ver con las del campo y zonas rurales de México.

Como vimos en el capítulo I, el indigenismo ha sido tratado desde el cine mudo con Guillermo el "Indio" Calles y Miguel Contreras Torres y por Emilio Fernández, Roberto Gavaldón, Benito Alazraki, Luis Alcoriza e incontables cineastas en el cine hablado, como bandera nacionalista y motivo de exaltación patriótica. Siempre se confió en la pureza del indio mexicano, su bondad que rayaba en la aceptación conformista de su miseria, la cual era compensada por su dignidad, su orgullo, su filosofía, tradiciones y cultura, y su armonía con la naturaleza. Hubo pocos acercamientos críticos a los verdaderos y graves problemas de los indios mexicanos. Entre las cintas más destacables estuvo *Tarahumara* (1964) de Luis Alcoriza.

La verdad es que a través de la historia de nuestro país, los indígenas han sido los más saqueados, empujados, olvidados y traicionados por las promesas de las instancias oficiales. Los burgueses murales de Orozco, Siquéiros y Rivera no alimentaban a los indios. Del mismo modo, las películas donde se idealizaba al indígena, a pesar de la calidad cinematográfica, de los hermosos paisajes captados por Gabriel Figueroa, de la música de Silvestre Revueltas, de los guiones de Mauricio Magdaleno, de las adaptaciones de Mariano Azuela, de la ropa limpia y bien planchada de los indígenas, de Dolores del Río, Columba Domínguez, María Félix, Katy Jurado o Stella Inda (supuestas bellezas indígenas pero más al gusto de la estética occidental que cualquier otra cosa), de los bailes exóticos estilizados, de bellas películas como *Raíces* (1953) de Benito Alazraki, etc.; en realidad no pudieron ocultar la verdad de un "México Profundo" (como diría Ricardo Bonfil Batalla) distinto al que aparecería en las pantallas de los cines.

El cine estatal de nuestro período trató de mostrar el indigenismo con una visión más crítica y realista, para estar en la misma frecuencia de la demagogia presidencial, aunque no siempre hubo buenos resulta-

dos. A veces se cayó en el colonialista gusto por el folklore y exotismo turístico, como en la coproducción con Estados Unidos llamada *Interval o Intervalo* (1972) de Daniel Mann. Aunque en la cinta no se trate ningún problema indígena de importancia y ni siquiera haya personajes indígenas de relevancia, las ruinas mayas de Chichén Itzá en Yucatán sirven como paisaje dramático idóneo para que Merle Oberon se suicide arrojándose al senote sagrado en una época contemporánea.

4.6.4.2- El desprestigio de los grupos étnicos.

Otras veces parecía como si los directores se hubieran empeñado sólo en mostrar lo peor del comportamiento de los indios, sus más bajas pasiones. Ejemplos de esto los encontramos con el indio edípico (Jaime Moreno), producto de la violación de su madre (Isela Vega) en *La India* (1974) de Rogelio A. González; los indios saqueadores que roban a los cadáveres de un accidente aéreo en *Rapiña* (1973) de Carlos Enrique Taboada; o la multitud indígena (junto con otros pueblerinos no forzosamente indígenas), iracunda, ignorante e irracional, que es manipulada para linchar a unos inocentes en *Canoa* (1975) de Cazals (incluso son incitados en su lengua o dialecto por medio de bocinas controladas por el sacerdote-cacique Enrique Lucero).

En otras ocasiones se intentó el revisionismo histórico del genocidio de los pueblos prehispánicos. En *El Juicio de Martín Cortés* (1973) del legendario Alejandro Galindo, vemos una temática relacionada con la conquista española, aunque la película está ubicada en época contemporánea. El complejo del mexicano ante la madre violada por el padre ausente, se equipara con el daño causado por la conquista española. Martín Cortés es el primer criollo, es hijo bastardo del conquistador Hernán Cortés y la indígena violada "la Malinche". Se trata del primer mexicano, de cierta forma. Su existencia es tanto producto de la violación sexual como de la violación territorial: la invasión, la emancipación de la tierra, origen de todo, tan sagrada como la madre misma. Gonzalo Vega caracteriza a un actor teatral que, en tiempos contemporáneos, representa a Martín Cortés, y que al meterse tanto en su papel, se deja llevar por el personaje hasta el grado de matar realmente al actor que interpreta al hermano de Martín (como una supuesta metáfora del odio fratricida que innatamente guarda todo mexicano en su interior como parte de un supuesto complejo de inferioridad).

Mucho mejor lograda al respecto es *Nuevo Mundo* (1976) de Gabriel Retes, ubicada en el siglo XVI en el Nuevo Mundo (nunca se dice en forma manifiesta que están en México). Se tocan temas como la esclavitud de los indios y su masacre final cuando intentan rebelarse, además de la desmitificación de la fe cris-

tiana impuesta por la fuerza, y mediante la elaboración del fraude de la aparición de una virgen con facciones indígenas.

La forma más general en que se ha mostrado a los grupos étnicos mexicanos en el cine estatal del echeverrismo, ha sido mediante una actitud piadosa y paternalista por parte de los cineastas. En un intento por tratar de ser críticos y mostrar los sufrimientos de las tribus y pueblos, algunos cineastas se equivocaron al quitarle al indio, tal vez, el último vestigio de dignidad que le quedaba.

Ya sean los seris de Sonora en el documental *Los que Viven Donde Sopla el Viento Suave* (1973) de Cazals; los tzotziles, chamulas, de San Juan Chamula en *¿No Oyes Ladrar a los Perros?* (1974) de Francois Reichenbach; los también chamulas de Comitán en *Balún Canán* de Alazraki; o los lacandones de la Selva Lacandona de San Cristóbal de las Casas en *Cascabel* de Araiza (estas dos últimas de 1976), las tres últimas ubicadas en Chiapas; frecuentemente se mostraba al indio como una víctima o mártir merecedor, no de respeto ni derechos, sino de lástima y limosna. En *La Casta Divina* (1976) de Julián Pastor, un hacendado interpretado por López Tarso dice "... el indio nace mintiendo, vive borracho y muere robando...".

En vez de un guerrero derrotado pero que aún tiene fuerzas para la revancha, en vez de un valiente sobreviviente que exige sus derechos, el indio fue muchas veces puesto como un idiota al que sólo el hombre blanco piadoso, generalmente el "agente externo" representante de instancias gubernamentales, le hace el "favor" de ayudarlo. En repuesta, el indio agradecerá en forma servil y humilde la ayuda, como si el cumplimiento de leyes y el respeto a los derechos fuera un favor en vez de una obligación. Esta imagen del indio obediente y agradecido con sus patrones, cumplía la función social de complementar el discurso paternalista del gobierno echeverrista para con los pueblos indígenas. No se trataba de educación y desarrollo integral (como sí lo fue durante el cardenismo), sino de miserables limosnas muy publicitadas dentro de un marco de autoelogios por parte de las secretarías de Estado. A los indios se les regalaba un pez en vez de enseñarles a pescar. Y mostrando indios obedientes y agradecidos, se fomentaba la alineación al PRI de líderes de éstos grupos y de algunos intelectuales supuestamente "indigenistas" que hablarían maravillas del presidente.

Películas con las características anteriores eran propaganda antiindigenista disfrazada de propaganda indigenista y que bien puede engañar a analistas o intelectuales descuidados. Esto es porque la verdadera propaganda, debido precisamente a su carácter parcial y subjetivo, debe exaltar sólo las virtudes (falsas o verdaderas) de una ideología o un personaje. No encontraremos en escritos o documentos audiovisuales 100 % propagandísticos a favor del PRI, la imagen de un partido al borde del caos que suplica ayuda o vo-

tos. Tampoco veremos en éstos a un Luis Echeverría Álvarez como un pobre diablo servil y arrastrado. De igual manera, una verdadera propaganda indigenista mostraría a las tribus y pueblos indígenas como heroicos, valientes, nobles, invencibles, no con la cabeza agachada, sino en alto, con paso seguro, y por supuesto, al final de la película resultarían triunfantes sin ayuda del "agente externo". Poco importa que no sea realista, pues como sabemos, cualquier propaganda no es realista. (o lo es sólo parcialmente).

De hecho, de todas las películas de nuestro universo de estudio, sólo tres muestran a indígenas como sus protagonistas y como líderes rebeldes y heroicos que no necesitan la ayuda del "agente externo" para luchar contra el racismo, la explotación o la injusticia. Veamos cuales son.

Aquellos Años (1972) de Felipe Cazals, es la biografía de Benito Juárez (con Jorge Martínez de Hoyos, que no se le parece mucho). Claro que a pesar de la exaltación a un jefe de Estado de origen indígena y su lucha contra la política racista del clero, no hay que olvidar que se sigue tratando de un héroe nacional muy emulado y citado en el discurso oficial de muchos presidentes mexicanos, y que sus logros fueron dentro del marco institucional de las más altas esferas del poder político.

Aváncar Anapu (1974) de Rafael Corkidi es un film bilingüe, hablando en tarasco y en español, donde Ernesto Gómez Cruz interpreta a un especie de Mesías purépecha de Michoacán que encabeza la resistencia indígena contra los explotadores. Se trata también de un líder digno aunque extraño: no parece indígena, sino líder obrero (con su cabello corto y su oberol), tiene algo de guerrillero agrarista pero promueve la resistencia pacífica (dice: "de qué sirve sacar un rifle, si te sacan diez"), y algo de zapatista, cabañista, socialista, con parecido a Gandhi, el "Che" Guevara e incluso de Jesucristo, pero sin el tono solemne, sino con un carácter jovial y accesible. Predica la unión de los purépechas, la huelga, el vender caro los productos tercermundistas, etc. Además, tiene a su harem de seguidoras admiradoras (no es el clásico indito penoso o asexuado). Admitimos que se trata de un personaje improbable, pues es una cinta surrealista en la que Corkidi asume la influencia de Jodorowsky, pero al menos el héroe está lejos de estereotipo del "pata-rajada" de quien todos abusan.

Y a nivel paródico tenemos la ya mencionada *Calzonzin Inspector* (1973), donde Alfonso Arau dirige e interpreta al personaje principal: un indio justiciero, "abusado" y cínico que se burla de las autoridades corruptas de un pueblo, les roba dinero, los humilla y ridiculiza, e incluso tiene relaciones sexuales con la esposa e hija del cacique don Perpetuo (Pancho Córdova). Pero a pesar que está lejos de ser un tonto y al fi-

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

nal sale triunfador, hay que reconocer también que Calzonzin está muy lejano a ser un verdadero indio (nunca se dice a que grupo étnico pertenece). Su apariencia y vestuario (con todo y su cobertor eléctrico, también muy improbable) no son muy realistas y parece más bien una estilización caricaturesca (no olvidar que se trata de un personaje de historieta). Al menos, pese al tono de comedia y la poca fidelidad del indigenismo, *Calzonzin Inspector* es muy superior a las comedias de "la India María" (María Elena Velasco), aun más superficiales a la hora de tocar el tema indigenista.

Fuera de las tres películas anteriores, los intentos del indio por tratar a trascender su contexto sin ayuda del hombre blanco, terminaban mal, como lo demuestran las masacres masivas que tratamos en el apartado sobre la "represión institucional".

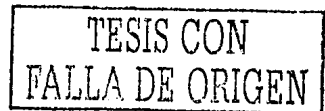
En resumen, un film indigenista perfecto no es aquel que idealice al indio y muestre su mundo como un paraíso utópico, sin problemas que sean culpa de las altas esferas del poder (como se acostumbraba en la "época de oro" del cine nacional); ni tampoco aquel que sólo busque la compasión hacia el indio como si se tratara de un minusválido (sin intención de ofender a los minusválidos). El film indigenista perfecto será el que muestre en términos realistas (no surrealistas o paródicos) la problemática del indio mexicano y se señale a los verdaderos culpables (las altas esferas del poder, no sólo caciques locales), y donde el indio, por iniciativa propia y sin ayuda del "agente externo" (mensajeros del presidente, rubios de ojos azules), se rebele con orgullo, coraje y sin perder la dignidad, saliendo al final airoso por hacer valer sus derechos sin besarle la mano a nadie. Aunque parezca un "final feliz" tan odiado por muchos críticos, a veces es necesario para fomentar la resistencia y alejarse del derrotismo conformista.

4.7.- APERTURA CINEMATOGRAFICA SOBRE TEMAS SEXUALES.

El año de 1968 fue un parteaguas histórico para el México moderno. A partir de entonces y como hemos señalado en ocasiones anteriores, el sistema político, el Estado mexicano, la presidencia de la República, el PRI y las fuerzas coercitivas del orden social (ejército, policía) pasaron por su nivel más bajo de popularidad a raíz de las violentas represiones a grupos divergentes después de la masacre estudiantil del 2 de octubre en Tlatelolco. Después de un sexenio tan conservador y represivo como el que encabezó el presidente Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970), el nuevo gobierno de Luis Echeverría Álvarez trató de contrarrestar la pésima imagen que la sociedad tenía del Estado, considerado como retrogada y anticuado en su posición respecto a las libertades civiles. No se trataba de un rompimiento total entre la administración echeverrista y la diazordacista, sólo era un leve y prudente alejamiento con la función social de fortalecer y legitimar el nuevo gobierno. El Estado sólo trataba de adaptarse a los tiempos, parecer más "moderno", aunque la represión social no pararía y la libertad de expresión continuara obstaculizada.

Para lograr esta apariencia, los medios masivos de entretenimiento y comunicación tenían que parecer más libres y "modernos". Como ya hemos visto, el abordamiento de temas políticos de forma totalmente abierta en estos medios durante el echeverrismo siempre enfrentó sus trabas. Estos temas tuvieron que ser abordados con restricciones impuestas y concordando siempre con la ideología oficial. También vimos cómo en cambio, hubo un poco más de tolerancia hacia la crítica a instituciones sociales que estaban más lejos del control del Estado o de los organismos públicos. Más concretamente, nos referimos a la "familia mexicana" y a la "religión". Esta tolerancia (con restricciones, por supuesto) funcionaba como mecanismo compensatorio. La falta de libertad de expresión en temas políticos más importantes se trataba de encubrir y compensar mediante la apertura temática sobre cuestiones que al Estado no afectan en lo profundo.

Dentro de esta apertura, los temas sexuales abordados en el "nuevo cine mexicano" jugaron un papel importante. Como se ha señalado, durante este periodo histórico hubo un ablandamiento de la censura bastante notorio si se le compara con administraciones anteriores. Temas tabúes de otros tiempos pudieron tratarse en forma más frecuente. Rebeldía juvenil, drogas, desnudos femeninos y masculinos, homosexualismo, recriminaciones a la iglesia, a los valores familiares, uso de lenguaje altisonante y violencia explícita, entre otras temas apolíticos, ya habían sido tratados en el cine mexicano pero de forma muy esporádica. Lo que hubo de nuevo en el "nuevo cine mexicano", fue la mayor frecuencia en el uso de estos recursos.



En este apartado analizaremos los temas sexuales más frecuentes en el cine estatal del periodo echeverrista. La apertura sobre las siguientes temáticas, tenía como "función social" servir como compensación ante la falta de libertad total para el abordamiento de temas políticos en el cine estatal del periodo investigado. "Represión sexual", "prostitución", "violación", "infidelidad", "homosexualismo" e "incesto" son los seis temas seleccionados para el análisis de la apertura cinematográfica en materia sexual. Su elección obedece a que los consideramos los temas más trascendentales para la sociedad relacionados con el sexo y, al mismo tiempo, por su frecuente aparición en el cine que analizamos. Otros temas que podrían parecer interesantes pero que no incluimos, fueron excluidos por su escasa importancia, por su falta de presencia o por ambas razones. Por ejemplo, los desnudos cinematográficos tal vez en conjunto puedan parecer un fenómeno interesante, pero por sí solos no los considero un tema de trascendencia. Un simple desnudo no nos dice nada más allá de la reacción que pueda causar en las personas muy pudorosas. Los desnudos no afectan a la sociedad profundamente (es algo natural, todos nos desnudamos aunque sea para bañarnos) y en el cine es más bien una herramienta de atracción de taquilla (eso de "desnudos artísticos" es un término ambiguo que, en lo personal, nunca me ha convencido). En cuanto a la falta de presencia, el tema de las enfermedades venéreas es verdaderamente importante en la sociedad mexicana y sería interesante tratarlo. Sin embargo, desafortunadamente esta temática no ha aparecido con la frecuencia mínima requerida en el cine de nuestro universo de estudio. Por ello no sería objetivo un análisis al respecto.

Recordamos que los análisis son más temáticos que visuales y atendiendo siempre a la importancia que tengan las temáticas abordadas (en este caso, las seis categorías de temas sexuales) dentro de las películas. Por ejemplo, aunque en *El Hombre del Puente* (1975) de Rafael Baledón y en *El Mexicano* (1976) de Mario Hernández, aparecen brevemente prostitutas, estas cintas no estarán registradas en la categoría de "prostitución", porque la aparición de estas mujeres no afecta en lo mínimo el desarrollo de la trama de ambas películas. Por el contrario, en *El Monasterio de los Buitres* (1972) de Francisco del Villar, un monje confiesa que amaba a su madre, y aunque esta confesión dure máximo tres segundos, es importante para comprender el porqué este personaje optó por tomar los hábitos. Por eso la película sí queda registrada en la categoría de "incesto".

Tabla 4.8: Frecuencia de temas sexuales en el cine echeverrista.

| Película: | Represión sexual: | Prostitución: | Violación: | Infidelidad: | Homosexualismo: | Incesto: |
|---------------------------------------|-------------------|---------------|------------|--------------|-----------------|----------|
| 1971: El Muro del Silencio. | -- | -- | -- | X | X | X |
| 1972: El Castillo de la Pureza. | X | X | -- | X | -- | X |
| Eva y Darío. | X | X | -- | -- | X | -- |
| Fe, Esperanza y Caridad. | X | -- | X | -- | -- | -- |
| Interval. | -- | -- | -- | X | -- | -- |
| El Monasterio de los Buitres. | X | -- | -- | -- | X | X |
| El Premio Nobel del Amor. | X | -- | -- | -- | -- | -- |
| El Principio. | -- | X | X | -- | -- | -- |
| El Profeta Mimi. | X | X | X | X | -- | -- |
| El Rincón de las Vírgenes. | -- | -- | X | X | -- | X |
| San Simón de los Magueyes. | X | -- | -- | X | -- | -- |
| Viento Salvaje. | X | X | X | -- | -- | -- |
| 1973: El Amor tiene Cara de Mujer. | -- | X | -- | X | -- | -- |
| Ante el Cadáver de un Líder. | -- | -- | -- | X | -- | -- |
| Calzonzin Inspector. | -- | X | -- | X | -- | -- |
| La Choca. | -- | -- | X | -- | -- | -- |
| El Encuentro de un Hombre Solo. | -- | -- | X | -- | -- | -- |
| I Escaped from the Devil's Island. | -- | -- | -- | -- | X | -- |
| La Isla de los Hombres Solos. | X | X | X | -- | X | -- |
| El Juicio de Martín Cortés. | -- | -- | X | -- | -- | -- |
| Los Perros de Dios. | X | -- | X | X | X | -- |
| El Santo Oficio. | X | -- | X | -- | -- | -- |
| Tráigame la Cabeza de Alfredo García. | -- | X | X | -- | -- | -- |
| La Trenza. | X | -- | -- | X | -- | -- |
| 1974: Un Amor Extraño. | X | X | -- | X | -- | -- |
| El Cumpleaños del Perro. | -- | -- | -- | X | X | -- |
| La India. | X | X | X | -- | -- | X |
| La Lucha con la Pantera. | X | -- | X | -- | -- | X |
| El Llanto de la Tortuga. | X | -- | X | X | -- | X |
| La Otra Virgindad. | X | -- | -- | -- | -- | -- |
| Presagio. | -- | -- | X | -- | -- | -- |
| Ivoli. | X | X | -- | X | X | -- |
| El Valle de los Miserables. | -- | X | X | -- | -- | -- |
| La Venta del Rey Olmos. | -- | X | X | X | -- | -- |

| Película: | Represión Sexual: | Prostitución: | Violación: | Infidelidad: | Homosexualismo: | Incesto: |
|--------------------------------|-------------------|---------------|------------|--------------|-----------------|----------|
| 1975: | | | | | | |
| - El Apando. | X | -- | X | X | X | -- |
| - Coronación. | X | -- | -- | -- | -- | -- |
| - Chin Chin, el Teporocho. | -- | X | X | X | X | -- |
| - El Elegido. | X | -- | X | -- | -- | -- |
| - Espesismo de la Ciudad. | -- | X | X | -- | X | -- |
| - El Esperado Amor Inesperado. | X | -- | -- | -- | -- | X |
| - Foxtrot. | -- | -- | X | X | -- | -- |
| - Las Fuerzas Vivas. | -- | -- | -- | X | -- | -- |
| - Hermanos del Viento. | -- | X | X | -- | -- | -- |
| - El Hombre de los Hongos. | X | -- | -- | X | -- | X |
| - Maten al León. | -- | -- | -- | X | -- | -- |
| - La Pasión según Berenice. | X | -- | -- | -- | -- | -- |
| - El Reventón. | -- | -- | X | X | X | -- |
| - Tiempo y Destiempo. | -- | -- | -- | -- | X | -- |
| - La Vida Cambia. | -- | X | -- | X | -- | -- |
| - Zona Roja. | -- | X | -- | -- | X | -- |
| 1976: | | | | | | |
| - Los Albañiles. | -- | -- | X | X | -- | -- |
| - La Casta Divina. | -- | X | X | X | X | X |
| - El Diabólico. | -- | X | X | -- | -- | -- |
| - Fantoche. | X | -- | -- | X | -- | -- |
| - Lo Mejor de Teresa. | X | X | -- | -- | -- | -- |
| - Los de Abajo. | -- | X | X | -- | -- | -- |
| - El Mar. | X | -- | -- | X | X | X |
| - Matinee. | -- | -- | -- | -- | X | -- |
| - Mil Caminos Tiene la Muerte. | -- | -- | X | -- | X | X |
| - Una Noche Embarazosa. | -- | -- | -- | X | X | -- |
| - Nuevo Mundo. | -- | -- | X | -- | -- | -- |
| - Pasajeros en Tránsito. | -- | X | -- | -- | -- | -- |
| - Pedro Páramo. | -- | -- | X | X | -- | X |
| - La Playa Vacía. | -- | -- | -- | X | X | -- |
| - La Plaza de Puerto Santo. | -- | X | -- | X | X | -- |
| - Las Poquianchis. | -- | X | X | -- | -- | X |
| - Prison de Mujeres. | X | X | X | X | X | -- |
| - ¡Fintorera! | -- | -- | -- | X | -- | -- |
| - El Viaje. | X | X | -- | X | -- | X |
| - Víbora Caliente. | -- | -- | X | -- | -- | -- |
| Total: | 29 | 28 | 35 | 35 | 22 | 15 |

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

4.7.1- REPRESIÓN SEXUAL.

Antes del "nuevo cine mexicano" de los 70's, la moral conservadora hacía sentir su influencia de una forma más que manifiesta en las películas mexicanas. Las relaciones sexuales mostradas, casi siempre cumplían una función comercial de atracción taquillera, pero también eran presentadas por lo general de una forma pecaminosa o asociada a la lujuria o suciedad (con el "pecado", pues no hay que olvidar la omnipresencia del catolicismo) e incluso con el crimen (los delincuentes lujuriosos abundaban). Al final, en la mayoría de los casos, el sexo merecía un castigo. De esta forma, la mayoría de la películas "eróticas" de antes de los 70's satisfacían tanto al público hambriento de escenas "fuertes" como a los conservadores que esperaban castigo a la lujuria. Por el contrario, la virtud y la virginidad eran valores enaltecidos y premiados. Se trataba de un cine conservador donde la represión sexual estaba presente. Los personajes que más sufrían esta represión eran los jóvenes de ambos sexos, y las mujeres (jóvenes o adultas). Claro que por lo tanto, una mujer que fuera joven, sufriría doblemente.

Al mismo tiempo, la censura en el abordamiento de temas políticos en las películas se mantenía. Era demasiada represión en el cine como para seguir tolerándola. A raíz de los tumultos sociales de los 60's, era urgente para el Estado aligerar la tensión. Al menos en lo referente al cine nacional, con la administración echeverrista se trató de aliviar dicha tensión. Tenía que haber mayor apertura temática, ya sea en temas sexuales o políticos. Tenían que escoger entre ambas opciones, y obviamente en el cine estatal echeverrista optaron por la primera opción, la más conveniente.

La crítica a la represión sexual no fue tratada por primera vez en el cine de nuestro universo de estudio, pero esta vez fue presentada con mayor frecuencia, sin la actitud moralista de otros tiempos (bueno, en la mayoría de los casos), como exigían los tiempos modernos en los 70's. Fueron tres tipos de instituciones las más acusadas al respecto en las películas analizadas: la familia, la religión, y en menor grado las instituciones públicas. Algunas películas mezclaban a dos o hasta tres de las instituciones.

4.7.1.1- Represión familiar.

La brecha generacional y el choque entre la moral conservadora de los padres y el deseo de liberación de los hijos, siempre ha sido un tema atractivo en el cine mexicano. Antes del cine echeverrista, en la mayoría de las cintas nacionales eran los padres o madres los que poseían la razón al final, y más cuando el sexo estaba de por medio. Ahora, en el "nuevo cine mexicano", abundaron cintas donde padres con ideas anticuadas y represoras se presentaban como déspotas e intolerantes, mientras la razón ésta vez estaría con

los hijos, víctimas de estricta educación, quienes a veces eran obligados por la fuerza a reprimir sus deseos, y otras, simplemente aparecen afectados a nivel psicológico por la influencia de esta educación, que aun a distancia provoca una especie de "auto represión". La diferencia entre la represión forzada y la auto represión, ambas debidas a la acción familiar, puede aclararse mejor con la diferencia entre dos películas: *El Esperado Amor Desesperado*, y *Eva y Darío*.

En *El Esperado Amor Desesperado* (1975) de Julián Pastor, según un argumento de Emilio Carballido, dos mujeres de mediana edad (Sonia Furió y Ofelia Guilmain) permanecen solteras en Córdoba, Veracruz, debido a su albitrario y estricto hermano mayor (Tito Junco) que las cuida como si fueran sus hijas, pero les espantaba a sus novios cuando eran jóvenes. Sin embargo, al menos la menor de las hermanas (la Furió) conserva el deseo de encontrar el amor por vez primera, a pesar de la barrera física que representa su hermano. Como se observa, aquí se presenta el deseo conciente de experiencia sexual contra la presencia física de alguien que impide dicha experiencia.

Otro ejemplo parecido al anterior, sería el de la ya tratada *El Castillo de la Pureza* (1972) de Ripstein, donde el padre (Claudio Brook) también obliga por la fuerza a sus hijos a reprimir sus instintos naturales. En estas dos películas hay una presencia física familiar que evita la consumación del sexo.

En cambio, *Eva y Darío* (1972) de Sergio Véjar, presenta una represión no obligada por la fuerza, sino más bien parece como si la influencia de la educación y la moral familiar actuara psicológicamente fomentando la "auto represión". Una pareja de jóvenes (Vania Véjar y Héctor Ibarra) no pueden consumir su amor por la impotencia psicológica de él, quien carga con su inseguridad, traumas morales y religiosos, y la intimidación de su sobreprotectora madre y su machista padre. Afortunadamente, una relación sexual con una mujer mayor le da seguridad y autoestima al muchacho para que al final pueda satisfacer a su novia. Pero lo importante aquí es que no había impedimento físico real que causara la impotencia (conste que no me refiero a problemas orgánicos de disfunción eréctil, sino a la presencia de alguien que evite la relación sexual), por el contrario, hasta el padre del muchacho (Joaquín Cordero) quería que su hijo fuera todo un "hombre". Veamos otros ejemplos de auto represión causadas por la influencia familiar sin necesidad de usar la fuerza.

En *Los Perros de Dios* (1973) de Francisco del Villar, una joven (Helena Rojo) es incomprendida por sus ricos padres, quienes tampoco le impiden nada por la fuerza. Sin embargo, aunque en realidad ella sea

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

sólo una niña mimada y aburrída, con despreocupada situación económica, y en realidad no existan reglas para romper (o que valga la pena romper), vive en un mundo imaginario donde sus fantasías, supuestamente rebeldes, la absorben totalmente hasta provocar que muera asesinada. Trataba de combatir una supuesta represión sexual que le imponía la familia, la religión (o sea, Dios) y la sociedad moralista, según ella. Pero para ser sinceros, la verdad es que ella misma, así como el director del Villar, querían creer que la represión externa existía, para así hacer pasar al personaje como una retadora de normas establecidas. De ahí que la película resulte fallida. Se trata de una genuina "auto represión" que ella proyectaba externamente, como si se tratara de una represión externa.

En *Coronación* (1975) de Sergio Olhovich, Ernesto Alonso es un hombre casi anciano, inútil y mantenido, que nunca ha tenido el valor de entablar una relación con el sexo opuesto y se ha mantenido virgen. La causa es una conservadora y anticuada educación que recibió de su abuela (Carmen Montejo), una anciana con demencia senil que vivió en los tiempos del porfirismo (incluso grita maldiciones contra la Revolución mexicana). Este film también resulta fallido, pues es imposible creer que Carmen Montejo pueda ser la abuela de Ernesto Alonso, entre otras cosas.

En *El Elegido* (1975) de Servando González, Manuel Ojeda es un hombre que antes de ser seleccionado para representar a Jesús en una representación de Semana Santa, se mantuvo virgen hasta más de los 30 años debido a la influencia de sus padres religiosos.

En *El Viaje* (1976) de Jomi García Ascot, Enrique Lucero es un empleado de un tienda de discos extremadamente tímido con las mujeres, solterón, treintañero, amante de la música clásica y que sueña con un viaje a Europa. La muerte de su anciana madre resulta una liberación que parece permitirle cumplir sus sueños de tener una mujer y realizar su ansiado viaje (lo primero sí lo logra, pero lo segundo no, nunca va a Europa).

Incluimos también el caso de *El Premio Nobel del Amor* (1972) de Rafael Baledón, comedia juvenil donde una muchacha estudiante (Angélica María) sueña con ser científica famosa y opta por una especie de celibato para dedicar de lleno su vida a la ciencia. Se trata de un ejemplo paródico donde la auto represión sexual es tomada por el lado humorístico.



4.7.1.2- La religión como represora sexual.

En cuanto a la religión, ésta también representa una institución represora muy frecuente en el cine echeverrista, a veces de forma directa y a veces indirectamente. Este tema fue parcialmente tratado cuando hablamos de las críticas a las instituciones sociales en el subcapítulo 4.4 (más concretamente, en el apartado 4.4.4, relativo a la crítica a la religión), pero ahora lo ampliaremos en relación a la cuestión sexual.

En *El Monasterio de los Buitres* (1972) de Francisco del Villar, vemos a un grupo de monjes atormentados por distintos traumas que ponen en duda su fe, la mayoría de ellos de tipo sexual.

En *Fe* (1972) de Alberto Bojórquez, primer cuento de *Fe, Esperanza y Caridad* (los otros dos recordemos que fueron dirigidos Alcoriza y Fons), una mujer reprime sus deseos de serle infiel a su esposo (un minusválido haragán que la golpea) por sus fuertes creencias católicas.

En *San Simón de los Magueyes* (1972) del viejo Alejandro Galindo, una pueblerina (Yolanda Ciani) vive en un pueblo donde el fanatismo religioso y la mentalidad retrograda dominan. Su celoso esposo incluso le coloca un cinturón de castidad, en pleno siglo XX y en plena década de los 70's.

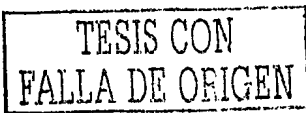
Viento Salvaje (1972) de Zacarías Gómez Urquiza es un "western" donde Eric del Castillo es un sacerdote que cuelga momentáneamente los hábitos para vengar violentamente un crimen y castigar a los culpables, pero jamás cede a los encantos de una prostituta (Regina Torné) que lo desea, porque no sería "correcto" en un cura. Esto resulta paradójico, pues se da a entender que un hombre de hábitos no puede tener sexo, pero sí puede mancharse las manos de sangre. Este "western", al contrario de la mayoría de las películas analizadas, sorprende por su conservador moralismo, donde el sexo es peor pecado que el asesinato (con todo y que los asesinados hayan sido verdaderos criminales).

4.7.1.3- Instituciones públicas represoras.

Y en cuanto a la represión sexual ejercida por instituciones públicas, el sistema penitenciario ha sido el más aludido, y sólo en ocasiones el gobierno de épocas pasadas.

En este último caso, destaca *Tivoli* (1974) de Alberto Isaac, en la cual un teatro de variedades donde la prostitución, el "striptease" y los chistes subidos de tono abundaban, era demolido en los años 50's por órdenes de un gobierno conservador encabezado por el presidente Adolfo Ruiz Cortines a nivel nacional, y por el regente del D. F. Ernesto Uruchurtu a nivel local.

Por lo demás, las cárceles de cualquier época han sido las instituciones públicas más señaladas. Uno de



los peores castigos para el ser humano es la pérdida de su libertad en general, y la cárcel significa la pérdida de la libertad de acción, de tránsito, del control de las riendas de la vida, y por supuesto, la pérdida de libertad sexual.

En *La Isla de los Hombres Solos* (1973) de René Cardona, un presidiario en una colonia penitenciaria es sometido a un castigo ejemplar: se le mantiene sediento y luego lo obligan a repartir el agua a sus compañeros sin que él pueda beberla (uno de los presos se compadece de él y le escupe en la cara el agua que le da, para que al menos se refresque un poco). Esta tortura tuvo su equivalente sexual en el mismo film: cuando las autoridades penitenciarias traen prostitutas, excitan a unos presos que no pueden tenerlas. Una de ellas baila desnuda muy cerca de ellos e incluso uno se arroja sobre ella y es muerto a tiros por los guardias.

En *El Apando* (1975) de Cazals, un preso de Lecumberri (Manuel Ojeda) tiene una fantasía o un recuerdo de él haciendo el amor con su mujer en una alberca. Sin embargo, llama la atención el color rojo del agua, como si nadara en una alberca de sangre. Esta escena es un simbolismo de que, aun en los pensamientos más gratos, la cárcel y su violento sistema represor está presente. Es un buen ejemplo del uso del lenguaje cinematográfico para representar una idea (otro cineasta menos dotado que Cazals, para representar lo mismo, se le hubiera ocurrido poner a la pareja teniendo relaciones en una cama grande, con una cabecera lujosa, pero con barrotes o rejas que rodeén la cama). El oficio de Cazals es intuitivo al comunicar por medio de imágenes la idea de que el encierro también es psicológico: la mente también está presa, ni en los sueños, fantasías o deseos sexuales el interno goza de libertad total.

4.7.1.4- Represión contra la mujer.

Por último, hay que recordar que las mujeres han sido las más atacadas en su sexualidad y a quienes más se les ha impuesto la represión. El año de 1975 fue declarado por la ONU como el Año Internacional de la Mujer, y en México el gobierno del presidente Luis Echeverría celebró una cumbre donde asistieron organizaciones femeniles y feministas de varios países. Como vimos en el capítulo II, para darse sus aires progresistas, ese mismo año Echeverría impuso las modificaciones al artículo IV constitucional que hablaba de la igualdad entre varón y la mujer. Lo único que se hizo fue añadir al artículo unas líneas más sin importancia. Fueron actos demagógicos que sólo buscaban la alineación del sexo femenino a la ideología populista del Estado.

Precisamente ese mismo año de 1975, se filmaron cuatro películas interesantes relacionadas con la for-

ma en que se presenta la sexualidad de la mujer. Una fue *La Vida Cambia* (1975), donde la pareja formada por el cineasta Juan Manuel Torres como director y Mercedes Carreño como protagonista (ambos fueron esposos en la vida real), nos presentan la historia de una mujer (Carreño) que trabaja en un hospital y tiene una aventura con un suicida (que al principio la confunde con una prostituta) para vengarse de su pareja, que a la vez le es infiel con la hermana de ella.

Otra fue *Zona Roja* (1975) del "Indio" Fernández, en una de sus últimas películas como director. A pesar de ser una película mala (nada que ver con la época de gloria de su director), al menos tiene un mensaje de tolerancia hacia la prostitución y el sexo interracial (la protagonista, Fanny Cano, es blanca y tiene una hija negra).

Ambas películas no fueron registradas en la tabla 4.8 en la categoría de "represión sexual" (pero sí en otras), debido a que no presentan esta temática, pero son mencionadas debido al año en que se realizaron y el manejo de personajes femeninos (Carreño y Cano respectivamente) que expresan su sexualidad de una forma desinhibida. En otros tiempos, ambos personajes hubieran aparecido como mujeres "pecadoras" de películas moralistas, pero la apertura del periodo analizado permitió que tanto la mujer infiel de la primera cinta (Carreño) como la prostituta de la segunda (Cano), se presentaran como heroínas, tal vez para estar a tono con el Año Internacional de la Mujer.

La tercera película interesante al respecto fue la ya mencionada *El Esperado Amor Desesperado* (1975) de Julián Pastor, donde una mujer de entre 30 y 40 años (Sonia Furió) pero aún virgen, se rebela a la autoridad familiar que la reprime para buscar el amor que nunca ha conocido en su vida. Esta película sí fue registrada en la categoría de "represión sexual".

La cuarta y más interesante película de 1975 sobre el tratamiento de la sexualidad en la mujer mexicana, también registrada en la tabla 4.8 en la categoría de "represión sexual", es *La Pasión según Berenice* (1975) de Jaime Humberto Hermosillo. Este cineasta siempre mostró habilidad para dirigir a las actrices y desarrollar personajes femeninos interesantes, pero esta vez no sólo logro la mejor película de su carrera hasta la fecha sino, además, logro crear un personaje femenino profundo, enigmático, contradictorio y a la vez fascinante. Martha Navarro en el papel de Berenice, hace una de las mejores actuaciones femeninas de la historia del cine mexicano. Un ser contradictorio, por un lado es una viuda decente, maestra de taquimecanografía y taquigrafía, que cuida a su anciana madrina (Enma Roldán) y parece reprimirse sexualmente, siempre con un aire serio, altivo y hasta mojjigato en apariencia. Por el otro lado, es una piromaniaca que ansía liberarse del hastío de la vida provinciana, pinta obscenidades en un baño como las colegialas (una

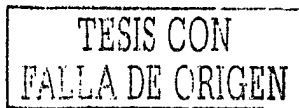


figura fálica y groserías en lenguaje taquigráfico) y con un oscuro pasado donde cabe la sospecha de haber asesinado a su marido provocando un incendio, el cual a su vez le provocó a ella la cicatriz de su rostro. Esta cicatriz en vez de hacerla fea, le confiere cierta belleza enigmática, pues sus finos rasgos y la cicatriz conviven en su rostro como una metáfora de la luz y la sombra que hay en su misteriosa personalidad. Y sobre la sombra, un hombre que la corteja (Pedro Armendáriz Jr.) la compara con la Berenice de un cuento homónimo ("Berenice" o "Los Dientes de Berenice") de Edgar Allan Poe, acentuando sin saberlo la oscuridad que hay detrás de la aparente luz que emana de su figura. La diferencia podría ser que la Berenice de Poe sonreía, y en cambio la Berenice de Hermosillo nunca sonríe en toda la película. Pero como la de Poe, la Berenice de Hermosillo se relacionará con la tragedia cuando al final provoque un incendio que matara a su madrina. Para entender este personaje se podrán dar explicaciones superficiales atendiendo sólo al elemento temático del film (incluso habrá quienes quieran ver simbolismos freudianos en sus pesadillas con un caballo en medio del fuego), o afirmando cómodamente "simplemente está loca y ya, no hay nada más de fondo". Pero la verdad es que la cuestión no es tan simple. Se trata de un personaje cinematográfico, o sea cinemático, no literario. Sus acciones son totalmente visuales, habla poco y jamás expresa sus pensamientos. Allí radica la profundidad del personaje, profundidad que sólo se puede expresar por medio del lenguaje cinematográfico.

4.7.2.- PROSTITUCIÓN.

En esta categoría no contabilizamos a cualquier película donde aparezcan prostitutas de forma breve y con escasa trascendencia dentro del argumento de la película, como *Los Albañiles* (1976) de Fons, o los "western" donde se observen prostitutas en la cantina o el "saloon". De hecho, el único "western" registrado dentro de ésta categoría fue *Viento Salvaje* (1972) de Zacarías Gómez Urquiza, porque la prostituta interpretada por Regina Torné aparece en toda la película teniendo un papel casi protagónico.

La imagen de la prostituta siempre ha estado relacionada al cine mexicano desde los primeros largometrajes de ficción. Ya sean las primeras versiones cinematográficas de la novela "Santa" de Federico Gamboa (la muda y la primera sonora) o *La Mujer del Puerto* (1933) de Arcady Boytler, algunos de los films más influyentes en el desarrollo de los temas clásicos que abordaría nuestro cine se relacionan con la prostitución. Las películas citadas, así como *La Mancha de Sangre* (1937) de Adolfo Best Maugard, definirían la imagen de la prostituta como una heroína trágica en historias de sacrificio y redención. Eran películas que mostraban una metáfora de la historia del México moderno, en lo que se estaba convirtiendo: mujeres



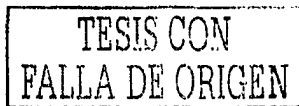
que vienen de provincia o sitios urbanos de clases bajas, para buscar una mejor vida y caen en las redes del "vicio" y el "pecado". Pero a pesar de su corrupción, al menos visten trajes elegantes y comen tres veces al día. Cualquier cosa es mejor que la miseria. Mientras, el México post revolucionario se debatía entre dos mundos aparentemente inconciliables: el campo, víctima de la pobreza y la desilusión por las promesas rotas de la Revolución; y la ciudad, donde la industrialización y progreso se lograban a costa de la miseria campesina. La prostitución era una metáfora del mexicano urbano individualista de clase media, media alta o alta, que triunfaba a costa de perder su alma. Era como un simbolismo: México se estaba prostituyendo para alcanzar el progreso.

Después, en los sexenios de Ávila Camacho (1940-1946) y Miguel Alemán (1946-1952), el tema de la prostitución dejó de ser tomado tan seriamente y se volvió un género cinematográfico totalmente comercial, adornado con bailes tropicales y protagonizado por rumberas célebres, aunque aún se ocupaba de argumentos moralistas: las prostitutas de "buen corazón" se redimían con un sacrificio final (la muerte, la soledad o la tristeza).

En el sexenio de Luis Echeverría (1970-1976), el género de la prostitución tomó un nuevo rumbo cuando brotaron las semillas del llamado subgénero de "ficheras" surgido con dos películas de producción privada: *Bellas de Noche* (1974, también conocida como *Las Ficheras*, sin ser su título original), y su secuela *Las Ficheras* (1976, ésta sí se llamaba así, aunque a veces se conoce como *Bellas de Noche II*), ambas dirigidas por Miguel M. Delgado. Era un subgénero 100 % comercial y cómico, basado en chistes de doble sentido, desnudos y lenguaje altisonante. Al menos hay que admitir que, aunque estas cintas sean malas y de mal gusto, tenían el mérito de no tomarse a sí mismas demasiado en serio: no era un cine hipócrita y moralista que hacía el ridículo al tratar de ser un ensayo serio sobre la prostitución (como la mayoría de las películas de prostitutas de los 40's, 50's y 60's, salvo sus excepciones), sólo aspiraban a ganar dinero.

Al mismo tiempo que se desarrolló el género de "ficheras" en la iniciativa privada, en el cine estatal del periodo de Echeverría se trató de, por el contrario, tomar más en serio la cuestión de la prostitución, pero fallaron en la mayoría de las veces.

En la mayoría de las películas cintas en esta categoría, las prostitutas aparecen sólo cumpliendo o tratando de cumplir con su trabajo: *Eva y Dario* (1972) de Sergio Véjar, *Chin Chin, el Teporocho* (1975) de Gabriel Retes, o *La Plaza de Puerto Santo* (1976) de Toni Sbert, sólo por decir algunas. En estos films las prostitutas no ocupan un lugar protagónico, pero sí relativamente importante, y nunca son mostradas con perspectiva recriminatoria o excesivamente moralista, aunque tampoco se intenta ennoblecerlas.



Por otro lado, hubo películas que sí trataron de ennoblecer a este tipo de mujeres, pensando ingenuamente que parecerían "modernas" y acorde con los tiempos de apertura sexual. Pero el resultado fue al revés, pues las cintas parecieron increíblemente anticuadas para los años 70's, pues eso de "pecadoras que en el fondo son buenas", es un cliché muy viejo e ingenuo del cine mexicano.

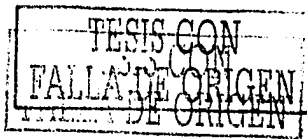
Un ejemplo de lo anterior lo tuvimos en *Zona Roja* (1975), una de las últimas y peores películas del "Indio" Fernández, quien desperdició esta historia de José Revueltas para hacer un "churro" que apenas se diferencia del cine de "ficheras" común, y lo peor es que no se trata de un film cómico (aunque sí hace reír por lo ingenuo y pasado de moda de su argumento). Parece que el "Indio" no es lo mismo sin Mauricio Magdaleno como guionista y Figueroa como fotógrafo. Nada que ver con *Las Abandonadas* (1944), *Salón México* (1948) o *Victimas del Pecado* (1950), donde también contó alguna vez historias de prostitutas nobles que también usaban sus ingresos para la crianza de niños. Incluso el "Indio" tuvo que caer en el auto-plagio (que más bien parece autoparodia) como si se le hubieran acabado las ideas: en *Zona Roja*, tal como ocurrió en *Las Abandonadas*, la prostituta protagonista agradece de rodillas al hombre que la va a sacar de su profesión con la misma frase letra por letra: "si no me hubieran enseñado que existe Dios, creería en él porque existes tú" (en la primera película Dolores del Río se lo dice a Armendáriz, y en la segunda Fanny Cano a Armando Silvestre).

Hubo otras films más afortunadas porque en ellos las prostitutas no se muestran arrepentidas o deseosas de llevar una mejor vida, sino que se aceptan a ellas mismas sin mayor prejuicio. Ejemplos son Lucha Villa en *El Principio* (1972) de Gonzalo Martínez, Isela Vega en *Tráiganme la Cabeza de Alfredo García* (1973) de Sam Peckinpah, y Alma Muriel en *Lo Mejor de Teresa* (1976) de Alberto Bojórquez. En estas tres cintas las prostitutas son personajes importantes, casi protagónicos, que se aceptan con sus defectos y virtudes, no son "buenas" ni "malas". Es verdad que no tratan profundamente el tema de la prostitución, pues es sólo un tema secundario dentro de las tres cintas, pero tampoco caen en el error de sermonear poniéndose en cualquiera de las dos posiciones extremas: la moralista y conservadora que critica a las prostitutas, o la romántica e ingenua que trata de ennoblecerlas. Ambas posiciones son erróneas cuando están tan polarizadas. Lo ideal sería el reconocimiento de los derechos humanos de las prostitutas y la consideración de que llevan a cabo un trabajo útil y necesario con su propia función social, pero nunca caer en la inocencia de considerarlas mujeres nobles y abnegadas.

Por eso *Las Poquianchis* (1976) de Felipe Cazals es una película acertada y tal vez la mejor que se haya hecho sobre el tema de la prostitución en el cine mexicano. Claro que hay películas clásicas que cinemato-



gráficamente son superiores (las "Santas" o *La Mujer del Puerto*), pero hablando sólo de la cuestión temática, hasta ahora *Las Poquianchis* no ha sido superada. Basada en un caso verídico muy popularizado por la nota roja de su tiempo, narra la historia del macabro hallazgo de los cuerpos sepultados de prostitutas torturadas y asesinadas por unas matronas conocidas como "las Poquianchis" en 1964. Es una de las películas más "fuertes" del cine nacional, repleta de crueldades que tratan de dar realismo a la cinta para demostrar que, al contrario de cómo hacía creer el cine clásico y románticista, la prostitución no es la profesión glamorosa que muchos piensan. En el film, muchas provincianas son reclutadas desde muy jóvenes o hasta niñas, para vivir una vida de auténtica esclavitud: encerradas en los burdeles sin poder salir, sin oportunidad de ahorrar por el miserable sueldo que reciben, golpeadas, violadas, humilladas, mal alimentadas, obligadas a abortar cuando se embarazan, impedidas de ir al baño para hacer sus necesidades y golpeadas si defecan, etc, aparte de obligadas a prostituirse. Lo más destacable son las actuaciones en conjunto de las actrices, tanto las explotadas como las explotadoras: Diana Bracho, Tina Romero, Malena Doria, Leonor Llausís, Ana Ofelia Murguía, María Rojo, Pilar Pellicer (quien por cierto, interpreta a una prostituta veterana y más privilegiada que las otras, llamada "Santa", tal vez como homenaje o tal vez como burla), etc. Es admirable el valor de algunas de las actrices que aparecen en secuencias tan crudas, sobre todo Tina Romero, que es la que más se ve sufrir (en especial en una escena bastante escatológica que incluye un perro). Claro que a pesar de toda la violencia y crudeza, la ficción no supera a la realidad, pues el verdadero caso de "las Poquianchis" fue aun peor que lo visto en la pantalla. Pero aquí lo importante es el tratamiento de Cazals al respecto, donde muestra que a pesar de la lástima que al público le puedan causar las mujeres vejadas de mil formas, tampoco se tratan de víctimas 100 % inocentes. En vez de solidarizarse y unirse contra sus captoras, las prostitutas también son crueles entre ellas y ejecutan personalmente las golpizas a sus compañeras con tal saña, como si no les importara que algún día a ellas les tocará el mismo castigo, o como si éste fuera el único escape o desquite ante tanta tortura. Incluso una de ellas (Diana Bracho) tiene que matar a su hermana menor (Tina Romero) para que ya no sufra más, pero este acto "piadoso" lo ejecuta con bastante saña innecesaria. Este tratamiento de las culpas también lo vemos en el personaje de Jorge Martínez de Hoyos, luchador campesino despojado de su tierra y encarcelado, pero que vende a sus hijas (Bracho y Romero) a las "Poquianchis" y, en otra escena, llega borracho a su casa y golpea a su mujer en vez de atender a su hijo que se muere por una enfermedad. Esto nos hace pensar que el hombre no tiene dinero para llevar a su hijo al doctor, pero sí para el alcohol. Esto es una parte de la idea general del film: las víctimas también pueden ser victimarios. Por otro lado, a pesar de lo impresionante de la



película, hay que mirarla friamente para reconocer que en cierto momento parece justificar la violación de los derechos humanos por parte de la autoridad como mensaje latente. Cuando las "Poquianchis" son arrestadas, se quejan de la forma en que las tratan en prisión, lo cual no es nada comparado con lo que ellas le hicieron a sus prostitutas. Obviamente, el público que vea la cinta habrá acumulado tal odio contra estas matronas que apoyará cualquier maltrato que reciban. Total, es un mensaje latente a favor de la dureza policíaca. Por último, *Las Poquianchis* puede cobrar cierta actualidad en estos tiempos, a raíz del caso de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez, ya que en ambos casos nunca se llegó (ni se llegará) al fondo de los hechos.

También hay otro tipo de películas que sin juzgar a las prostitutas negativa o positivamente, son atinadas al criticar la represión o persecución a que son sometidas. Estos son los casos de *El Profeta Mimi* (1972) de José Estrada, y de *Tivoli* (1974) de Alberto Isaac. En la primera la crítica es contra el fanatismo religioso representado por un loco (López Tarso) que asesina prostitutas. En la segunda, es el gobierno ruizcortinista de los 50's el que persigue y prohíbe la prostitución. Ya sea a personajes individuales o a instituciones, la crítica es contra la intolerancia sin necesidad de humanizar en extremo a las víctimas.

4.7.3- VIOLACIÓN.

Por violación entenderemos toda forma de abuso físico, psicológico o mediante cualquier otro medio, para obligar a una persona de cualquier sexo a tener relaciones sexuales sin su consentimiento. Por eso en esta categoría registramos *El Rincón de la Vírgenes* (1972) de Alberto Isaac, y *La Venida del Rey Olmos* (1974) de Julián Pastor. En ellas vemos a dos charlatanes que se fingen santos profetas (el "Indio" Fernández en la primera y Martínez de Hoyos en la segunda) y se rodean de un harem de fanáticas creyentes con el cerebro lavado, con las cuales mantienen relaciones sexuales. Aunque no se les obligue a ellas mediante la fuerza física, los falsos santos se aprovechan de su ignorancia y su fe, es decir, se utiliza un medio psicológico, por lo cual la violación está presente.

También contamos algunos intentos de violación que no se cumplieron siempre y cuando haya dos requisitos: que el intento haya sido mediante la fuerza física, y que sea lo suficientemente traumático y trascendental en el argumento de la película. Por ejemplo, en *El Encuentro de un Hombre Solo* (1973) de Olhovich, el personaje de Jorge Luke incita al personaje de Rodrigo Puebla a violar a una joven. Puebla trata de hacerlo, pero se arrepiente en el último momento y se suicida. Aquí el intento no consumado lleva



a la muerte de un personaje protagónico, por lo que es más que trascendente.

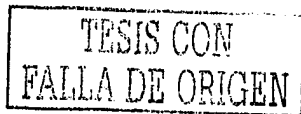
Incluimos violaciones implícitas dentro del argumento que no se muestran en pantalla, siempre y cuando también se consideren importantes. Por ejemplo, en *El Elegido* (1975) de Servando González, se alude verbalmente a la violación del personaje de Katy Jurado en su infancia, y de otra niña de nueve años ya en época contemporánea. Aunque nunca se muestran visualmente, ambas violaciones representan un indicador de la miseria y promiscuidad del ambiente reinante en el film.

También registramos actos de necrofilia, ya que legalmente también es un tipo de violación. En *La Isla de los Hombres Solos* (1973) del morboso René Cardona, un preso sepulturero viola el cadáver masculino de otro preso. En el "western" *Víbora Caliente* (1976) de Fernando Durán, asesinan y violan (en ese orden) a una mujer. Hablando de "westerns", es curioso que precisamente en este género abunden las violaciones o intentos de, quizá porque se considere al "viejo oeste" como una época en que la ley no existía y la delincuencia prosperaba. Así lo demuestran *Hermanos del Viento* (1975) de Alberto Bojórquez, o *El Diabólico* (1976) de Giovanni Korporeal. La violación es un delito muy grave que merece ser castigado con todo el peso de la ley, pero no creo que haya que caer en los extremos de castigar ésta acción con la muerte, como en los "westerns", o con la castración, como en *Mil Caminos tiene la Muerte* (1976) de Rafael Villaseñor Kuri.

En realidad nunca se le dio a la violación su debida importancia en el cine echeverrista, mas que en un segundo plano. De hecho, algunas violaciones se antojan más bien gratuitas, sobran en la película. Estos son los casos de *El Llanto de la Tortuga* de Francisco del Villar, *Presagio* de Luis Alcoriza (ambas de 1974) o *El Reventón* (1975) de Archibaldo Burns. El motivo de estas violaciones es más bien la morbosidad. Comprendo que los desnudos y el sexo sean atractivo de taquilla, pero me cuesta trabajo comprender la morbosidad respecto a una violación como gancho para el público, pues de otra manera, las violaciones de estas tres cintas y de algunas otras me parece que no tienen sentido, ni siquiera influyen decisivamente en el argumento.

De hecho, la película de todo nuestro universo de estudio donde existe mayor importancia alrededor de una violación, es *La India* (1974) de Rogelio A. González, donde un tirano (Mario Almada) viola a una indígena (Isela Vega), procreando un hijo ilegítimo (Jaime Moreno). Este hecho prácticamente definirá toda la película.

En *El Juicio de Martín Cortés* (1973) de Galindo, Martín Cortés (Gonzalo Vega) es también un hijo tardado producto de la violación de Hernán Cortés a la Malinche, volviéndose el primer mexicano. Galindo



parece querer decir que en el fondo todos los mexicanos somos unos bastardos, pues más que "encuentro de dos mundos", el mestizaje fue una violación en términos generales de la cultura española a la indígena, y en términos particulares de los españoles conquistadores a las mujeres indias.

Por lo demás, las violaciones han pasado a segundo plano en las historias de las películas, más que nada para hacer más odiosos a los villanos. Esto es porque la violación y su relación con la lujuria o la degeneración, es un crimen que por sí mismo causa al espectador más repulsión que un robo o un asesinato. Y no se trata de juzgar qué delito es peor, la corrupción, el asesinato, el genocidio, la tiranía o la violación, pues la sociedad se divide en opiniones al respecto y cada quién tiene derecho a pensar diferente. Lo que sí es verdad es que el cine estatal echeverrista ha utilizado la actitud contra la violación como un recurso manipulativo para apoyar ciertas causas sociales. Para ello, simplemente muestran como villanos violadores a ciertos personajes representantes de ciertas ideologías o instituciones. Veamos ejemplos.

El Principio (1972) de Gonzalo Martínez comienza con una secuencia donde un oficial huertista viola a una pueblerina, luego la violan otros soldados y el oficial mata a su niño. Después veremos un hacendado que viola a una niña de 14 años. También en *El Valle de los Miserables* (1974) de René Cardona Jr., en *La Casta Divina* de Julián Pastor, y en *Pedro Páramo* de José Bolaños (las dos últimas de 1976), vemos a hacendados o capataces violadores. En las dos últimas películas, incluso los hacendados tienen hijos bastardos regados por todas partes, la mayoría producto de sus violaciones.

Se trata de un simbolismo, pues el sexo en sí es poder cuando hay un juego de dominación: alguien domina al otro y tiene el poder momentáneamente. Pero cuando se da la violación, se trata de un dominio por la fuerza y mediante la violencia física, lo cual representa el dominio que mantienen las altas esferas del poder sobre la sociedad por medio de la represión violenta. Es como si el gobierno violara al pueblo.

4.7.4- INFIDELIDAD.

Por infidelidad no sólo consideramos cuando uno de los cónyuges, ya sea el marido o la esposa, mantengan aunque sea una vez un encuentro sexual con alguien ajeno al matrimonio. También contaremos la infidelidad entre parejas que no forzosamente estén casadas, pero que mantengan un vínculo de compromiso fuerte. Por eso sí registramos la infidelidad de Carlos Chávez en *Chin Chin, el Teporocho* (1975) de Gabriel Retes, donde su personaje engaña a su novia con quien se va a casar, con la hermana de ella, o sea, su futura cuñada. También contamos la infidelidad dentro de la unión libre, como en *La Vida Cambia* (1975) de Juan Manuel Torres. Lo que no contamos en la tabla 4.8 fueron engaños entre parejas de novios infor-



males sin compromiso o lazo de unión tan fuerte, como en *Eva y Dario* (1972) de Sergio Véjar, donde la pareja protagonista son simplemente novios (por mucho que se amen).

También se registraron en la misma categoría películas donde un cónyuge asesina a su pareja para estar con alguien más, aunque en vida le haya sido fiel y el encuentro sexual sea después de la muerte de la pareja. Éste es el caso de *El Cumpleaños del Perro* (1974) de Hermosillo, donde Héctor Bonilla y Martínez de Hoyos matan a sus respectivas esposas (Diana Bracho y Lina Montes) para entregarse a una relación homosexual (que en realidad no se observa, pues la película finaliza con la fuga de los hombres).

Hicimos una pequeña excepción que esperemos no parezca arbitraria, con *San Simón de los Magueyes* (1972) de Alejandro Galindo. Esta película fue registrada aunque la esposa (Yolanda Ciani) nunca engañe a su marido mientras vive, y no es ella quién lo mata: muere linchado por el pueblo y luego ella, ya viuda, se fuga con un actor teatral que anda de paso (Carlos Bracho). La registramos porque los paranoicos celos del marido, que lo llevan al extremo de colocarle un cinturón de castidad a su esposa (en época contemporánea), además de los deseos de la esposa por liberarse de su esposo mientras vivía, critican a la fidelidad y a la santidad del matrimonio, lo que ha sido la principal variante en el tratamiento de la infidelidad en el cine estatal echeverrista.

De hecho, antes del "nuevo cine mexicano" de los 70's, las cintas mexicanas mostraban la unión conyugal como una institución sacrosanta e inmaculable, sobre todo cuando había de por medio una boda religiosa, o sea católica ("unidos ante los ojos de Dios", "hasta que la muerte los separe", etc.). En esos tiempos la infidelidad era vista más que como un "pecado", como un crimen imperdonable en el cine mexicano. Cuando la infidelidad venía del esposo, tal vez podía tolerarse, pero una mujer infiel simplemente recibiría un terrible castigo en el curso de la cinta.

En el cine estatal echeverrista las cosas cambiaron. De hecho, en las películas mencionadas hasta ahora en la categoría, ninguno de los infieles recibe castigo por su acción, por el contrario, al final las cosas les salen como deseaban (el destino trágico de Carlos Chávez en *Chin Chin, el Teporocho* no se relaciona con su infidelidad). Durante el periodo fueron pocas las películas que mostraron recriminación contra el adulterio. Entre estas pocas sobresale la varias veces nombrada *El Castillo de la Pureza* (1972) de Ripstein, donde Claudio Brooks se acuesta con una prostituta, o *Chin Chin, el Teporocho*, donde Aarón Hernán es un estricto, moralista y casado abarrotero español que está a punto de violar a un niño. En ambos casos la infidelidad resulta una crítica a la hipocresía de los valores que profesan los padres de familia que no viven según sus propias normas.

Otras recriminaciones contra el adulterio pueden encontrarse en los ya mencionados hacendados violadores, para colmo casados, de *El Principio* (1972) de Olhovich, *La Casta Divina* (1976) de Pastor y otras similares, donde la infidelidad es sólo un recurso más que usan los cineastas para hacer a estos personajes aun más despreciables.

Fueron pocas las películas que castigaron al adulterio en forma tan extrema. Entre ellas estuvieron *Interval* de Daniel Mann y *El Profeta Mimí* de José Estrada (ambas de 1972). En la primera Merle Oberon mata a su amante infiel, y en la segunda un niño (que de adulto interpreta López Tarso) mata a su padre que engaña a su madre con una prostituta. También tenemos el caso bastante anticuado para su tiempo, de *El Amor Tiene Cara de Mujer* (1973) de Tito Davidson. Melodrama cursi alrededor de varias historias de amigas que se juntan en un salón de belleza. El adulterio es castigado cuando una mujer infiel y su amante, corredor profesional de autos de carreras (como si la velocidad fuera una mala metáfora de la emoción temeraria por del sexo prohibido), tienen un accidente fatal en la carretera.

En la mayoría de los adulterios justificados, la víctima es un marido "cornudo" y tonto ridiculizado en forma paródica, como los políticos de *Calzonín Inspector* (1972) de Arau, y *Maten al León* (1975) de Estrada. Incluso hay films con esposos que se muestran comprensivos y perdonadores con sus esposas infieles, como en *El Mar* de Juan Manuel Torres Torres, y *La Plaza del Puerto Santo* de Toni Sbert (ambas de 1976). No era que el cine echeverrista hubiera inventado la tolerancia hacia la infidelidad femenina, pero al menos fue mayor la frecuencia con que apareció esta modalidad en el cine nacional.

4.7.5.- HOMOSEXUALISMO.

En esta categoría también se incluye el lesbianismo. Nunca había sido un tema muy frecuente en el cine mexicano, se trata de uno de los temas tabúes, con la excepción de alguna comedia de Mauricio Garcés, o algún afeminado listo para ser ridiculizado o humillado, o uno que otro desplante travestista (mujeres "machorras" en comedias rancheras, o cómicos que se disfrazan de mujer para escapar de algún aprieto). Después, en el cine estatal del periodo de Luis Echeverría, comenzó a haber personajes con sexualidad ambigua, afeminados o de plano homosexuales y lesbianas. Esta temática fue tratada con mente más abierta y con cierta tolerancia, pero siempre en un segundo plano, pues con excepción del cine de Hermosillo, el homosexualismo nunca fue la principal temática del cine de nuestro universo de estudio (y menos del cine de la iniciativa privada, a no ser a nivel paródico en las películas de "ficheras").

En el cine de nuestro universo de estudio se trató de contrarrestar el viejo estereotipo del varón homose-



xual afeminado que imita a la mujer en sus expresiones y forma de caminar. De hecho, fueron pocas las cintas que presentaron homosexuales "tradicionales", entre ellas, *Tivoli* (1974) de Alberto Isaac, y *Zona Roja* (1975) del "Indio" Fernández. En cambio hubo otras como, *Eva y Dario* (1972) de Sergio Véjar, donde presentan un joven varón homosexual que resulta ser el mejor amigo del joven protagonista.

En *El Monasterio de los Buitres* (1972) de Francisco del Villar, se atreven a mostrar monjes con deseos homosexuales, pero sin asomo de afeminamiento.

En *Tiempo y Destiempo* (1975) de Rafael Baledón, se llega a insinuar al final una probable relación homosexual del protagonista (Marco Antonio Muñoz) que no recuerda nada de una noche de juerga que tuvo, ni siquiera con quién pasó la noche. Claro que es sólo una comedia musical donde el homosexualismo pasa a un muy segundo plano y tratado con sentido del humor.

Lo que por el contrario no fue tratado con tanto sentido del humor fueron las relaciones lésbicas entre personajes femeninos de las películas, como en el caso de tres cintas de 1976: *El Mar* de Juan Manuel Torres, *La Playa Vacía* del veterano Roberto Gavaldón, y *La Casta Divina* de Julián Pastor. En la primera Meche Carreño es una mujer sexualmente liberada que confiesa a su amante masculino (Arturo Beristáin) que alguna vez tuvo una relación sexual con una mujer. En la segunda, Pilar Velázquez es una bisexual que le exige a Jorge Rivero maquillarse el rostro como mujer antes del sexo. Y en *La Casta Divina* Tina Romero es encerrada por su padre en una correccional de mujeres donde casi es violada por una maestra lesbiana.

Por cierto, hablando de violaciones, éstas representan en el cine echeverrista casi los únicos casos en que se recrimina al homosexualismo, lo cual en sí no es malo, pues las preferencias o inclinaciones sexuales deberían ser voluntarias y concientes. Ya hablamos de *Chin chin, el Teporocho* (1975) de Retes, donde Aarón Hernán con los labios pintados está a punto de sodomizar a un niño. También hay violación homosexual en *Mil Caminos Tiene la Muerte* (1976) de Villaseñor Kuri.

Otro aspecto criticado de la homosexualidad en las películas analizadas, fue el que se presenta en la vida carcelaria. Ante la eliminación de la libertad sexual, los reclusos y reclusas han tenido que caer en la homosexualidad como único escape o alternativa, como humillación final dentro del infame sistema penitenciario. Ejemplos de lo anterior aparecen *Escape de la Isla del Diablo* (llamada en inglés *I Escaped from the Devil's Island*) de William Witney, *La Isla de los Hombres Solos* de René Cardona padre (ambas de 1973); y de lesbianismo en prisión tenemos *El Apando* (1975) de Cazals, donde prácticamente violan a las mujeres de los reclusos durante las "revisiones", y *Prisión de Mujeres* (1976) de Cardona padre.



Casos aparte son los que se presentan en *El Cumpleaños del Perro* (1974) y *Matineé* (1976), ambas dirigidas por Jaime Humberto Hermosillo. Son dos cintas distintas donde Héctor Bonilla interpreta papeles de homosexuales. En la primera su pareja es Jorge Martínez de Hoyos y en la segunda Manuel Ojeda. Ambas parejas son criminales: la primera mata a sus respectivas esposas y la segunda es de asaltantes fugitivos que secuestran a dos niños. Pero en lo que se diferencian ambas cintas de las otras citadas es en que las dos de Hermosillo cuentan las historias desde los puntos de vista de los homosexuales, pues son los respectivos protagonistas. Además, ninguno de los delincuentes homosexuales es presentado como un afeminado, al contrario, lo cual representa un avance en cuanto a la concepción que el cine mexicano tenía del varón homosexual. Claro que tampoco se les puede considerar "héroes" a los protagonistas de ambos films, pues sus actos son imperdonables, pero la habilidad de Hermosillo logra que el público no sienta animadversión por ellos. Sobre todo por la pareja de *Matineé*, quienes a pesar de sus preferencias jamás violan a los niños, echando por la borda el mito de que todo homosexual es un pedófilo o un degenerado.

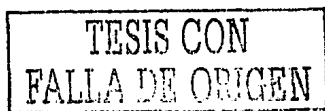
4.7.6.- INCESTO.

En esta categoría no sólo se incluye el sexo de padres con hijos, sino también entre hermanos o de tíos con sobrinos. No necesariamente tiene que ser sexo consumado, también se registran en la tabla 4.8 los deseos incestuosos platónicos, siempre y cuando sean importantes en el desarrollo argumental.

El incesto era otro de los temas tabúes del cine mexicano, fue pocas veces tocado antes de sexenio echeverrista, por ejemplo, en *La Mujer del Puerto* (1933) de Boytler. Ahora, en el cine de nuestro universo de estudio, el incesto se presentó de dos formas: una negativa y otra condescendiente.

Cuando se presentaba el incesto en forma negativa, era de dos formas: como producto de violación (en el caso más extremo) o simplemente como signo de promiscuidad o libertinaje. Ejemplos de violaciones incestuosas están en *Mil Caminos tiene la Muerte* de Rafael Villaseñor Kuri, donde una pandillera motociclista recuerda cómo su padre la violaba de niña; y *La Casta Divina* de Julián Pastor (ambas de 1976).

En cuanto al libertinaje y promiscuidad, el incesto se utilizaba en algunos films como otro recurso para hacer más odiosos a los villanos ante el público. Este fue el caso *El Llanto de la Tortuga* (1974) de Francisco del Villar, y *El Hombre de los Hongos* (1975) de Roberto Gavaldón. En ambas cintas hay una hermana que tiene un vínculo incestuoso con su hermano. Ambas parejas de hermanos son burgueses adinerados y perversos que ocasionan las muertes de sus sirvientes, en la primera película en tiempos contemporáneos, y en la segunda en tiempos de la consumación de la Independencia.



En *El Rincón de las Virgenes* (1972) de Alberto Isaac, el "Indio" Fernández, además de embustero, estafador y violador, mantiene como amante a su hija (o al menos él dice que es su hija).

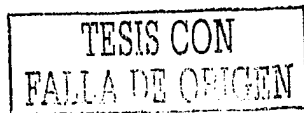
En cuanto a películas que tratan el tema del incesto de forma condescendiente, son éstas precisamente las más interesantes respecto a la temática manejada. En *El Castillo de la Pureza* (1972) de Ripstein, el roce sexual entre los hermanos enclaustrados, hombre y mujer (Arturo Beristáin y Diana Bracho), no sólo es abiertamente tolerado, sino justificado y mostrado con cierta ternura conmovedora.

Claro que siempre será más fácil sentir condescendencia por el simple deseo incestuoso no consumado físicamente, tal vez porque el cine estatal echeverrista aún arrastraba problemas de censura. En estos casos, el amor platónico por un familiar es un amor prohibido que sólo trae infelicidad al que lo siente, porque es conciente del rechazo de la sociedad. Ninguno de los siguientes personajes es señalado con dedo inquisidor totalmente reprobatorio, sino más bien con cierta compasión por parte del público.

En *El Monasterio de los Buitres* (1972) de Francisco del Villar, un monje se había decidido por la vocación religiosa para escapar del deseo que sentía hacia su madre. El complejo de Edipo es tratado con mayor amplitud por *La India* (1974) del veterano Rogelio A. González, donde Jaime Moreno se obsesiona por el cuerpo desnudo de su madre (Isela Vega). Este trauma lo llevará indirectamente a su muerte. Algo similar ocurre con *El Mar* (1976) de Juan Manuel Torres, donde Miguel Ángel Ferriz es otro joven edípico, que al ser conciente de que su deseo es imposible, se suicida. La diferencia de *El Mar* con *La India*, es que en la primera su tratamiento trágico es más poético y con cierta dosis de ternura que se aleja de la vulgaridad, mientras *La India* es un film más comercial que busca despertar el morbo en el público (sobre todo con las escenas de sexo y los desnudos de Isela Vega).

También hay algo de ternura en el enamoramiento de Marissa Makendoky por su hermano en *La Lucha con la Pantera* (1974) de Alberto Bojórquez. Este sentimiento más parece un inocente capricho juvenil pasajero que cualquier otra cosa, por lo que el momento en que ella lo besa en la boca (es lo único que logra) parece liberador, no resulta incómodo para el público y tal vez haya quien lo celebre.

Lo mismo podría decirse de la esperanza en un amor que erróneamente Sonia Furió cree correspondido en *El Esperado Amor Desesperado* (1975) de Alberto Isaac. Se trata de una mujer treintañera que cree que su joven sobrino se enamora de ella, dándole esperanzas de dejar al fin su soltería. A pesar de la ingenuidad del personaje, el tratamiento de Isaac logra levantar en el espectador, más que burla o compasión, una complicidad caballerosa, al igual que el sobrino (Fernando Balzaretto), que acepta casarse con su tía aunque no la ama, antes de romperle el corazón con la verdad (al final nadie se casa, pero nadie sale lastimado).



CAPÍTULO V: EL CINE MEXICANO DESPUÉS DEL PERÍODO PRESIDENCIAL DE LUIS ECHEVERRÍA.

5.1- SEXENIO DE LÓPEZ PORTILLO.

5.1.1- LA POLÍTICA DEL RETROCESO.

Al cine de nuestro universo de estudio, es decir, al cine mexicano estatal producido durante el lapso 1971-1976, se le pueden hacer objeciones, sobre todo en cuanto a su uso propagandístico para la ideología del gobierno. Sin embargo, la tutela que ejerció el Estado en el cine nacional logró grandes avances en cuanto a la calidad artística, la búsqueda de un buen cine nacional más acorde a la realidad contemporánea y más sensible a los cambios de un México moderno, y al fogueo de nuevos cineastas con ideas interesantes. Pero todo esto se derrumbó terminando el sexenio presidencial del licenciado Luis Echeverría Álvarez, así como se derrumbaron las esperanzas puestas en este gobierno desde su comienzo, en términos económicos, políticos y sociales.

En 1976 el secretario de Hacienda y Crédito Público, José López Portillo, toma posesión del cargo de presidente de la República para el sexenio 1976-1982. La relación más estrecha que tenía López Portillo con el cine mexicano, fue como actor extra de niño en la película de 1935 *Madre Querida*, dirigida por el "churrero" Juan Orol¹. O sea, uno de los peores directores que han habido en el cine nacional, dirigió como "actor" a uno de los peores presidentes que ha habido en el México moderno en una mala película (como mala fue la administración de López Portillo), melodrama cursi y chantajista que tal vez sirvió de entrenamiento al futuro presidente para sus ridículos discursos e informes de gobierno.

Con la entrada del nuevo presidente, terminó la gestión de Rodolfo Echeverría Álvarez (alias Rodolfo Landa), hermano de Luis, al frente del Banco Cinematográfico Nacional. Inmediatamente se dio marcha a una pésima política cinematográfica conocida como la política del retroceso, que incluiría un especie de auto sabotaje de su propio material, reducción de la producción estatal paralela al paulatino control de la iniciativa privada de la producción, mayor presencia de la censura gubernamental en la cada vez más reducida producción estatal, y en general, una nueva crisis que significaría el comienzo de la total destrucción de la industria cinematográfica mexicana.

1. Cook, Peter, *Diccionario de Directores del Cine Mexicano*, 1a edición, México D. F., CONACULTA y Cineteca Nacional, 2000, p. 459.

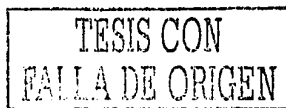
Con las modificaciones que se hicieron desde comienzo del sexenio, los organismos que eran antes dependientes del Banco Nacional Cinematográfico, pasarían a ser coordinados por la Secretaría de Gobernación. Este control sería a nivel político, porque a nivel económico, sería la Secretaría de Hacienda y Crédito Público la que coordinaría al Banco, y presupuestalmente dependería de la Secretaría de Programación y Presupuesto. El control de la Secretaría de Gobernación sería a través de la Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía (R. T. C.), creada en 1976. R. T. C. se dividió en cinco direcciones, una de las cuales correspondía al cine, y a su vez tenía entre sus filiales al Banco Nacional Cinematográfico, Operadora de Teatros, Películas Mexicanas, Estudios Churubusco-Azteca, Estudios América, Promotora Cinematográfica Mexicana, Conacine, Conacite 1 y 2, y otras².

Así como durante el echeverrismo brilló el nepotismo en el cine estatal con los hermanos Echeverría (Rodolfo y Luis), durante el lopezportillismo se presentó algo similar cuando Margarita López Portillo, hermana del presidente José, queda al frente de la Dirección General de R. T. C., y por lo tanto, al frente del cine mexicano. Bajo su gestión se haría más que evidente un desinterés por parte del Estado hacia el cine nacional (al contrario del sexenio echeverrista), que se manifestó en un claro auto sabotaje de múltiples formas: muchas películas filmadas durante el echeverrismo (y que formaron parte de nuestro universo de estudio) fueron enlatadas o estrenadas con mala o inexistente publicidad, en malos cines y por poco tiempo (a pesar de que algunas tuvieron potencial para aspirar al éxito de crítica y/o público), para aparentar fracasos taquilleros y así justificar la desarticulación del cine estatal, quitándose un peso de encima³. Hubo una campaña de desprestigio por parte de medios de comunicación al servicio del Estado contra el cine estatal que se había hecho durante el echeverrismo, acusándolo de costoso y no rentable, violento, izquierdoso, vulgar, "pornográfico", etc. Margarita López Portillo abogó para que se hiciera un cine supuestamente más familiar y "decente". En septiembre de 1977 se reducen los presupuestos para la producción de películas, ahora ninguna costaría más de 6 millones (devaluados a la cuarta parte del año anterior, 1976). Por si fuera poco, también en septiembre de 1977 desaparece Conacite 1, por supuesta incompetencia y bajo rendimiento económico⁴.

2 Rosbach, Alma, y Canel, Leticia. "1976-1982 Política Cinematográfica del Sexenio de López Portillo". en AAVV, *Hojas de Cine Testimonios y Documentos del Nuevo Cine Latinoamericano Volumen II México*, 1ª edición, México D. F., SEP, Fundación Mexicana de Cineastas A. C., UAM, 1988, pp. 177 y 178.

3 Vega Allaró, Eduardo de la, *La Industria Cinematográfica Mexicana Perfil Histórico Social*, Cuadernos de Divulgación número 37, 2ª época, 1ª edición, Guadalajara, Jalisco, México, Editorial Universidad de Guadalajara, 1991, pp. 61 y 62.

4 García, Gustavo, y Cortá, José Felipe, *Nuevo Cine Mexicano*, 1ª edición, México, D. F., Editorial Clio S. A., 1997, pp. 46 y 47.



Además de lo anterior, hubo una especie de persecución contra funcionarios cinematográficos del echeverrismo, precedida por algunos despidos. Primero, en noviembre de 1978 renuncia el director del Banco Nacional Cinematográfico y es sustituido por Servio Tulio Acuña, y se sustituyeron a los directores de Conacine, Estudios Churubusco, del Centro de Producción de Cortometrajes, Películas Mexicanas, Procine-mex y del Centro de Capacitación Cinematográfica (sólo permanecieron los directores de Conacine, Estudios América y Operadora de Teatros). Al poco tiempo, Servio Tulio Acuña también fue removido para poner en su lugar a Gustavo Corres Calderón⁵.

Después, en julio de 1979 hubo un escándalo cuando 20 ex funcionarios y artistas del anterior cine echeverrista fueron arrestados de forma prepotente y anticonstitucional, sin levantar la denuncia previa, por la Policía Judicial Federal, acusados de fraude por entre 500 y 5000 millones de pesos durante el tiempo que trabajaron en el sexenio echeverrista. Entre los detenidos estaban Jorge Hernández Campos, ex director de Conacine; Jorge Durán Chávez, director de Estudios América; Fernando Macotela, director de Cinematografía; Bosco Arochi Cuevas, director de los Estudios Churubusco; e incluso el famoso director de cine Carlos Velo, ex director del Centro de Producción de Cortometrajes. Los dos últimos fueron consignados, aunque siempre se declararon inocentes⁶. En realidad se trató de una represión política orquestada por Margarita López Portillo, con el objetivo de acallar las voces en contra de su administración.

Ahora, teniendo el Estado mayor control de la producción y debido a las trabas que se le impuso a la misma, el cine estatal poco a poco fue decreciendo año con año durante el sexenio. Mientras, el cine de la iniciativa privada se fortaleció y, tomando una actitud revanchista después de años de haber sido desplazada del negocio por el gobierno de Echeverría, la vieja burguesía volvería a dominar la escena filmando cada año mayor número de cintas, en su gran mayoría "churros" como veremos más adelante. De esta forma, la nueva crisis del cine mexicano también se plasmaba en la pantalla, donde desfilaban películas de la peor calidad posible, mientras el poco buen cine se mantenía con dificultad gracias a los autores independientes, a los ecos del moribundo cine de "autor" estatal, y al muy escaso cine privado de calidad.

El sabotaje se debió en parte a los intereses económicos que compartía la familia López Portillo con los empresarios cinematográficos privados, con quienes hicieron alianzas y acuerdos para desmantelar el cine estatal en beneficio mutuo. Ejemplo de esto fue la creación de la Unión de Crédito de la Producción Cinematográfica S. A. de C. V. en 1980, con la cual el Estado daría crédito a producciones privadas que repre-

5. Rosshach, Alma; y Cattel, Leticia, *Ibidem*, pp. 183 y 184.

6. *Ibidem*, pp. 186 y 187.



sentaran beneficios seguros en la taquilla. De esta forma se logró el auge de empresas privadas como Televisine, perteneciente a Televisa⁷.

Y para cerrar con broche de oro este sexenio que fue tan trágico para el cine nacional (y para el país en general, en otros ámbitos), el miércoles 24 de marzo de 1982 ocurrió el peor desastre en la historia del cine mexicano, cuando un incendio destruyó la Cineteca Nacional y las oficinas de la Dirección de Cinematografía. El saldo fue de un número indeterminado de muertos, oficialmente se habló de 36, aunque otros calcularon más de 60⁸. Desaparecieron alrededor de 6 mil películas (tal vez el acervo más grande que había en América Latina), muchos eran clásicos del cine nacional e internacional irrecuperables, documentales invaluable de tiempos de la Revolución, dos salas de cine, miles de documentos, fotografías, guiones originales⁹, y la más grande biblioteca especializada en cine de México, con más de 10 mil libros¹⁰. La causa del incendio al parecer se debió a un descuido o a una negligencia, pero nunca se investigó a fondo y siempre ha prevalecido la sospecha de un auto sabotaje. Muchas de las películas desaparecidas eran únicas o irremplazables, algunas mudas y otras habladas, tanto documentales como films de ficción. De la gran mayoría del material filmico perdido del porfirismo y la Revolución, no queda más que los testimonios de aquellos afortunados que pudieron presenciar las películas o, en el caso de los films de ficción, a veces se conservó los guiones o argumentos escritos de las películas, o aunque sea reseñas de periódicos de la época. Pero hubo casos en que ni siquiera eso sobrevivió.

Ante todo lo acontecido durante este sexenio, tiene razón Tomás Pérez Turrent al afirmar, sobre la política cinematográfica de López Portillo: "...Si en algo se distingue el resultado de esta política es por haber barrido con todo. En el campo cinematográfico, como Atila, por donde pasó la señora Margarita López Portillo..., no volverá a crecer ni la hierba por largo tiempo"¹¹.

7 *Ibidem*, p. 188

8 Garcia, Gustavo, y Corra, José Felipe, *Nuevo Cine Mexicano*. La edición, México, D. F., Editorial Clio S. A. de C. V., 1997, p. 56

9 Pérez Turrent, Tomás, "1983. Notas sobre el Actual Cine Mexicano", en AAVV, *Hojas de Cine. Testimonios y Documentos del Nuevo Cine Latinoamericano Volumen II. México*, la edición, México, D. F., SEP, Fundación Mexicana de Cineastas A. C., UAM, 1988, p. 239.

10 Del Moral González, Fernando, "1896-1987. Cronología del Cine Mexicano", en AAVV *Hojas de Cine. Testimonios y Documentos del Nuevo Cine Latinoamericano. Volumen II. México*, la edición, México, D. F., SEP, Fundación Mexicana de Cineastas A. C., UAM, 1988, p. 289.

11 Pérez Turrent, Tomás, *Ibidem*, p. 240



5.1.2- CINE ESTATAL.

Entre lo poco rescatable del cine mexicano del período presidencial de José López Portillo, estuvo el agonizante cine estatal realizado por los cineastas que brillaron durante el período de nuestro universo de estudio. La producción de algunas de estas películas, sobre todo las realizadas al principio del lopezportillismo, se logró gracias a que ya estaban muy avanzadas sus etapas de preproducción, por lo que no se podía dar marcha atrás para suspender los proyectos, afortunadamente. Con sus altibajos, muchas de estas cintas resultan interesantes y bien pudieron formar parte de nuestro universo de estudio para la presente investigación, de no ser porque fueron filmadas poco después del marco temporal que definimos pertinentemente.

Arturo Ripstein dirigió *El Lugar sin Límites*, *La Viuda Negra* (ambas de 1977), *Cadena Perpetua*, *La Tía Alejandra* (ambas de 1978), *La Seducción* (1979) y *Rastro de Muerte* (1981), todas estatales¹². Al menos la primera y la tercera pueden considerarse entre las mejores cintas de su carrera, a pesar de la crisis.

Felipe Cazals, por su parte, realizó para el Estado dos películas muy ambiciosas comenzando el sexenio: *La Güera Rodríguez* (1977) y *El Año de la Peste* (1978), y a punto de finalizar el período presidencial, hizo *Bajo la Meteralla* (1982)¹³.

Las tres películas estatales de Julián Pastor en el período fueron: *Los Pequeños Privilegios*, *El Vuelo de la Cigüeña* (ambas de 1977), y *Estas Ruinas que Ves* (1978). Sergio Othovich hizo *Llovizna* (1977), y *El Infierno de Todos tan Temido* (1979), mientras que Gabriel Retes hizo *Flores de Papel* (1977), y *Bandera Rota* (1978)¹⁴.

Claro que también estuvo el caso de tres coproducciones célebres por lo lamentables. La política cinematográfica de Margarita López Portillo se caracterizó por su torpeza, mal gusto e ignorancia respecto al cine en general. A pesar de los constantes ataques a los despilfarros del anterior cine echeverrista, se autorizó una gran cantidad de recursos económicos del erario nacional para la filmación de tres coproducciones-superproducciones que resultaron auténticos "churros": *Más Locos que una Cabra*, coproducida con Francia, dirigida por Francis Veber y protagonizada por Gerard Depardieu; *Campanas Rojas* de Sergei Bondarchuk (estas dos de 1981); y *Antonietta* (1982), coproducida con España, dirigida por Carlos Saura y

¹² García Riera, Emilio, *Historia del Cine Mexicano*, 1a edición, México, D. F., SEP, 1986. pp. 328-330.

¹³ *Ibidem*, p. 330.

¹⁴ *Ibidem*, pp. 332 y 334.



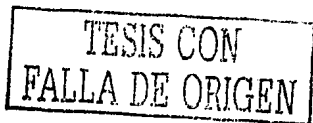
protagonizada por Isabelle Adjani¹⁵. La peor y más cara resultó ser *Campanas Rojas*, cinta coproducida por México, Italia y la U. R. S. S., tan mala que ahora ninguno de los tres países reclama su paternidad. Narra la historia de John Reed, el periodista norteamericano comunista que fue testigo de la Revolución mexicana, protagonizada por Franco Nero (como Reed) y Ursula Andress, sin llegarle a los talones a la sensacional *Reed: México Insurgente* (1970) de Paul Leduc.

Ahora contaremos otras películas estatales sobresalientes a pesar del difícil marco en que se produjeron: *La Mujer Perfecta* de Juan Manuel Torres (última película de su director, antes de morir en 1980 en un accidente automovilístico, protagonizada por su esposa Meche Carreño), *Los Indolentes* de José Estrada, *Naufragio* (las tres de 1977), y *Amor Libre*, ambas de Jaime Humberto Hermosillo, *A Paso de Cojo* de Luis Alcoriza, *En la Trampa* de Raúl Araiza (las tres de 1978), *Retrato de una Mujer Casada* de Alberto Bojórquez, y *Llamanme Mike* de Alfredo Gurrola (ambas de 1979)¹⁶.

5.1.3- CINE DE LA INICIATIVA PRIVADA.

Si la crisis económica e industrial del cine nacional del período lopezportillista se debió a las facilidades que el Estado concedió a los empresarios privados de la vieja y nueva burguesía cinematográfica, la crisis artística se debió precisamente a la presencia de las películas producidas por la iniciativa privada en las carteleras. Eran cintas destinadas a la rápida y segura comercialización, desatendiendo la calidad de la dirección, los argumentos (guiones), actuaciones, y demás elementos del film. Los tres principales tipos de cine en que se dividía la iniciativa privada, eran el género de "ficheras", el "fronterizo", y el producido por Televisine.

¹⁵ García, Gustavo, y Corra, José Felipe, *Nuevo Cine Mexicano*, 1ª edición, México, D. F., Editorial Clio S. A. de C. V., 1997, pp. 54 y 55.
¹⁶ García Riera, Emilio, *op. cit.*, pp. 331-334, y 336.



5.1.3.1- Cine de "ficheras".

El cine de "ficheras", sentó sus raíces durante el echeverrismo con *Bellas de Noche* (1974) y su secuela *Las Ficheras: Bellas de Noche 2* (1976), ambas dirigidas por Miguel M. Delgado. Este director, ya muy entrada la moda alrededor de este tipo de cine, incluso dirigiría para el gobierno de López Portillo *¡Oye Salomé!* (1978)¹⁷, película estatal de ficheras (o sea que nuestros impuestos alguna vez pagaron indirectamente cintas de este género) que contradice la postura conservadora de Margarita López Portillo respecto a realizar cine más familiar.

Pero sería el guionista de las dos primeras cintas, Víctor Manuel "Güero" Castro, el que le daría el impulso definitivo al género de "ficheras" y de "sexieomedias" en el sexenio de López Portillo, con: *La Pulquería. Sexo contra Sexo* (ambas de 1980), *La Pulquería II* (1981), y *Las Modelos de Desnudos* (1982), las cuales fueron sus cuatro primeras películas como director¹⁸.

Algunas de las cintas pertenecientes a este género durante la época, fueron filmadas incluso por directores prestigiosos, como *Las del Talón* de Alejandro Galindo, *Picardía Mexicana* (basada en un libro de Armando Jiménez) de Abel Salazar (ambas de 1977), *El Sexo Sentido* (1980) de Rogelio A. González, o *Burdel* (1981) de Ismael Rodríguez. Otras muestras del género fueron *Noches de Cabaret* (1977); *Muñecas de Medianoche* (1978), ambas de Rafael Portillo; *Cuentos Colorados* de Rubén Galindo; *Las Computadoras* (estas dos últimas de 1980); y *El Día del Compadre* (1981), las dos últimas de René Cardona¹⁹.

5.1.3.2- Cine "fronterizo".

Durante el período temporal en que gobernó José López Portillo, hubo un gran aumento de la población chicana en los Estados Unidos, debido en parte a las migraciones hacia ese país por la crisis que vivía México. Con esto, hubo también un aumento del público cinematográfico chicano, para el cual se abrió un nuevo y multimillonario mercado. El cine "fronterizo" contaba historias de "mojados" o aventuras de nor-teños y camioneros, a veces mezcladas con géneros como el de "narcotraficantes" o el policíaco. En estos géneros brillaron actores como los hermanos Mario y Fernando Almada. Ejemplos de este cine son: *Los Ilegales* (1978) de Alfredo B. Cravenna, *La Mafía del Río Bravo* (1979) de Jaime Fernández, *Contacto Chicano* de Federico Curiel, *Muerte en el Río Grande* de Raúl de Anda Jr. (ambas de 1979), *Tijuana Ca-*

17. Cank Perla, *Diccionario de Directores del Cine Mexicano*, la edición, México D. F., CONACULTA y Cineteca Nacional, 2000, p. 204.

18. *Ibidem*, p. 131.

19. García Riera, Emilio, *op. cit.*, pp. 325 y 326.



liente de José Luis Urquieta, *Gatilleros del Río Bravo* de Pedro Galindo III, y *Los Pistoleros del Río Bravo* de Ángel Rodríguez (las tres de 1981)²⁰.

5.1.3.3- Televisión.

Televisa, el monopolio de la televisión privada en México en ese entonces, creó su empresa filial Televisión para también dedicarse a la producción cinematográfica. Sus films no eran más que la extensión de sus programas o personajes televisivos, con sus "estrellas" y prácticamente la misma moralidad mojigata, pues la censura en televisión era mayor que en las películas y no se aprovechó la mayor apertura de temas en cine. Televisión se dedicó a filmar algo así como programas de t. v. caros para el cine (que había que pagar por verlos en una sala, aunque no se diferenciaban mucho de los de la televisión). A decir verdad, la "pantalla grande" le quedó bastante grande a Televisa. Si en un principio las películas de Televisión se enfocaban hacia el mercado familiar por medio de supuesta "comedia blanca" (más bien, blanca de imaginación), después financiaría otros géneros e incluso a directores prestigiosos.

Entre las películas de Televisión de esa época, están *El Chanfle* de Enrique Segoviano (con el cómico "Chespirito"); *Milagro en el Circo* (con el payaso "Cepillín") de Alejandro Galindo (ambas de 1978); *Lagunilla, mi Barrio* (1980) de Raúl Araiza; *Los Renglones Torcidos de Dios* de Tulio Demicheli; y *El Milusos* de Roberto G. Rivera (ambas de 1981)²¹.

5.1.3.4- Del cine estatal a la iniciativa privada.

Hubo casos de cineastas que triunfaron en el cine estatal de tiempos echeverristas que tuvieron que realizar películas con la iniciativa privada debido a que ya no encontraban oportunidades adecuadas para expresar su arte en el cine estatal, ante el desmantelamiento de éste. En la mayoría de los casos, tuvieron que realizar sendos "churros" con tal de no perder su trabajo. Hay quienes pueden interpretar esto como una "traición al arte", o que simplemente se vendieron los "autores", pero la verdad es que no tenían muchas alternativas. Era esto, dedicarse al cine independiente, o continuar con el cine estatal bajo las pésimas condiciones de la política del régimen lopezportillista. Veamos los ejemplos más representativos.

²⁰ *Ibidem*, p. 328.

²¹ *Ibidem*, pp. 326, 327 y 331.



Arturo Ripstein tuvo que tragarse su orgullo y aceptar la filmación de *La Illegal* (1979), producida por Televisine y protagonizada por la cantante Lucía Méndez. Por su parte, Felipe Cazals, principal director del cine echeverrista, hizo *Rigo es Amor*, *El Gran Triunfo*, y *Las Siete Cucas* (las tres de 1980). Las dos primeras protagonizadas por el cantante Rigo Tovar. Mientras, Gonzalo Martínez, a pesar de sus desplantes izquierdistas y revolucionarios en sus films echeverristas, dirigió tres cintas protagonizadas por el cantante Juan Gabriel: *Del Otro Lado del Puente* (1978), *El Noa Noa* (1979), y *Es mi Vida* (1980)²².

5.1.4- CINE INDEPENDIENTE.

Así como el cine estatal durante el lopezportillismo andaba en crisis y su producción era muy reducida, el cine independiente pasó en ese tiempo por un buen momento, pues superaron en cantidad a las estatales (a diferencia de como había sido durante el echeverrismo). Incluso, algunos cineastas de prestigio, decepcionados por las dificultades que enfrentaban con el Estado para hacer su cine, realizaron cintas de forma independiente, como si regresaran a sus raíces.

Éste fue el caso de Jaime Humberto Hermosillo, quien dirigió las cintas independientes *Las Apariencias Engañan* (1977), *María de mi Corazón* (1978), y *Confidencias* (1982)²³. Otras películas independientes de la época fueron: *Jornaleros* de Eduardo Maldonado, *Las Malas Influencias* de José Luis Benlliure (ambas de 1977), *Anacrusa* de Ariel Zúñiga, *Costelaciones* del gran Alfredo Joskowicz, *Cosas de Yucatán* de Alberto Bojórquez, *Niebla* de Diego López, *Ora sí Tenemos que Ganar* de Raúl Kamffer (todas de 1978), *Así es Vietnam* de Jorge Fons, *La Venida del Papa* de Sergio García, *Bajo el Mismo Sol y sobre la misma Tierra* de Federico Weingartshofer (todas de 1979), *Mojado Power* de Alfonso Arau, *Tatlácul* de Ramón Aupart, *Historias Prohibidas de Pulgarcito* de Paul Leduc (las tres de 1980), *Café Tacuba* de Jorge Prior, *Tiempo de Lobos* de Alberto Isaac, *El Chahuistle* de Carlos Mendoza y Carlos Cruz (las tres de 1981), *Charrotitlán* de Carlos Cruz y Carlos Mendoza, y *La Vispera* (1982) de Alejandro Pelayo²⁴, sólo por mencionar algunas.

22 *Ibidem*, pp. 327, 330 y 331

23 *Ibidem*, p. 336

24 García Riera, Emilio, "1953-1982: El Cine Independiente", en *Hojas de Cine. Testimonios y Documentos del Nuevo Cine Latinoamericano. Volumen II México*, la edición. México, D. F., SEP, Fundación Mexicana de Cineastas A. C., UAM, 1988. pp. 210 y 211.

5.2- SEXENIO DE MIGUEL DE LA MADRID.

5.2.1- DOMINIO DEL CINE PRIVADO.

Miguel de la Madrid Hurtado fue el presidente de la República durante el sexenio 1982-1988. En medio de la crisis económica más grave que había sufrido el país hasta entonces, la crisis del cine mexicano parecía poco importante, por lo que jamás fue prioridad para el Estado. Fue increíblemente escasa la producción estatal y la búsqueda de la calidad cinematográfica. Mientras, los productores privados dominaron totalmente la escena sin preocuparse por hacer buen cine. Leonardo García Tsao resume muy bien la situación del cine mexicano durante los 80's:

"Ahora, ¿qué pasa con el cine mexicano actual?... el único cine que encuentra un público masivo es el de los productores privados, el de ficheras, los albañiles, los narcotraficantes, los contrabandistas fronterizos ...basura degradante que habla del poco respeto que los responsables tienen hacia su oficio y hacia su público, y que constituye un alarmante 90 % de la producción anual... ¿Para qué se van a preocupar los productores privados por mejorar la calidad de sus películas, si con la basura que han engendrado por años han inflado su cuenta bancaria?. El 10 % restante corresponde al poco cine de ambición, de aliento, que se produce en México, y es aquel que encuentra obstáculos, desde su producción hasta la exhibición..."²⁵.

5.2.2- ACTUACIÓN DEL IMCINE.

El 25 de marzo de 1983, por decreto presidencial, se crea el Instituto Mexicano de Cinematografía (Imcine), dependiente de R. T. C. Es hasta la fecha el organismo encargado de supervisar la producción del cine estatal. El director del Imcine fue el gran cineasta Alberto Isaac²⁶.

Se puede hablar de dos etapas del cine estatal del sexenio delamadrista: la etapa en que Isaac estuvo al frente de Imcine, o sea 1983-1986, y cuando el político menor Enrique Soto Izquierdo lo sustituyó. 1986-1988. En la primera etapa hubo muy poca producción de películas estatales, pero Isaac hizo intentos desesperados por mejorar el agonizante cine nacional: apoyó a la generación checheverrista, a egresados del CUEC y del C. C. C., y convocó al Tercer Concurso de Cine Experimental²⁷.

Este tercer concurso fue convocado tanto por el Imcine como por el S. T. P. C. en 1985, y fue bastante

²⁵ García Tsao, Leonardo, *Como Acercarse al Cine*, 1ª edición, México D. F., CONACULTA, noviembre 1989, p. 104.

²⁶ García, Gustavo, y Coria, José Felipe, *Nuevo Cine Mexicano*, 1ª edición, México, D. F., Editorial Clio S. A. de C. V., 1997, p. 58.

²⁷ Vega Altaro, Eduardo de la, *La Industria Cinematográfica Mexicana. Perfil Histórico-Social*, Cuadernos de Divulgación número 37, 2ª Época, 1ª edición, Guadalajara, Jalisco, México, Editorial Universidad de Guadalajara, 1991, pp. 73 y 74.



tardío si consideramos que el segundo había sido en 1967. Para los jóvenes participantes, fue más bien un concurso para obtener el financiamiento de sus películas, pues se hicieron con muchas dificultades. En realidad las cintas no eran tan experimentales, todas poseían argumentos, lenguaje cinematográfico y estilo de dirección a la vieja usanza, tal vez con la excepción de *Calacán* (1985) de Luis Kelly, que al menos jugó un poco con el uso de marionetas. La ganadora del concurso fue *Amor a la vuelta de la Esquina* (1985) de Alberto Cortés (un buen director que ha realizado pocas películas hasta la fecha), el segundo lugar fue para *Crónica de Familia* (1986) de Diego López, y el tercero para *La Banda de los Panchitos* (1986) de Arturo Velazco²⁸.

Se trató de convocar a un cuarto concurso, pero hubo muchos obstáculos y burocracia que lo impidieron. Esto, sumado a los pocos estímulos que gozaba el cine de Estado, hicieron que Alberto Isaac renunciara a la dirección del Imcine en 1986. Ese año fue sustituido por Enrique Soto Izquierdo. En su administración se aportaron más de 200 millones de pesos para crear el Fondo de Fomento para la Calidad Cinematográfica. También se comenzó a presentar la llamada "producción multipartita", donde varias empresas colaboran para el financiamiento de una película. Por ejemplo, *Mentiras Piadosas* (1988) de Ripstein fue producida por ocho instancias productoras, incluyendo el Fondo²⁹. Hasta la fecha, casi todas las películas se siguen haciendo de ese modo, pues por las crisis los costos han subido y casi no hay empresas interesadas en producir cine.

5.2.3- OBRAS Y AUTORES.

Ahora recordemos algunas de las películas más importantes del período, tanto estatales como privadas e independientes: *El Diablo y la Dama* de Ariel Zúñiga; *¡Los Encontraremos!* de Salvador Díaz; *Lola, la Trailera* de Raúl Fernández (en su época fue la película más taquillera de la historia del cine mexicano); *Frida, Naturaleza Viva* de Paul Leduc³⁰; *Toña Machetes* de Raúl Araiza; *Mexicano... Tú Puedes* de José Estrada (todas de 1983); *Doña Herlinda y su Hijo* de Jaime Humberto Hermosillo; *Veneno para las Hadas* de Carlos Enrique Taboada³¹; *Figuras de la Pasión* de Rafael Corkidi; *Vidas Errantes* de Juan Antonio de

28 García, Gustavo, y Coria, José Felipe, op. cit., pp. 64 y 65

29 Vega Alfaro, Eduardo de la, *Ibidem*, pp. 74 y 75.

30 Del Moral González, Fernando. "1896-1987: Cronología del Cine Mexicano", en AAVV, *Hojas de Cine. Testimonios y Documentos del Nuevo Cine Latinoamericano Volumen II México*, 1ª ed., Mex., D. F., SEP, Fundación Mexicana de Cineastas A. C., UAM, 1988, pp. 289 y 290.

31 Cink, Perla, *Diccionario de Directores del Cine Mexicano*, 1ª ed., México D. F., CONACULTA y Cineteca Nacional, 2000, pp. 677 y 701



la Riva; *Diamante* de Gerardo Lara³²; *Historias Violentas* de Víctor Saca, Diego López, Carlos García Agraz y Daniel González Dueñas; *Redondo* de Raúl Busteros (todas de 1984); *Obdulia* de Juan Antonio de la Riva; *El Ombigo de la Luna* de Jorge Prior; *Thanatos* de Christian González (las tres últimas participaron en el Tercer Concurso de Cine Experimental); *Tlacuilo* de Enrique Escalona (de dibujos animados)³³; *Los Motivos de Luz* de Felipe Cazals; *Elvira Luz Cruz*, *Penal Máxima* de Dana Rotberg y Ana Diez Díaz (todas de 1985); *Mariana Mariana* de Alberto Isaac; *Lo que Importa es Vivir* de Luis Alcoriza³⁴; *No les Pedimos un Viaje a la Luna* de María Eugenia Tamés y María del Carmen de Lara; *El Imperio de la Fortuna* de Arturo Ripstein; *Ulama: el Juego de la Vida y la Muerte* de Roberto Rochín (las tres de 1986); *¿Nos Traicionará el Presidente?* de Fernando Pérez Gavilán (este film, también conocido como *Intriga contra México*, fue muy polémico y no se permitió su exhibición comercial)³⁵; *Nocturno Amor que te Vas* de Marcela Fernández Violante; *Como una Pintura nos Iremos Borrando* de Alfredo Gómez Díaz; *Días Difíciles* de Luis Estrada (todas de 1987); *Historias de Ciudad* de Ramón Cervantes, María Novaro, Rafael Montero y Gerardo Lara; *El Otro Crimen* de Carlos González Morantes; y *Goitia, un Dios para sí Mismo* de Diego López (las tres de 1988)³⁶, entre otras.

32 Del Moral, op. cit., p. 290

33 Vega Alfaro, Eduardo de la. *Ibidem*, pp. 73, 74, y 77.

34 Cuk, Perla, op. cit., pp. 677, 678 y 679

35 Del Moral González, Fernando, *Ibidem*, pp. 290 y 291.

36 Vega Alfaro, Eduardo de la. *Ibidem*, pp. 77 y 78.



5.3- SEXENIO DE CARLOS SALINAS.

5.3.1- LA FALSA LIBERTAD DE EXPRESIÓN.

Carlos Salinas de Gortari sería el presidente de México durante el sexenio 1988-1994. Su política económica se caracterizó por su afiliación al neoliberalismo y por las privatizaciones de empresas e industrias antes estatales. De ahí que el cine nacional prácticamente dejara de existir como industria, es decir, como una serie de empresas especializadas en la producción cinematográfica. Hay que aclarar que esto no significa que el cine mexicano haya muerto en este sexenio, lo que murió fue la industria en sí, pero se siguieron realizando películas en la iniciativa privada o en producción multipartita.

Entrando Salinas, se sustituyó a Enrique Soto Izquierdo por Ignacio Durán Loera (hijo de Jorge Durán Chávez, promotor de los Concursos de Cine Experimental de los 60's) en la dirección de Imcine. Bajo la gestión de Durán Loera, se logró que Imcine formara parte de CONACULTA, y por lo tanto, de la Secretaría de Educación Pública (SEP)³⁷.

La política cinematográfica del salinismo se puede considerar como un intento del gobierno por aparentar un nuevo clima de libertad de expresión, en medio del descontento general de la sociedad civil debido a la inexistencia de espacios de expresión.

En 1989 Jorge Fons filma *Rojo Amanecer*, primera cinta de ficción que trata de forma directa y manifiesta la matanza de estudiantes en la Plaza de las Tres Culturas, Tlatelolco, el 2 de octubre de 1968 (durante el régimen de Gustavo Díaz Ordaz). También se permitió la filmación de *El Bulro* (1991) de Gabriel Retes, que toca el tema de la matanza de estudiantes del 10 de junio de 1971 (régimen de Luis Echeverría Álvarez). Ésta última fue apoyada debido a que alababa el régimen contemporáneo de Salinas de Gortari. (en una escena se dice que Salinas es el mejor presidente que ha tenido México desde Lázaro Cárdenas). Además, en 1990 se permitió al fin, después de 30 años, la exhibición de *La Sombra del Caudillo*, película dirigida en 1960 por Julio Bracho, la más perseguida y "enlatada" del cine nacional en su historia. Por último, en 1994 se filma la que se considera oficialmente la primera película pornográfica mexicana autorizada: *Traficantes del Sexo* de Ángel Rodríguez Vázquez³⁸. Claro que la censura cinematográfica seguía existiendo durante el salinismo. La supuesta apertura tenía tintes propagandísticos que intentaban mostrar las bondades del sistema de partido único.

³⁷ Vega Altaro, Eduardo de la. *Budom*, p. 75.

³⁸ García Gustavo, y Cortá, José Felipe, *Nuevo Cine Mexicano*, 1ª edición, México, D. F., Editorial Clio S. A. de C. V., 1997, pp. 70 y 71.

5.3.2- EL NUEVO "NUEVO CINE MEXICANO".

Durante el período salinista, el cine de calidad que se había producido en los tiempos de Echeverría sería algo así como el viejo "nuevo cine mexicano", porque ahora habría un resurgimiento del buen cine que podríamos llamar el nuevo "nuevo cine mexicano" (valga la redundancia). Esto se debió no tanto al apoyo estatal o al incipiente interés de la industria privada, sino a un nuevo relevo generacional de cineastas, gracias al advenimiento de jóvenes directores talentosos. Se trató de un período contradictorio, porque por una parte se asomaba el talento de cineastas con oficio y sensibilidad deseosos de expresarse y vivir de su oficio, y por otra parte, los últimos pasos para la destrucción de la industria del cine mexicano se estaban concretando. Esto último a pesar de que muchas películas de este "nuevo cine mexicano" tuvieron éxito en distintos festivales nacionales e internacionales, y algunas incluso fueron éxitos de taquilla, lo que significa una hazaña en una época en que el público mexicano ya no veía cine nacional. Claro que la gran mayoría de las películas de este cine fracasaron en taquilla, pero al menos, también la gran mayoría de las cintas estaban dentro de parámetros aceptables de calidad artística.

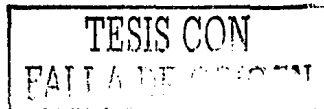
De entre los cineastas destacados del "nuevo cine mexicano" del salinismo, fueron dos los principales: Carlos Carrera y Alfonso Cuarón. Ambos son directores jóvenes y en activo de los cuales aún no se ha dicho la última palabra, pues todavía tienen mucho que dar, al igual que la mayoría de sus contemporáneos. Actualmente son el equivalente moderno a Emilio Fernández y Julio Bracho en los 40's, o a Ripstein y Cazals en los 70's.

Carlos Carrera dirigió durante el sexenio salinista *La Mujer de Benjamín* (1990), *La Vida Conyugal* (1992), *El Héroe* (1993, cortometraje de dibujos animados) y *Sin Remitente* (1994). Por su parte, Cuarón realizó *Sólo con tu Pareja* (1990)³⁹.

Fue un período cinematográfico prolífico para las mujeres, pues hubo oportunidad para talentos como Dana Rotberg, Marisa Sistach y Guita Schyfter, pero sobre todo María Novaro y Busi Cortés. Novaro, actualmente la directora más prestigiosa del cine mexicano, realizó *Lola* (1989), *Danzón* (1991), y *El Jardín del Edén* (1994). Mientras, Busi Cortés dirigió *El Secreto de Romelia* (1988), y *Serpientes y Escaleras* (1991)⁴⁰.

³⁹ Cuk, Perla, *Diccionario de Directores del Cine Mexicano*, la ed., Mex. D. F., CONACULTA y Cineteca Nacional, 2000, pp. 122 y 162.

⁴⁰ *Ibidem*, pp. 152 y 448.



También destacaron los hermanos Carlos y José Luis García Agráz. Carlos dirigió *Herencia Maldita* (1988), *Mi Querido Tom Mix* (1991), *Amorosos Fantasma*s, *Algunas Nubes* (ambas de 1993), y *Días de Combate* (1994). José Luis, por otro lado, realizó *La Secta de Sargón* (1990), *Desiertos Mares* (1992); y *Salón México* (1994). Por su parte, Luis Estrada (hijo de José Estrada, prestigiado director del cine echeverrista, ya fallecido) fue el autor de *Camino Largo a Tijuana* (1988, también conocida como *Largo Camino a Tijuana*), *Bandidos* (1990), y *Ámbar* (1993)⁴¹.

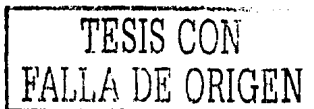
5.3.3- EL CINE PRIVADO DE TELEVICINE.

Las empresas privadas que produjeron películas en este sexenio no se pueden considerar como una industria cinematográfica, pues no se especializaban en esto, sólo lo hacían de vez en cuando para ganar ingresos extras simultáneamente a otros negocios de las mismas empresas.

El más claro ejemplo era Televisa, empresa especializada en la televisión pero con negocios e intereses en la radio, los deportes (fútbol), la música y otros negocios. Este monopolio nunca tomó el cine muy en serio, fue sólo una extensión de su poder en los medios masivos de entretenimiento. Casi las únicas veces que producían películas con su filial Televisine, era para dar trabajo y promover a sus "estrellas" cantantes y actores. Una película prototípica de las realizadas por Televisine durante el salinismo y que bien puede resumir su producción, fue *Una Papa sin Catsup* (1994), dirigida por el tristemente célebre Sergio Andrade y protagonizada por Gloria Trevi. Este film contiene una secuencia que José Felipe Coria la considera (un poco exageradamente) como la más repulsiva de la historia del cine mexicano⁴². En lo personal he visto cosas peores en el cine nacional, pero admito que la escatología de dicha secuencia resume a la perfección la aportación de Televisine al arte cinematográfico.

41 *Ibidem*, pp. 230, 231, y 272-274.

42- García, Gustavo, y Coria, José Felipe, *Nuevo Cine Mexicano*, la edición, México, D. F., Editorial Cífo S. A. de C. V., 1997, p. 69.



5.3.4- OBRAS Y AUTORES.

Ahora nombraremos algunas de las películas más importantes del período. La selección de cintas y directores la hice de acuerdo a mi memoria, los años de producción fueron confirmados con la ayuda del "Diccionario de Directores del Cine Mexicano" de Perla Ciuk:

La Leyenda de una Máscara de José Buil (1989), *Cabeza de Vaca* de Nicolás Echeverría, *Ciudad de Ciegos* de Alberto Cortés, *Cómodas Mensualidades* de Julián Pastor, *La Tarea* de Jaime Humberto Hermosillo, *Pueblo de Madera* de Juan Antonio de la Riva (todas de 1990), *Ángel de Fuego* de Dana Rotberg, *Playa Azul* de Alfredo Joskowicz, *Retorno a Aztlán* de Juan Mora Cattel (las tres de 1991), *Cronos* de Guillermo Del Toro, *Lolo* de Francisco Athié, *Anoche Soñé Contigo* de Marisa Sistach, *Como Agua para Chocolate* de Alfonso Arau, *Los Años de Greta* de Alberto Bojórquez, (todas de 1992), *Principio y Fin* de Arturo Ripstein, *Miroslava* de Alejandro Pelayo, *Kino: la Leyenda del Padre Negro* de Felipe Cazals, *Un Año Perdido* de Gerardo Lara (las cuatro de 1993), *Bienvenido-Welcome* de Gabriel Retes, *Hasta Morir* de Fernando Sariñana, *La Reina de la Noche* de Arturo Ripstein, y *Mujeres Insumisas* de Alberto Isaac (las cuatro de 1994).

TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

5.4- EL CINE MEXICANO A FINALES DEL SIGLO XX.

5. 4. 1- FIN DE LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA MEXICANA.

Después de Carlos Salinas de Gortari, sería el incipiente Ernesto Zedillo Ponce de León el presidente de la República, esta vez para el sexenio 1994-2000. Durante este tiempo, la industria cinematográfica dejó de existir como tal. Ahora, cada una de las escasas películas que se producen, es gracias al apoyo independiente, la producción multipartita o de empresas privadas no especializadas.

Ante esta situación, los cineastas han tenido que recurrir a diferentes alternativas para no perder su trabajo. Durante la segunda mitad de los 90's el video cobró mucha fuerza. Actualmente, debido a lo costoso que resulta filmar una película cinematográfica normal, el llamado "video-home", o sea, películas filmadas especialmente para el video sin que se exhiban en salas de cine, se presenta como opción que proporciona fuentes de trabajo a directores, escritores, actores, etc. Es verdad que la gran mayoría de estas películas son auténticos "churros", pero también hay algunos que buscan la experimentación artística. Otras opciones para los cineastas mexicanos son la filmación en formato digital, el video-clip musical (sobre todo cuando se tratan de grupos de rock mexicano, pues son los más abiertos a las expresiones artísticas) y la televisión.

5.4.2- OBRAS Y AUTORES.

A pesar del nulo apoyo por parte del Estado y de la iniciativa privada, siguieron habiendo obras y autores excepcionales, aunque en un nivel de calidad un poco inferior al del salinismo. La siguiente lista es de las últimas películas mexicanas interesantes por algún motivo, que se han filmado a últimas fechas. La selección la hice yo, y nuevamente use el "Diccionario" de Perla Ciuk para confirmar años de producción:

El Callejón de los Milagros de Jorge Fons, *Dos Crímenes* de Roberto Sneider, *Entre Pancho Villa y una Mujer Desnuda* de Sabina Berman e Isabelle Tardán, *Salón México* de Carlos García Agráz, *Reclusorio* de Ismael Rodríguez, *Sobrenatural* de Daniel Gruener (todas de 1995), *El Anzuelo* de Ernesto Rímoch, *Cilantro* y *Perejil* de Rafael Montero, *Profundo Carmesí* de Arturo Ripstein (las tres de 1996), *Del Olvido al no me Acuerdo* de Juan Carlos Rulfo, *Elisa Antes del Fin del Mundo* de Juan Antonio de la Riva, *De Noche Vienes*, *Esmeralda* de Jaime Humberto Hermosillo, *La Primera Noche* de Alejandro Gamboa (todas de 1997), *Santitos* de Alejandro Springrall, *Sexo*, *Pudor* y *Lágrimas* de Antonio Serrano, *Violeta* de Carlos Cortés, *La Paloma de Marsella* de Carlos García Agráz, *El Evangelio de las Maravillas* de Arturo Ripstein, *Un Dulce Olor a Muerte* de Gabriel Retes, *En un Claroscuro de la Luna* de Sergio Olhovich, *Un Embrujo* de Carlos Carrera (todas de 1998), *La Otra Conquista* de Salvador Carrasco, *Todo el Poder* de Fernando Sariñana, *La Ley de Herodes* de Luis Estrada, *El Coronel no tiene quien le Escriba* de Arturo Ripstein (las cuatro de 1999), *Crónica de un Desayuno* de Benjamín Caan, *Amores Perros* de Alejandro González Iñárritu, *En el País de no Pasa Nada* de María del Carmen Lara (las tres del 2000), *De la Calle* de Gerardo Tort, *Demasiado Amor* de Ernesto Rímoch, *Sin Dejar Huella* de María Novaro, *Y... tu Mamá También* de Alfonso Cuarón, *Perfume de Violetas* de Marisa Sistach, y *El Crimen del Padre Amaro* de Carlos Carrera (todas del 2001).



CONCLUSIONES.

- 1- En el capítulo I vimos cómo siempre ha habido una estrecha relación entre la historia del cine mexicano y los acontecimientos políticos, económicos y sociales que han afectado la vida del país. Estos acontecimientos, influyen en el cine nacional, tanto en la cuestión industrial y organizativa como en la cuestión artística, estética y temática.

- 2- En el capítulo II vimos cómo el sexenio presidencial del licenciado Luis Echeverría Álvarez (1970-1976) fue trascendental para la historia del México moderno. En primer lugar porque significó la conformación de un nuevo modelo económico conocido como "desarrollo compartido", sustituto del "desarrollo estabilizador" vigente desde los años 40's, y revisamos sus consecuencias para la economía mexicana. En segundo lugar, por los acontecimientos sociales reflejados por un clima de violencia e inestabilidad social, debido al descontento generalizado de la sociedad ante la represión, la falta de libertad de expresión y la crisis de legitimidad del Estado. Esto se debió en un principio a la memoria de los crímenes perpetrados por el Estado mexicano durante el sexenio anterior, el de Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970), caracterizado por la impunidad de la prepotencia y la intolerancia gubernamental a la hora de combatir movimientos sociales. Esta impunidad llegó a su nivel más alto con la matanza de estudiantes y manifestantes en la Plaza de las Tres Culturas, Tlatelolco, México, D. F., el 2 de octubre de 1968.

- 3- Ante el descontento y desconfianza generalizada, y ante esta crisis de legitimidad y credibilidad del Estado, una de las prioridades que enfrentó el gobierno de Luis Echeverría fue la de aplacar los ánimos de los descontentos. Esto no lo haría haciendo cambios profundos en la forma en que se ejerce el poder en el sistema político mexicano, sino mediante el uso de un discurso ideológico en apariencia de "apertura democrática", en el cual la demagogia y la apropiación del lenguaje revolucionario servirían para crear una política de alineación de los potenciales grupos y organizaciones subversivos (aquellos que no se alinearon, fueron perseguidos y reprimidos con igual o peor violencia que la de los tiempos de Díaz Ordaz).



- 4- Para que fuera más efectiva la política de alineación, se requería del adecuado uso de la propaganda en los medios masivos de información y entretenimiento al servicio del Estado.

Pueden haber muchas acepciones sobre el concepto de propaganda, pero recordemos que, según nuestro marco conceptual, el que usamos fue el siguiente:

"Entendemos por propaganda, todos y cada uno de los conjuntos de símbolos que influyen en la opinión, las creencias o la acción sobre cuestiones que la comunidad considera controvertibles. Los símbolos pueden ser escritos, impresos, hablados, pictóricos o musicales. Pero si el asunto se considera fuera de debate, no es objeto de propaganda".

- 5- Como vimos en el capítulo III, durante el echeverrismo hubo una política cinematográfica de virtual estatización, no mediante la expropiación de la industria, sino mediante políticas de control en las cuales el centralismo federal hizo sentir su influencia en la producción, distribución, exhibición, enseñanza y conservación del cine. Se crearon Conacine, Conacite 1 y Conacite 2 como empresas productoras de largometrajes de ficción, mientras el ya existente Banco Nacional Cinematográfico, dirigido por Rodolfo Echeverría Álvarez, sería la institución que aportaría dinero parcialmente de los contribuyentes, para la producción de determinado tipo de cine.
- 6- Como todos los medios en los cuales ejercía su influencia el Estado, el cine producido por las empresas estatales y apoyadas por el Banco, contenían propaganda estatal. En el caso de las películas de ficción, éstas no eran 100 % propagandísticas, es decir, no presentaban de principio a fin la ideología oficial del gobierno de forma descarada (esto sería más bien típico de los documentales), pues una película debe tener una trama, personajes, situaciones, actuaciones, fotografía, etc. La propaganda era sutil pero presente. Existía en los argumentos de las cintas y se reflejaba en las opiniones o posiciones respecto a ciertas temáticas de interés general. El cine, debido a su natural fuerza de convocatoria, tiene la capacidad de influir en la opinión, las creencias o en la acción sobre cuestiones que la comunidad (representada por el público cinéfilo, en este caso), considera controvertibles. Sus símbolos son visuales, hablados y musicales. De ahí que el cine encaje perfectamente dentro de nuestra definición de propaganda.

7- Nuestra hipótesis se puede considerar comprobada, pues recordemos que afirmaba lo siguiente:

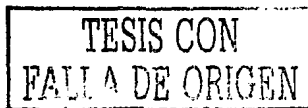
"Durante el periodo histórico de 1971-1976, comprendido dentro de la administración del presidente Luis Echeverría Álvarez (y en la cual Rodolfo Echeverría Álvarez fungió como presidente del Banco Nacional Cinematográfico), el cine mexicano producido por el Estado mexicano en forma directa, ya sea total o parcialmente, tenía como función social ser un medio propagandístico donde el gobierno pudiera expresar su ideología".

Como vimos en el capítulo IV, las temáticas de interés general escogidas para el análisis de esta propaganda fueron cuatro: "crítica a las instituciones sociales", "problemáticas del orden social", "problemáticas del campo y zonas rurales", y "apertura sobre temas sexuales". En las películas de ficción que presentaban estas problemáticas en su argumento, se comprobó, por medio del análisis de contenido, cómo se presentaba la propaganda en el cine estatal echeverrista y cómo la ideología gubernamental oficialista, su posición y opinión respecto a las problemáticas escogidas, prevalecía.

- 8- La propaganda estatal existente en las películas de nuestro universo de estudio tenía una función social manifiesta y una latente, al igual que la política social del régimen. En el caso de la política social, su función manifiesta, o sea aparente o admitida, era el llamado a la unidad nacional, el fomento a la autocrítica, la apertura democrática, la libertad de expresión. Y la función latente era alinear a los críticos y a los grupos potencialmente subversivos, evitar la crítica independiente, congraciarse con la sociedad y cambiar la pésima imagen que el pueblo guardaba del Estado. Y en cuanto a la propaganda de las películas, su función manifiesta era aparentar estar al tono con la realidad de un nuevo México, apoyar la ideología revolucionaria y el discurso de izquierda. Mientras, su función latente, o sea oculta o no reconocida, era también alineadora, en este caso con los jóvenes cineastas independientes contratados para el cine estatal. En cuanto al público, se buscaba influir en su opinión, creencias y acción sobre temas de la realidad nacional que fueran controvertibles. Estas funciones manifiestas y latentes del cine echeverrista se dieron de cinco principales formas:



- a) En el tratamiento de temas épicos o de tiempos pasados, de forma manifiesta se pregonaba un revisionismo histórico que rendía homenaje a las causas sociales perdidas de otros tiempos. De forma latente, se trataba de convencer al público de que las injusticias sociales ya no existían y fueron cosa del pasado.
- b) En la crítica a las instituciones sociales, de forma manifiesta se trataba de aparentar la existencia de un cine crítico y sensible a los abusos del poder, un cine que denunciaba la prepotencia de los gobernantes de distintos ámbitos espaciales y temporales. De forma latente, se pretendía hacer creer que estos atropellos eran sólo la excepción de la regla o casos aislados, pues el supremo poder (las "altas esferas del poder") en realidad es justo y honrado. De ahí la importancia del llamado "agente externo", del cual hablamos a lo largo de nuestra investigación.
- c) En la presentación de las problemáticas del orden social, de forma manifiesta el cine echeverrista pretendía mostrar solidaridad con los grupos revolucionarios, los perseguidos, torturados, marginados, y todo tipo de subversivos que hayan sido víctimas de la represión estatal. De forma latente, se buscaba infundir miedo en los grupos potencialmente divergentes y advertirles que todo intento de rebelarse al poder sería inútil, pues resultaría castigado y reprimido.
- d) En el tratamiento de las problemáticas del campo y zonas rurales, de forma manifiesta se expresaba la solidaridad con los campesinos y se extendía el discurso demagógico agrarista de la administración. En forma latente, se buscaba la alineación de críticos que apoyaban al campo, así como de organizaciones civiles de despojados.
- e) En la apertura sobre temas sexuales, en forma manifiesta se trataba de aparentar una total libertad de expresión, actitud moderna y progresista, y mente abierta ante temas que en otras épocas del cine mexicano se consideraban tabúes. De forma latente, como la apertura sexual no representa un peligro para el régimen, se permitió el tratamiento de temas "polémicos" como muestra de congruencia con la libertad de expresión. Además, servía como escape liberador para el público cinéfilo oprimido doblemente en otros tiempos: en lo político y lo sexual. Ahora, sólo se sentiría oprimido únicamente en lo político, donde la censura sería mucho mayor que en lo sexual.



9- Pero a pesar del discurso ideológico presente en el cine estatal de 1971-1976, y de la presencia de actitudes propagandísticas en sus argumentos, se logró en esa época la realización de un cine mexicano de gran calidad, de experimentación, de búsqueda artística, del cuál podemos sentirnos orgullosos. Estos logros, más que al apoyo estatal, en realidad existieron gracias al talento y visión de "autor" de jóvenes cineastas individuales que lograron desarrollar su talento al amparo del Estado. Claro que la ayuda del Estado fue importante al dar oportunidades a estos buenos cineastas, pero no era una ayuda gratuita, pues estaba condicionada a la recuperación de la inversión o a fines promocionales.

10- Hay que separar el mensaje propagandístico de las cualidades estéticas del film. Una cosa es el lenguaje cinematográfico, visual, pictórico, y otra cosa es el lenguaje literal, el que se presenta en la temática, en el argumento, y viene impreso en el guión. Hay películas que pueden tener mensajes reaccionarios, derechistas, fascistas, nazistas, etc., pero dolorosamente tenemos que admitir que son buenas películas, cinematográficamente hablando. Y al contrario, hay películas con clara ideología revolucionaria, progresista, izquierdista, etc., pero que son tan mal realizadas que pueden considerarse auténticos "churros". Esto lo digo porque nunca ha sido mi intención menospreciar el cine mexicano estatal producido durante el sexenio 1971-1976. A pesar de su inevitable ideología, la calidad artística está presente en muchos casos (claro, no todas las películas analizadas son buenas). Es más, es justo recordar que entre más dotados e inteligentes fueran los cineastas, más lograban evadir el sistema al que estaban sujetos para incluir verdaderas críticas al sistema político mexicano, al Estado y a la presidencia, aunque fuera en forma metafórica.

La propaganda que contenían algunas películas era sólo uno de los elementos que las conformaban, pues como ya dijimos, una película es más que su ideología: contiene un guión, una dirección, actuaciones, fotografía, etc. Las películas se pueden analizar de muchas formas y dependiendo del elemento que le interese a cada disciplina académica (la psicología habría estudiado la psique de los personajes que aparecen en el film, por decir algo). En nuestro caso recurrimos al elemento ideológico, analizable por medio de la propaganda implícita, a nivel manifiesto y latente.

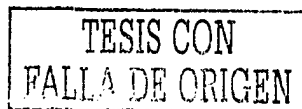
TESIS CON
FALLA DE ORIGEN

BIBLIOGRAFÍA GENERAL.

- 1- Almoína, Helena, *Notas para la Historia del Cine en México (1896-1925). Tomo I.* (Colección: "Documentos de Filmoteca") 1ª edición, México, D. F., UNAM, 1960, (2ª edición 1980).
- 2- Almoína, Helena, *Notas para la Historia del Cine en México (1896-1925). Tomo II.* (Colección: "Documentos de Filmoteca"), 1ª edición, México, D. F., UNAM, 1960.
- 3- Alvarado Mendoza, Arturo, "La Sucesión Presidencial en 1976: José López Portillo", en Martínez Assad, Carlos (coordinador), *La Sucesión Presidencial en México, 1928-1988.* 1ª edición, México, D. F., Editorial Patria S. A. de C. V., 1981 (2ª edición corregida y aumentada, 1992).
- 4- Ayala Blanco, Jorge, *La Aventura del Cine Mexicano.* 1ª edición, México D. F., ediciones Era S. A., 1968.
- 5- Ciuk, Perla, *Diccionario de Directores del Cine Mexicano.* 1ª edición, México, D. F., CONACULTA y Cineteca Nacional, 2000.
- 6- Contreras Torres, Miguel, *El Libro Negro del Cine Mexicano.* 1ª edición, México, D. F., Editora Hispano-Continental Films, 1960.
- 7- Costa, Paola, *La "Apertura" Cinematográfica. México 1970-1976* (colección: "Difusión Cultural, Serie Cine"). 1ª edición, Puebla, Puebla, Universidad Autónoma de Puebla, 1988.
- 8- Dávalos Orozco, Federico, *Albores del Cine Mexicano.* 1ª edición, México, D. F., Editorial Clío, S. A. de C. V., 1996.
- 9- Dávalos Orozco, Federico; y Vázquez Bernal, Esperanza, *Filmografía General del Cine Mexicano (1906-1931).* (Colección Difusión Cultural 4, serie Cine) 1ª edición, Puebla, Puebla, Universidad Autónoma de Puebla, 1985.
- 10- Del Moral González, Fernando, "Cronología del Cine Mexicano", en AAVV, *Hojas de Cine. Testimonios y Documentos del Nuevo Cine Latinoamericano. Volumen II: México.* 1ª edición, México, D. F., SEP, Fundación Mexicana de Cineastas A. C., UAM, 1988.
- 11- Dornieber, Manú, *Ave Cesar. López Portillo (1976-1982), Emperador de México.* 1ª edición, México D. F., Editorial Grijalbo S. A. de C. V., 1982 (2ª edición, 1998).
- 12- Galván Ochoa, Enrique, *El Estilo de Echeverría* (colección: "Libros de Ayer, Hoy y Siempre"), 1ª edición, México, D. F., Taller de B. Costa-Amic Editor, 1975.
- 13- García Fernández, Rubén, *Política Estatal Cinematográfica Mexicana del Período 1970-1976.* Tesis para obtener el Título de Licenciado en Ciencias de la Comunicación, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, México, D. F., Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), 1992.
- 14- García, Gustavo; y Aviña, Rafael, *Época de Oro del Cine Mexicano.* 1ª edición, México D. F., Editorial Clío S. A. de C. V., 1997.



- 15- García, Gustavo; y Coria, José Felipe, *Nuevo Cine Mexicano*, 1ª edición, México, D. F., Editorial Clío S. A. de C. V., 1997.
- 16- García, Gustavo, *El Cine Mudo Mexicano*, (Colección "Memoria y Olvido: Imágenes de México"), 1ª edición, México, D. F., Secretaría de Educación Pública (SEP), 1982.
- 17- García Riera, Emilio, "1953-1982: El Cine Independiente", en *Hojas de Cine. Testimonios y Documentos del Nuevo Cine Latinoamericano. Volumen II: México*, 1ª edición, México, D. F., SEP, Fundación Mexicana de Cineastas A. C., UAM, 1988.
- 18- García Riera, Emilio, *Historia del Cine Mexicano*, 1ª edición, México, D. F., Secretaría de Educación Pública (SEP), 1986.
- 19- García Riera, Emilio, *Historia Documental del Cine Mexicano. Tomo 1: 1929-1937*, 1ª reedición, Guadalajara, Jalisco, México, Universidad de Guadalajara; México, D. F., CONACULTA, 1992.
- 20- García Riera, Emilio, *Historia Documental del Cine Mexicano. Tomo 2: 1938-1942*, 1ª reedición, Guadalajara, Jalisco, México, Universidad de Guadalajara; México, D. F., CONACULTA, 1992.
- 21- García Riera, Emilio, *Historia Documental del Cine Mexicano. Tomo 3: 1943-1945*, 1ª reedición, Guadalajara, Jalisco, México, Universidad de Guadalajara; México, D. F., CONACULTA, 1992.
- 22- García Riera, Emilio, *Historia Documental del Cine Mexicano. Tomo 4: 1946-1948*, 1ª reedición, Guadalajara, Jalisco, México, Universidad de Guadalajara; México, D. F., CONACULTA, 1993.
- 23- García Riera, Emilio, *Historia Documental del Cine Mexicano. Tomo 5: 1949-1950*, 1ª reedición, Guadalajara, Jalisco, México, Universidad de Guadalajara; México, D. F., CONACULTA, 1993.
- 24- García Riera, Emilio, *Historia Documental del Cine Mexicano. Tomo 6: 1951-1952*, 1ª reedición, Guadalajara, Jalisco, México, Universidad de Guadalajara; México, D. F., CONACULTA, 1993.
- 25- García Riera, Emilio, *Historia Documental del Cine Mexicano. Tomo 7: 1953-1954*, 1ª reedición, Guadalajara, Jalisco, México, Universidad de Guadalajara; México, D. F., CONACULTA, 1993.
- 26- García Riera, Emilio, *Historia Documental del Cine Mexicano. Tomo 8: 1955-1956*, 1ª reedición, Guadalajara, Jalisco, México, Universidad de Guadalajara; México, D. F., CONACULTA, 1993.
- 27- García Riera, Emilio, *Historia Documental del Cine Mexicano. Tomo 9: 1957-1958*, 1ª reedición, Guadalajara, Jalisco, México, Universidad de Guadalajara; México, D. F., CONACULTA, 1994.
- 28- García Riera, Emilio, *Historia Documental del Cine Mexicano. Tomo 10: 1959-1960*, 1ª reedición, Guadalajara, Jalisco, México, Universidad de Guadalajara; México, D. F., CONACULTA, 1994.
- 29- García Riera, Emilio, *Historia Documental del Cine Mexicano. Tomo 11: 1961-1963*, 1ª reedición, Guadalajara, Jalisco, México, Universidad de Guadalajara; México, D. F., CONACULTA, 1994.



- 33- García Riera, Emilio, *Historia Documental del Cine Mexicano. Tomo 12: 1964-1965*, 1a reedición, Guadalajara, Jalisco, México, Universidad de Guadalajara; México, D. F., CONACULTA, 1994.
- 31- García Riera, Emilio, *Historia Documental del Cine Mexicano. Tomo 13: 1966-1967*, 1a reedición, Guadalajara, Jalisco, México, Universidad de Guadalajara; México, D. F., CONACULTA, 1994.
- 32- García Riera, Emilio, *Historia Documental del Cine Mexicano. Tomo 14: 1968-1969*, 1a reedición, Guadalajara, Jalisco, México, Universidad de Guadalajara; México, D. F., CONACULTA, 1994.
- 33- García Riera, Emilio, *Historia Documental del Cine Mexicano. Tomo 15: 1970-1971*, 1a reedición, Guadalajara, Jalisco, México, Universidad de Guadalajara; México, D. F., CONACULTA, 1994.
- 34- García Riera, Emilio, *Historia Documental del Cine Mexicano. Tomo 16: 1972-1973*, 1a reedición, Guadalajara, Jalisco, México, Universidad de Guadalajara; México, D. F., CONACULTA, 1995.
- 35- García Riera, Emilio, *Historia Documental del Cine Mexicano. Tomo 17: 1974-1976*, 1a reedición, Guadalajara, Jalisco, México, Universidad de Guadalajara; México, D. F., CONACULTA, 1995.
- 36- García Riera, Emilio, *Historia Documental del Cine Mexicano. Tomo 18: Índices y Cambios*, 1a reedición, Guadalajara, Jalisco, México, Universidad de Guadalajara; México, D. F., CONACULTA, 1997.
- 37- García Tsao, Leonardo, *Como Acercarse al Cine*, 1a edición, México D. F., Consejo Nacional para la Cultura y las Artes (Conaculta), noviembre 1989.
- 38- Garrido, Felipe, *Luz y Sombra. Los Inicios del Cine en la Prensa de la Ciudad de México*, 1a edición, México D. F., Conaculta, 1997.
- 39- González Casanova, Manuel, *Las Vistas. Una Época del Cine en México*, (colección: "Arte y Cultura") México, D. F., 1992.
- 40- *Gran Historia Ilustrada del Cine. Volumen 15. Diccionario Tecnológico del Cine. 2a Parte*, Madrid, España, Ediciones SARPE, 1984.
- 41- Guajardo, Horacio, *Teoría de la Comunicación Social*, 1a edición, México D. F., Ediciones Gernika S. A., 1970 (4a edición 1986).
- 42- Guarnier Alonso, José Luis (supervisor), Romaguera Ramió, Joaquim (coordinador); y Gubern Garriga-Nogués, Román (asesor); *Enciclopedia Ilustrada del Cine. Tomo I: A-F*, 1a edición, Barcelona, España, Editorial Labor S. A., 1969 (2a edición 1970).
- 43- Guarnier Alonso, José Luis (supervisor); Romaguera Ramió, Joaquim (coordinador); y Gubern Garriga-Nogués, Román (asesor), *Enciclopedia Ilustrada del Cine. Tomo II: G-O*, 1a edición, Barcelona, España, Editorial Labor S. A., 1970 (2a edición, 1971).
- 44- Guarnier Alonso, José Luis (supervisor), Romaguera Ramió, Joaquim (coordinador); Gubern Garriga-Nogués, Román (asesor); *Enciclopedia Ilustrada del Cine. Tomo IV: Técnica e Industria Cinematográficas*, 1ª edición, Barcelona, España, Editorial Labor S. A., 1974.



- 45- Hemeroteca "El Universal". Tomo 6: 1966-1975, 1a edición, México, Editorial Cumbre S. A. de C. V., 1987.
- 46- Hemeroteca "El Universal". Tomo 7: 1976-1985, 1a edición, México, Editorial Cumbre S. A. de C. V., 1987.
- 47- Jarvie, I. C., *Sociología del Cine*, ("Colección Universitaria de Bolsillo", Punto Omega), Madrid, España, Ediciones Guadarrama, S. A., 1974.
- 48- Krauze, Enrique, *El Sexenio de Díaz Ordaz*, (colección: "México Siglo XX: Los Sexenios. Tomo 6"), 1a edición, México, D. F., Editorial Clío S. A. de C. V., 1999.
- 49- Krauze, Enrique, *El Sexenio de Luis Echeverría* (colección: "México, Siglo XX: Los Sexenios. Tomo 7"), 1a edición, México, D. F., Editorial Clío S. A. de C. V., 1999.
- 50- Krauze, Enrique, *La Presidencia Imperial. Ascenso y Caída del Sistema Político Mexicano (1940-1996)*, (colección "Andanzas"), 1a edición, México D. F., Tusquets Editores México, S. A. de C. V., 1997.
- 51- Krippendorff, Klaus, *Metodología del Análisis de Contenido. Teoría y Práctica*, 1a edición, Barcelona, España, Ediciones Paidós Ibérica S. A., 1990.
- 52- Leal, Juan Felipe; Barranza, Eduardo; y Jablonska, Alejandra, *Vistas que no se Ven. Filmografía Mexicana 1896-1910*, 1a edición, México D. F., Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), 1993.
- 53- Luna, Andrés de, *La Batalla y su Sombra (La Revolución en el Cine Mexicano)*, 1a edición, Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), Xochimilco, México D. F., 1984.
- 54- Martínez Assad, Carlos (coordinador), *La Sucesión Presidencial en México, 1928-1988*, 1a edición, México, D. F., Editorial Patria S. A. de C. V., 1981 (2a edición corregida y aumentada, 1992).
- 55- Marván Laborde, María, "La Ideología en Transición y la Elección de Luis Echeverría", en Martínez Assad, Carlos (coordinador), *La Sucesión Presidencial en México, 1928-1988*, 1a edición, México, D. F., Editorial Patria S. A. de C. V., 1981 (2a edición corregida y aumentada, 1992).
- 56- Merton, Robert King, *Teoría y Estructura Sociales*, 1a edición en español, México, D. F., Fondo de Cultura Económica (F. C. E.), 1964 (2a reimpresión en español de la 3a en inglés, 1980).
- 57- Montufar Araujo, Jorge, *A Donde Va México (en Este Sexenio)*, 1a edición, México D. F., Editorial Posada S. A., 1978.
- 58- Ocampo Ledesma, Pedro Raúl, *Glosario de Términos Cinematográficos*, Tesis para obtener la Licenciatura de Periodismo y Comunicación Colectiva en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, México, D. F., Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), 1982.



- 59- Pellicer, Olga, "Las Relaciones de México con los Países del Tercer Mundo: Experiencias y Perspectivas", en AAVV, *Visión del México Contemporáneo*, la edición, México, D. F., El Colegio de México, 1979.
- 60- Pérez Turrent, Tomás, "1983: Notas sobre el Actual Cine Mexicano", en AAVV, *Hojas de Cine. Testimonios y Documentos del Nuevo Cine Latinoamericano. Volumen II: México*, la edición, México, D. F., SEP, Fundación Mexicana de Cineastas A. C., UAM, 1988.
- 61- Poloniato, Alicia, *Cine y Comunicación*, la edición, México, D. F., Editorial Trillas S. A. de C. V., 1980 (3a reimpresión 1998).
- 62- Portas, Rafael, *Enciclopedia Cinematográfica Mexicana, 1897-1955. Tomo II.*, la edición, México, D. F., Publicaciones Cinematográficas, 1957.
- 63- Ramírez, Gabriel, *Crónica del Cine Mudo Mexicano*, la edición, México, D. F., Cineteca Nacional, 1989.
- 64- Rentero, Juan Carlos (coordinador); Delgado, Francisco; Ezquerria, David; Merino, Azucena; y Payán, Miguel Juan (colaboradores), *Diccionario de Directores*, la edición: Madrid, España, ediciones J. C.
- 65- Revueltas, José, *El Conocimiento Cinematográfico y sus Problemas*, la edición, México, D. F., UNAM, 1965 (2a reimpresión ampliada, Editorial Era, S. A., 1991).
- 66- Reyes, Aurelio de los, *A Cien Años del Cine en México*, la edición, México, D. F., Instituto Mexicano de Cinematografía (Imcine) e Instituto Nacional para la Cultura y las Artes (INAH), 1996.
- 67- Reyes, Aurelio de los, *Cine y Sociedad en México 1896-1930. Volumen I. Vivir de Sueños (1896-1920)*, la edición, México D. F., UNAM, 1981 (2a edición 1983).
- 68- Reyes, Aurelio de los, *Cine y Sociedad en México, 1896-1930. Volumen II. Bajo el Cielo de México (1920-1924)*, la edición, México, D. F., UNAM, 1981 (2a edición, 1983).
- 69- Reyes, Aurelio de los, *Los Orígenes del Cine en México, 1896-1900*, la edición, México D. F., Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), 1972 (1a edición, Secretaría de Educación Pública y Fondo de Cultura Económica, 1983).
- 70- Reyes de la Maza, Luis, *El Cine Sonoro en México*, la edición, México D. F., Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), 1973.
- 71- Romaguera Ramió, Joaquim, *Diccionario Filmográfico Universal-I. De Directores de España, Portugal y Latinoamérica*, la edición, Barcelona, España, Editorial Laertes, 1994.
- 72- Rossbach, Alma; y Canel, Leticia, "1961-1967, Los Años Sesenta: el Grupo Nuevo Cine y los dos Concursos Experimentales" en AAVV, *Hojas de Cine. Testimonios y Documentos del Nuevo Cine Latinoamericano. Volumen II: México*, la edición, México, D. F., SEP, Fundación Mexicana de Cineastas A. C., UAM, 1988.



- 73- Rossbach, Alma; y Canel, Leticia. "1976-1982: Política Cinematográfica del Sexenio de López Portillo", en AAVV, *Hojas de Cine. Testimonios y Documentos del Nuevo Cine Latinoamericano. Volumen II: México*, 1a edición, México D. F., SEP, Fundación Mexicana de Cineastas A. C., UAM, 1988.
- 74- Saldívar, Américo. *México, un Pueblo en la Historia. Tomo 7: Fin de Siglo*, 1a edición, México, D. F., Alianza Editorial Mexicana S. A., 1989 (2a edición, 1990).
- 75- Sarris, Andrew, *El Cine Norteamericano. Directores y Direcciones 1929-1968* (Colección Moderna), 1a edición, México D. F., Editorial Diana S. A., 1970.
- 76- Soberón Torchia, Édgar, *Un Siglo de Cine*, 1a edición, México D. F., Cinememoria S. A. de C. V., 1995.
- 77- Sorlin, Pierre, *Sociología del Cine. La Apertura para la Historia de Mañana*, 1a edición en español, México D. F., Fondo Cultura Económica.
- 78- Tello, Jaime, "1942-1970. Notas sobre la Política Económica del "Viejo" Cine Mexicano", en AAVV, *Hojas de Cine. Testimonios y Documentos del Nuevo Cine Latinoamericano. Volumen II: México*, 1a edición, México, D. F., SEP, Fundación Mexicana de Cineastas A. C., UAM, 1988
- 79- Tudor, Andrew, *Cine y Comunicación Social*, ("Colección Comunicación Visual") 1a edición, Barcelona, España, Editorial Gustavo Gili S. A., 1974.
- 80- Vega Alláro, Eduardo de la. *La Industria Cinematográfica Mexicana. Perfil Histórico-Social*. (Cuadernos de Divulgación número 37, 2a Época) 1a edición, Guadalajara, Jalisco, México, Editorial Universidad de Guadalajara, 1991.
- 81- Urquidí, Víctor L., "El Desarrollo Económico y Social en México", en AAVV, *Visión del México Contemporáneo*, 1a edición, México, D. F., El Colegio de México, 1979.