

UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES



CINE Y ESTADO, DOS ALIADOS CON FINES CONSTRUCTIVOS

TESIS

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE

LICENCIADA EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN

PRESENTA

ALMA ADRIANA AGUILAR FUNES

DIRECTOR DE TESIS

DR. GUSTAVO DE LA VEGA SHIOTA

Ciudad Universitaria, Ciudad de México, 2018



Universidad Nacional
Autónoma de México



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

Todo el material contenido en esta tesis 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.

El surgimiento de la problemática de la izquierda en el cine industrial responde a dos procesos encadenados: por un lado, es expresión de un fortalecimiento de las fuerzas populares; por otro lado, es un síntoma de los típicos mecanismos de captación ideológica que siempre han operado en el sistema dominante.

Roger Bartra

Y cuanto más “contracultural”, más le encanta al comercio, puesto que la moda actual es vender “identidad”.

Jenny Granada

AGRADECIMIENTOS

A mi familia. Mamá, gracias por ser siempre mi ejemplo de lucha, por no dejarme rendir nunca y por siempre estar. Elisa, gracias por inspirarme, por ser siempre mi amiga, mi maestra, mi hermana; por siempre apoyarme. Papá, gracias por enseñarme que la vida es dura, pero que se vale soñar. Antonio, por aparecer en mi camino, apoyarme y ayudarme a crecer.

A mis maestros. Gustavo de la Vega Shiota, por aventurarse a asesorarme aún sin conocerme y darme todas las herramientas para alcanzar esta meta, ¡muchas gracias Maestro! Rodrigo Martínez Martínez, por tus consejos, lecturas y enseñanzas. Leopoldo Gaytán Apáez, por el apoyo y las observaciones. Alejandro Pelayo Rangel, por las asesorías para comprender este tema y descubrir la importancia del mismo.

A mis compañeros de trabajo. Jorge Carlos Sánchez López, por ayudarme en la construcción del proyecto y el desarrollo de mi tesis, gracias por todas las asesorías y por darme ejemplo. Raúl Miranda López, por ser un gran jefe y darme todo el apoyo en este proceso. David Ramírez, por tu apoyo y comprensión siempre. Gaby, Ludwing, José, Geno, Gloria y Eli, por aguantarme, apoyarme y arroparme.

A mis amigos por estar en los momentos divertidos y difíciles, por quererme y confiar en mí, por su apoyo y enseñanzas, por compartir esta meta cumplida. Los quiero mucho. A mi familia: abuela, tías, tíos, primos y primas, por hacerme feliz e inspirarme a superarme. Marisela Venegas, por brindarme luz en un camino que parecía inalcanzable.

A la Universidad Nacional Autónoma de México y a la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales. Por un espacio en esta Aula Magna, por lo que he aprendido bueno y malo, por las oportunidades que me ha dado y la gente que conocido. Gracias por formarme con conciencia social y darme herramientas para ser una mejor profesionista y ser humano. Y en este sentido, gracias a quienes con sus impuestos ayudaron también en mi educación.

A mí, por perseverar.

ÍNDICE

Introducción.....	6
1. El cine como arte e industria cultural y el Estado al servicio de la sociedad.....	13
1.1. El arte.	
1.2. El cine como arte.	
1.3. La industria cultural.	
1.4. El cine como industria cultural y como instrumento de aproximación social.	
1.5. El Estado al servicio de la sociedad. Una crítica constructiva.	
2. Antecedentes del cine en México. Conformación y transformación.....	42
2.1. Contexto histórico.	
2.2. El cine mexicano. Una revisión de su devenir histórico	
2.3. La industria fílmica nacional a finales de los cincuenta y los sesenta del siglo XX.	
2.4. La industria fílmica a finales de los cincuenta y los sesenta.	
3. El cine como estrategia política para la legitimación del régimen gubernamental.....	67
3.1. El sexenio de Luis Echeverría Álvarez (1970-1976).	
3.2. Rodolfo Echeverría al frente del Banco Nacional Cinematográfico (BNC).	
3.3. Aspectos del sector cinematográfico estatal: Estudios Churubusco, Cineteca Nacional, CCC y AMACC.	
3.4. Estrategias de exhibición, promoción y distribución: COTSA, Procinemex y PelNal – PelMex.	
3.5. Esquemas de Producción: Alpha Centauri, Escorpión, Marco Polo, DASA, Conacine y Conacite Uno y Dos.	

4. La crítica del cine al poder gubernamental y el cine de autor.....	101
4.1. El arte, la teoría de autor y su influencia en el país. Algunos casos filmicos, línea crítica y propuesta artística.	
4.2. <i>Mecánica Nacional</i> , de Luis Alcoriza. 1971.	
4.3. <i>El castillo de la pureza</i> , de Arturo Ripstein. 1972.	
4.4. <i>Reed, México insurgente</i> , de Paul Leduc. 1970.	
4.5. <i>Tívoli</i> , Alberto Isaac. 1974.	
4.6. <i>Canoa</i> , de Felipe Cazals. 1975.	
4.7. <i>Los albañiles</i> , de Jorge Fons. 1976.	
 Conclusiones.....	 139
¿Es posible transformar a un país por su cine? El Estado y el Cine en México, dos instituciones que pueden aliarse por un fin común.	
 Fuentes consultadas.....	 147

Introducción

Al tomar la decisión de estudiar Ciencias de la Comunicación mi objetivo era acercarme a las masas para contribuir en la difusión de información necesaria para que nuestra sociedad se volcara a un pensamiento más consciente y reflexivo. Era algo que anhelaba porque personalmente me sentía alejada de esta posibilidad y fueron los medios –la televisión, el cine, la radio y la prensa– los que me abrieron un panorama que desconocía. Eso era lo que quería para otros, oportunidades para abrirse camino. Sin embargo, a pesar de que mi idea se ha modificado con los años, constaté que los medios de comunicación se han utilizado como instrumentos, ya sea de manipulación, información y desinformación, estimulación, acercamiento o reforzamiento de ideas; es decir, la idea de que pueden ser utilizados como una herramienta, persiste.

Por otra parte, el cine fue uno de mis grandes descubrimientos en la infancia: me llenó de fantasías, memorias y estereotipos de identidad nacional, hizo que me cuestionara sobre situaciones ajenas y me sorprendió con paisajes e historias fuera de lo común. Al paso del tiempo, el cine se ha convertido en parte de mi vida y mi trabajo. Hacer análisis de manera profesional se lo debo a la formación que recibí en la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales de la UNAM y a mi actual experiencia como investigadora de la Cineteca Nacional, por lo cual me ha sido natural cuestionarme constantemente acerca del contexto histórico, las condiciones políticas y económicas que condicionan al cine, así como los momentos específicos que marcaron su desarrollo.

El sexenio de Luis Echeverría Álvarez despertó mi curiosidad por su relación con la cultura, en específico con el cine, pero ese lapso no podría entenderse sin hacer un estudio de los elementos fundamentales por los cuales se transformó la industria filmográfica en el país. Por ello, en esta investigación hago un análisis, primero teórico y luego histórico, para reflexionar acerca del cine nacional y ubicar las características que hicieron que este periodo se desvaneciera en la memoria colectiva nacional, a pesar de haber sido un hito en su época.

Esta tesis está dedicada a satisfacer una duda personal, pero no única, pues ha sido tema de análisis de especialistas, aunque poco abordada en el universo de nuestra historia fílmica. La pregunta que da título a esta investigación, y que trata de encontrar respuesta a lo largo de las siguientes páginas, es la siguiente: ¿pueden trabajar por un fin común las instituciones culturales con el Estado? En una respuesta inmediata y políticamente correcta se respondería afirmativamente, dado que la mayoría de las

instituciones culturales son en la actualidad manejadas por el gobierno, cuyo objetivo sería retroalimentar el espíritu de la sociedad con el fin de sensibilizar y fortalecer el intelecto del hombre, mejorando con ello las condiciones de todo el cuerpo social. No obstante, la realidad es mucho más cruda y compleja.

A partir de aquí surgen otras dudas: ¿realmente al Estado le importa cultivar al pueblo o se sirve de la cultura para otros fines? ¿Cuáles fines serían esos? ¿Qué papel juega el cine en ese esquema? ¿Es importante el papel del cine para el Estado? ¿Sería posible que el Estado y el cine trabajen de forma conjunta por un beneficio social? ¿La sociedad mexicana se beneficiaría de esa alianza? ¿Un país podría transformarse por su cine? ¿Por qué el Estado, durante el periodo de Luis Echeverría, benefició a la industria cinematográfica nacional? ¿Obtuvo algún beneficio el gobierno echeverrista de esa alianza? ¿Obtuvo algún beneficio el gremio filmográfico de dicho convenio? ¿Obtuvo algún beneficio la sociedad mexicana?

Se inicia aquí con una revisión del cine, primero, como invento de entretenimiento; luego, como medio de expresión artística y, más tarde, como una herramienta de difusión masiva, con la finalidad de situar nuestro objeto de estudio. Esta reflexión forma parte del capítulo uno, en el que se hace una rápida revisión de la teoría del arte, partiendo desde una definición básica de Georg W. F. Hegel en la que afirma que se trata de la conciencia del hombre acerca de su espiritualidad y su existencia, hasta llegar a un concepto más amplio propuesto por Wladyslaw Tatarkiewicz, en el que conjunta las intenciones del arte y sus efectos.

A esta definición sumo aquellas perspectivas que califican al cine como la séptima arte y de ahí parto a otros estudios que consideraron usos totalmente opuestos a su condición de elevación espiritual: las llamadas vanguardias soviéticas, que vieron en el cine no sólo una forma de expresarse artísticamente, sino también de captar la atención de las masas. El cine, con su lenguaje flexible, se volvió un medio apto para llegar a grandes cantidades de gente debido al gran índice de analfabetismo que prevalecía a principios del siglo XX, cuando la facultad de leer era un privilegio propio de algunas élites. Los estudiosos analizaron los alcances políticos de la radio y el cine a principios del siglo XX, durante el comunismo en Rusia y la Segunda Guerra Mundial, momentos históricos que sirvieron para demostrar teóricamente que los medios podían explotarse como un instrumento de dominio ideológico.

Surge años más tarde el concepto de *industria cultural* como uno de los más controversiales referido a los medios de comunicación, cuyo uso, acuñado por los alemanes Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, se mantiene vigente en diversas investigaciones. La *industria cultural* señala a un sistema operado por dos

tipos de detentores que persiguen finalidades distintas y se hacen de la cultura para lograrlos. Por un lado, se encuentra la iniciativa privada que busca generar un sistema de oferta-demanda sin final, en el que se provea de cultura producida en serie para volverla un objeto de venta y consumo y mantener así una industria económica en beneficio de pocos. Por otro, y es la que nos incumbe en este estudio, aparece el Estado como detentor, quien se hace de la cultura para mantener un orden social sin llegar al uso de la violencia física, es decir, hacer su voluntad por encima de los intereses sociales sin verse como un gobierno autoritario. Esto es control ideológico.

En esta investigación me he interesado en analizar al cine desde la perspectiva de industria cultural, tema que desarrollaré a fondo en los puntos tres y cuatro del capítulo uno. Sin embargo, es oportuno hacer una breve aclaración al respecto de la concepción de industria, pues podría cuestionarse si al referirme al fenómeno del cine nacional como industria existe una confusión en sus características. Thomas H. Guback, autor de *La industria internacional del cine*, señala que:

[...] el cine no sólo es un medio de comunicación y una forma artística. En una economía de orientación capitalista, la actividad cinematográfica es un negocio –bien organizado, altamente capitalizado y poderoso. Una película es a menudo concebida, producida y mercantilizada de modo casi idéntico a como lo son muchas otras mercancías. [...] Un film posee, sin embargo, una cualidad que le diferencia de muchos otros artículos de mercado. Esta se encuentra en la distribución existente entre los costes fijos contraídos en la producción y los costes adicionales en los que incurre cuando la película es distribuida.¹

La reflexión de Guback tiende a acercarse a las nociones de economía propuestas por Marx, dado que el cine ya podía abordarse no como un producto de creación, sino de venta y consumo. Abordar al cine desde la perspectiva de industria comercial con nociones económicas o bien, como industria cultural si sus alcances son ideológicos, es por igual hablar del cine como un producto que se fabrica en línea y de manera metódica, lo cual implica varias etapas. David Borwell y Kristin Thompson las resumen en las siguientes: producción, distribución y exhibición.²

Y aunque en México no podría asegurar que ha existido ese modelo desde su llegada al país y al nivel de las grandes industrias como la de Hollywood de Estados Unidos, o Bollywood de la India, me permito referirme en esta investigación al cine como una industria cultural por los objetivos perseguidos y porque el periodo sexenal que analizo en esta tesis sí se puede calificar como una industria cinematográfica nacional al contar con instituciones que cubren las etapas antes mencionadas.

¹ Thomas H. Guback, *La industria internacional del cine. Vol. 1*, España: Fundamentos, 1980, p. 37.

² Véase David Borwell y Kristin Thompson, *Arte cinematográfico*, México: McGraw Hill, 6ª ed., 2003, pp. 2-36.

En este capítulo también me refiero al cambio que tuvo el concepto de *industria cultural* para los años setenta, cuando discípulos de la Escuela de Frankfurt comenzaron a cuestionarse sobre las posibilidades de los medios de comunicación. Tras realizar varias mesas de discusión, concluyeron que la *industria cultural* existía en el panorama descrito por Horkheimer y Adorno, pero cuyo objetivo podía haberse modificado y tener un resultado distinto. Así es como propusieron el concepto de *industrias culturales*, para referirse a que la industria al convertirse en tal, abrió el camino para que la cultura fuera accesible a las masas, lo que, sin buscarlo, cumplió un objetivo opuesto: la democratización del arte, es decir, la posibilidad de acceder con facilidad al arte y a la cultura, que antes era sólo destinada a los pudientes.

De ahí saltamos a un breve acercamiento a la teoría política de Nicos Poulantzas, quien afirma que el dominio ideológico es una de las muchas herramientas de las que puede hacer uso el gobierno para legitimarse en el poder. Es decir, mantener su permanencia con la aprobación de los habitantes que lo eligieron “democráticamente”. Los conceptos revisados en el capítulo uno “El cine, arte e industria”, nos sirven para delimitar teóricamente el tema a tratar: el Estado y su relación de poder con el cine, que es considerado en esta investigación un arte que al mismo tiempo cumple funciones políticas que nutren al aparato gubernamental.

Enseguida ofrecemos un bosquejo histórico del cine en el país para tener el contexto en el que se dan los cambios de su industria fílmica. Es interesante observar que, por ejemplo, el cinematógrafo arribó a pocos lugares un año después de su patente, es decir en 1896, y que México fue elegido como uno de sus destinos, lo que en gran medida abonó al desarrollo ideológico de la política nacional. Parece arriesgado afirmarlo, pero en el capítulo dos “Antecedentes del cine en México. Conformación y transformación”, es posible visualizar el impacto que tuvo el cine en nuestro país. Como un hecho sin igual, el primer personaje retratado por el invento de los hermanos Lumière en México fue el presidente de la nación, Porfirio Díaz.

Desde ese momento el cine jugó un papel fundamental en el desarrollo de la política y para la proyección de la imagen del país, incluso hacia el exterior. Esto se describe en el apartado dedicado a la Época de Oro cuando, ayudado por el gobierno de Estados Unidos durante la Segunda Guerra Mundial, el cine mexicano logró posicionarse alrededor del globo y con ello, mostrar una imagen que dio identidad en otros países a los habitantes de la poco conocida Tenochtitlan.³ El cine fijó la imagen de los mexicanos como personajes dotados de características que aún prevalecen como estereotipos en

³ Véase, Maricruz Castro Ricalde y Robert McKee Irwin, *El cine mexicano “se impone”. Mercados internacionales y penetración cultural en la época dorada*, México: UNAM, 2011.

el extranjero: el flojo, el fiestero, la inocente que cuida su pureza, el charro infiel pero leal, el trabajador, pero iletrado, entre muchas otras.

La Época de Oro, llamada así por la bonanza en la que se desarrolló un gremio liderado básicamente por empresas privadas, entró en crisis durante los sexenios de Adolfo López Mateos (1958-1964) y Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970). Asimismo, revisamos el periodo referido al Monopolio Jenkins, denominado así por el dominio que el estadounidense William Jenkins mantenía en el 80 por ciento de las salas de exhibición donde se privilegiaba la exhibición del cine hollywoodense. Por otra parte, nos referimos a la desgastante confrontación entre los principales sindicatos que formaban la industria del cine mexicano, cuyos roces provocaron un rezago en la producción fílmica.

La preocupación por perder una industria incipiente, pero con grandes alcances de poder político, social y económico, se tambaleaba entre las protestas de los agremiados y las promesas recibidas por el Estado. Díaz Ordaz, que manifestó su deseo de apoyar al cine sin tomar cartas en el asunto, concluyó su sexenio con un suceso lamentable que marcó el rumbo de su partido y de la política nacional: la matanza de estudiantes el 2 de octubre de 1968 en la Plaza de Las Tres Culturas en Tlatelolco. Este evento, que reveló a Díaz Ordaz como uno de los presidentes más tiránicos del país, transformó también el rumbo que habría de tomar el sucesor del abogado poblano en el Ejecutivo.

Luis Echeverría, quien fungía como secretario de Gobernación y señalado como uno de los principales opresores del movimiento estudiantil, ocupó la silla presidencial el 1 de diciembre de 1970. En el capítulo tres “El cine como estrategia política para la legitimación del régimen gubernamental” reflexionamos sobre la imagen del nuevo ejecutivo federal, cuya legitimidad pendía de un hilo y para quien mantener el orden social se volvía una situación más tensa conforme pasaba el tiempo. Las acciones encaminadas para acreditarse en el poder fueron variadas, pero su estrategia principal se volcó en el interés que demostró públicamente al sector cultural.

En su discurso, Luis Echeverría Álvarez manifestó reiteradamente que su gobierno se volvería un periodo de apertura para los jóvenes, quienes habían sido cruelmente acallados en el sexenio anterior. Esta línea de trabajo la subrayó su hermano Rodolfo Echeverría, quien apenas unos meses antes de que Luis asumiera el cargo, había sido nombrado por Díaz Ordaz como director del Banco Nacional Cinematográfico, instancia dedicada a la administración y guía de la industria.

El camino del cine tomó una nueva directriz. El Estado apoyaría económica y políticamente a la industria fílmica para obtener dos beneficios: por un lado, el apaciguamiento de la sociedad disgustada

por los hechos sangrientos y represivos que hasta entonces habían sometido al pueblo, principalmente al sector juvenil; y, por otro, la legitimación del nuevo gobernante en la silla del águila. En este capítulo mostramos cómo es que las finalidades perseguidas por el nuevo presidente de la república respaldaron un proyecto ideado por Rodolfo Echeverría, quien pronto emitió un Plan de Reestructuración de la Industria Cinematográfica.

Este plan promovía el aparato cinematográfico desde el Estado a través del establecimiento de instituciones al servicio del gremio. En poco tiempo, el Banco lideraba un proyecto de modificación y mejora de los Estudios Churubusco, la creación de una Cineteca Nacional, una escuela de cine estatal y la reinstalación de los Premios de la Academia. Asimismo, se planearon nuevas estrategias de exhibición, promoción y distribución a través de la adquisición de la Compañía Operadora de Teatros (COTSA) y el mejoramiento de sus salas, así como la empresa de publicidad Procinemex y las de distribución Películas Nacionales y Películas Mexicanas. Sin embargo, el acierto más contundente de su administración fue el apoyo a la nueva generación de cineastas nacionales, quienes ya venían con formación académica en el extranjero y una necesidad de explorar temas novedosos que cuestionaran al sistema.

La apertura se dio a nivel económico e ideológico, como veremos en este estudio. Los realizadores se encontraron ante un escenario poco usual y muy provechoso: el Estado les proveería de todos los recursos materiales y humanos necesarios para llevar a cabo sus proyectos cinematográficos. Se idearon nuevas formas de producir cine nacional mediante financiamientos estatales o coproducciones “en paquetes”. Asimismo, se intentó motivar la inversión de las grandes empresas en el cine con propuestas de beneficios económicos y hacendarios que al poco tiempo fueron rechazadas, lo que provocó un quiebre total con la iniciativa privada. El Estado se manifestó en voz del propio presidente, quien afirmó que no necesitaban a nadie para sacar adelante el proyecto de la industria cinematográfica nacional. 1975 fue el año en que el cine se reestructuró completamente como una industria estatal, llenando al sistema de oportunidades que fueron bien aprovechadas.

La nueva generación de cineastas, de las que hacemos una selección en el capítulo cuatro “La crítica del cine al poder gubernamental y el cine de autor”, volcó su creatividad y las oportunidades brindadas por el Banco Cinematográfico para hacer películas con temáticas críticas, reflexivas, que empoderaban al ciudadano y cuestionaban a los detentores del poder. Sus formas tampoco se quedaban atrás, el cine como arte volvía a manifestarse en las películas de maneras diversas, ya fuera a través de su lenguaje, de su contenido o de su propia estructura: la fotografía, los encuadres, el guión, la edición, la utilización de

música o las actuaciones venían a llenar las pantallas de las salas de exhibición con filmes alejados de la manufactura hasta entonces conocida.

Si bien el periodo de Luis Echeverría Álvarez puede analizarse con nostalgia para los que conformamos el mundo del cine nacional, no es posible separar de esta investigación los motivos que se escondían detrás de este paraíso. En esta tesis, no es menester elogiar o atacar la administración de un sexenio, sino exponer las circunstancias que, en nuestra opinión, son el fundamento de un posible escenario: el trabajo en conjunto es factible pues, aunque los fines perseguidos no coincidan, dos instituciones pueden verse beneficiadas con un trabajo en común.

En esta investigación no se busca encontrar el hilo negro de un tema, pero a cambio, se proponen preguntas cuyas respuestas con objetivos a futuro son difícilmente alcanzables, pero no desechables. ¿Es posible transformar a una sociedad por su cine? ¿Es posible pensar en un México en el que la cultura sea arropada por el Estado? Estas respuestas habrían de generarse con proyectos específicos, pero por ahora nos contentamos con preguntar, imaginar y visualizar nuevos escenarios. ¿Qué sería del mundo si no soñáramos con cambiarlo? ¿Qué sería si no nos cuestionáramos sobre el futuro y sacáramos lecciones del pasado?

Capítulo 1

El cine como arte e industria cultural y el Estado al servicio de la sociedad.

1.1. El arte.

Históricamente el cine ha sido definido como medio de entretenimiento y de comunicación masiva. Su origen estaba enfocado principalmente en el registro de la realidad y sus primeras presentaciones provocaban reacciones duales de incredulidad-atracción entre el público lo que se tradujo en un potencial económico sumamente redituable. Sin embargo, pronto se descubriría la nobleza del invento que permitía jugar con esa realidad duplicada. Uno de los más famosos exponentes de este arte fue el ilusionista Georges Méliès quien, por accidente, descubrió el *paso de manivela*, es decir, la posibilidad de detener la filmación para simular trucos como la aparición o desaparición de objetos o sujetos en el siguiente arranque de la cámara.⁴ El cine adquirió una nueva función: el esparcimiento.

Más adelante, al cine se le atribuyeron cualidades estéticas, filosóficas y espirituales de las cuales fue despojado para ser catalogado como un instrumento al servicio del sistema, un medio inmerso en la industria cultural. Estas cualidades son inherentes a las obras artísticas, pero para afirmar que el cine se puede categorizar de esta manera hemos de reflexionar sobre el concepto de arte. Definirlo es un ejercicio complejo en el que numerosos filósofos, sociólogos, comunicólogos, antropólogos y expertos del tema, han incursionado. La problemática de darle un significado reside en las diversas características que integran una obra artística: su origen, desarrollo y contenido, pues éstas varían de acuerdo a su propio contexto histórico y las metas que persiguen.

Por su significado etimológico podemos decir que la palabra arte viene del latín *ars* o *artis*, y equivale al término griego *téchnē* que significa técnica.⁵ En sus orígenes se utilizaba para designar los productos y disciplinas desarrolladas por el hombre. A través de las ciencias del arte se expresaban ideas, emociones y visión del mundo, lo que en muchas ocasiones devino en una función ritual o mágico-religiosa. En el

⁴ Roman Gubern, *Historia del cine 1*, España: Baber, 1969, p. 60.

⁵ Tomado de la Real Academia Española en julio de 2016, de: <http://dle.rae.es/?id=3q9w3lk>.

transcurso de su historia, el hombre desarrolló esas cualidades intrínsecas y las consolidó de diversas formas en el marco de las civilizaciones en las que estaba inmerso. Sin embargo, la complejidad de las estructuras sociales exigió al arte una evolución, lo que derivó en nuevas manifestaciones de acuerdo a su temporalidad.

Uno de los representantes más altos de la filosofía, Georg W. F. Hegel afirmaba que el hombre facultado como artista consigue ser un intermediario del espíritu a través de su obra. Mediante ella se vuelve en un ser capaz de comunicarse sin palabras, traspasando los límites de lo terrenal y llegando a un principio máximo de autorreflexión humana:

El arte tiene su origen en el principio en virtud del cual el hombre es un ser que piensa, que tiene conciencia de sí; es decir, que no solamente existe, sino que existe para sí. **Ser en sí y para sí, es reflexionar sobre sí mismo, tomarse por objeto de su propio pensamiento y por ello desenvolverse como actividad reflexiva; he aquí lo que constituye y distingue al hombre, lo que le hace espíritu.**⁶

El filósofo alemán plantea en el inicio de ésta una serie de premisas que somete a examen: “**el arte no es un producto de la naturaleza, sino de la actividad humana**; que está esencialmente hecho para el hombre y, como se dirige a los sentidos, recurre más o menos a lo sensible; y que tiene su fin en sí mismo.”⁷ De esta forma es posible entender que el arte busca crear una voz, una conciencia del ser humano. Hegel concluyó que el verdadero fin del arte es “representar lo bello, revelar esta armonía. Éste es su único destino.”⁸ Hegel y otros teóricos idealistas, colocaron lo bello en el núcleo en las cavilaciones sobre el arte, lo cual a su vez derivó en la creación de una disciplina enfocada a estudiar lo bello: la estética.

A pesar de este esfuerzo por explicar lo que es arte, no se produjo una sola y única definición. Incluso, hubo quien consideró innecesario darla, como el esteta estadounidense Morris Weitz, quien afirmaba que no era pertinente, pues para él el arte se refiere a una actividad humana basada en la creatividad sujeta a condiciones que no pueden establecerse previamente a su producción, sino que se van transformando según las épocas, los contextos sociales, etcétera.

⁶ Georg W. F. Hegel, “Necesidad y fin del arte” en Adolfo Sánchez Vázquez, *Antología: textos de estética y teoría del arte*, México: Dirección General de Publicaciones UNAM, 1978, p. 74. Las negritas son mías.

⁷ *Ibidem*, p. 72. Las negritas son mías.

⁸ *Idem*.

No obstante, estas consideraciones chocaban con la perspectiva de aquellos que se manifestaban a favor de establecer alguna definición. Se oponían debido a que consideraban que cualquier otra actividad humana, como la ciencia y la tecnología, por ejemplo, podrían entrar en una descripción similar. Además, el hecho de no tener ni siquiera una aproximación conceptual sobre arte implicaría poca formalidad en los estudios del mismo.

El filósofo polaco Wladyslaw Tatarkiewicz en su investigación *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, consideraba que era muy importante establecer un significado y para ello recordar que: “la definición tiene que tener en cuenta tanto la intención como el efecto”.⁹ Esto en relación con la variación de los fines que persigue el arte, los cuales cambian según las épocas, los países y las diferentes culturas, aunado a sus diversos motivos y necesidades. De ahí su reformulación de la definición hegeliana: “**El arte es una actividad humana consciente** capaz de reproducir cosas, construir formas, o expresar una experiencia, si el producto de esta reproducción, construcción, o expresión puede deleitar, emocionar o producir un choque”.¹⁰

Con lo dicho hasta aquí, podemos afirmar que, efectivamente, el arte es un resultado de la actividad humana. Implica la autorreflexión del hombre, que se encuentra a sí mismo y conecta con su especie a través de su obra. En su trabajo, el artista puede ver referenciadas sus propias vivencias, frustraciones, anhelos, ilusiones y otras emociones que forman parte de su realidad espiritual.

Aquí es importante desligar la idea de espiritualidad como un factor religioso para referirnos al sentido espiritual como al ser reflexivo, sensible e intangible del ser humano que va más allá de la materialidad corpórea. Mediante la puesta en acción de dicha conexión espiritual a través de un ejercicio de contemplación, reflexión, intuición y trabajo, podríamos considerar que resulta una obra artística. Y la obra persigue como fin no sólo imitar, crear, expresar los valores interiores o perfeccionar la moral, sino también crear una serie de sensaciones como el impacto, el choque o la satisfacción.

Si bien la creación de una obra es en su mayoría un proceso individual en el que intervienen las experiencias personales del artista, también está definido por su contexto socio-histórico. Desde la perspectiva del alemán Carlos Marx, cofundador del socialismo científico y del materialismo histórico, los sentidos estéticos se convierten en teóricos por la relación que establece el hombre con respecto a lo

⁹ Wladyslaw Tatarkiewicz, *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*, Madrid, España: Tecnos, 1997, p. 66.

¹⁰ *Ibidem*, p. 67. Las negritas son mías.

que le rodea. Es decir, son el producto de un proceso social y, por lo tanto, el arte es también un elemento y un producto de la sociedad.¹¹

Para Arnold Hauser, sociólogo e historiador del arte nacido en Hungría, Marx fue el primero en formular el pensamiento de que **los valores espirituales son armas políticas**. Debido a la naturaleza del arte, de dirigirse a la sensibilidad del ser humano y apelar a las emociones, resultó un poderoso medio para coaccionar a las masas como un instrumento ideológico, lo que analizaremos más adelante. Hauser afirmó que:

[...] el arte cumple todavía importantes funciones sociales al convertirse en expresión del poder y del ocio ostentativo. Más aún: el arte fomenta los intereses de un estrato social por la mera representación y por el reconocimiento tácito de sus criterios de valor morales y estéticos.¹²

Con ello Hauser afirma que el artista, muchas veces sin saberlo conscientemente, termina siendo un portavoz del sistema dado que éste condiciona al creador de una obra de arte, privándolo así de la libertad y el desapego necesarios. No obstante, el sociólogo húngaro mantenía en su propia argumentación sobre la posibilidad de que aquellos individuos que lucharan de una forma sincera contra la subjetividad, “y que, pese a la inevitable parcialidad de nuestro espíritu, poseemos la capacidad de observar críticamente nuestro propio pensamiento y de corregir en cierta medida, la unilateralidad y defectuosidad de nuestra imagen del mundo”.¹³ El arte puede producirse desde la sociedad, pero ésta no necesariamente define la calidad y el contenido del arte en todo momento.

1.2. El cine como arte.

Hasta aquí dejamos al arte para entrar en materia, pues precisamos de estos aspectos para reflexionar sobre el cine como una disciplina artística. En un intento por englobar y definir este tipo de creaciones, el francés Charles Batteux unificó en la expresión *bellas artes* las formas de arte con características definidas por su estética, su idealización de la belleza y el buen uso de su técnica. El término que comenzó a popularizarse en el siglo XVIII, apareció en el libro *Les Beaux-Arts réduits à un même principe*,¹⁴ publicado en 1746 por Batteux, en donde catalogó las primeras bellas artes: la danza, la escultura, la música, la pintura y la poesía, y más tarde la arquitectura y la elocuencia.

¹¹ Arnold Hauser, “Condicionamiento social y calidad artística” en Adolfo Sánchez Vázquez, *op. cit.*, p. 240-245.

¹² *Ibidem*, p. 240.

¹³ *Ibidem*, p. 241.

¹⁴ En su traducción literal: *Las bellas artes reducidas a un único principio*.

Sin embargo, un nuevo invento certificado en 1895 en Francia por los hermanos Auguste y Louis Lumière vio la luz, impactando con su ciencia a todo el mundo: el cinematógrafo. Su potencialidad como arte no fue percibida ni debatida de inmediato, pero había quien veía en el prodigioso invento su potencial para producir obras artísticas. Uno de los primeros estudios serios del cine como formulación artística fue realizado por el dramaturgo Ricciotto Canudo. Más reconocido como crítico de cine, Canudo abogó a principios del siglo XX por el mecanismo audiovisual como un arte plástica en movimiento, tesis que tiempo después defenderían otros teóricos. En su *Manifiesto de las Siete Artes* publicado en 1911 apostó por visualizar al cine como la séptima:

Finalmente el «círculo en movimiento» de la estética se cierra hoy triunfalmente en esta fusión total de las artes que se llama «Cinematógrafo». Si tomamos a la elipsis como imagen perfecta de la vida, o sea, del movimiento –del movimiento de nuestra esfera achatada por los polos–, y la proyectamos sobre el plano horizontal del papel, el arte, aparece claramente ante nosotros.

[...] Hemos casado a la Ciencia con el Arte, quiero decir, los descubrimientos y las incógnitas de la Ciencia con el ideal del Arte, aplicando la primera al último para *captar y fijar los ritmos de la luz*. Es el Cine.¹⁵

En este breve ensayo, el periodista italiano ofreció una perspectiva novedosa que alejaba al cine de dos ideas que limitaban su concepción: su uso para registro de la realidad o bien, como instrumento de entretenimiento inserto en la industria comercial. Canudo sentó el antecedente del cine como una disciplina que podría ser estudiada por la Estética y que englobaba además a otras artes. A partir de ahí algunos teóricos comenzaron a referir las posibilidades del cine como arte, por ejemplo György Lukács quien también en la primera década de 1900 comenzó a desarrollar textos a favor del cine como obra artística.

Otros estudiosos siguieron este trabajo y retomaron aspectos de las corrientes o los movimientos de otras artes, como la pintura o la literatura, para explicar las del cine. Entre los primeros manifiestos aparecieron los orientados desde el futurismo (Filippo Tommaso Marinetti y Arnaldo Ginna entre los más prolíficos), el expresionismo alemán (con artículos de Lotte H. Eisner, principalmente) y el surrealismo (André Breton y Jean Carrive, entre muchos más). Cada enfoque se atrevía a resignificar el uso del cine como medio de expresión, documentación, denuncia o reflexión.¹⁶

¹⁵ Ricciotto Canudo, *Manifiesto de las Siete Artes* en Joaquim Romagera i Ramió y Homero Alsina Thevent (eds.), *Textos y manifiestos del cine. Estética. Escuelas. Movimientos. Disciplinas. Innovaciones*, España: Cátedra, 1993, 2ª edición, pp.17 y 18.

¹⁶ Para un estudio más amplio leer a Joaquim Romagera i Ramió y Homero Alsina Thevent (eds.), *op. cit.*

Asimismo, apareció una corriente que estudió al cine desde la perspectiva psicológica: la escuela Gestalt, la cual afirmaba que la obra de arte no era únicamente una duplicación en el sentido estricto de la realidad, “sino una traducción de características observadas en las formas de un medio determinado”.¹⁷ Para esta corriente el aporte de Rudolf Arnheim resultó determinante en los estudios formalistas posteriores. El psicólogo y filósofo alemán apostaba por los valores artísticos del cine en lugar de decretar la existencia de un cine de arte, encauzando su reflexión al cine mudo primordialmente, pues en éste era más fácil detectar algunas de sus características estéticas.

Al momento de redactar la primera versión de su teoría, Arnheim pensaba que la producción cinematográfica existente no representaba “necesariamente arte cinematográfico”, pero suponía que era posible identificar y aislar “principios de trabajo” artístico al reconocer las diferencias existentes entre la percepción de la imagen fílmica y la experiencia de la realidad. Este supuesto justificaba la proposición de que **el cine no podía considerarse un registro mecánico simplemente porque las imágenes que producía eran distintas de la realidad**; más aún, la experiencia sensorial del cine era, por sí misma, un hecho visual.¹⁸

Para fundamentar su teoría, Arnheim sostuvo que la Gestalt podía entenderse “como un conjunto de “principios científicos” sobre la percepción sensorial”¹⁹ y lo resumió en tres postulados: la *totalidad*; la *visión* y la *organización*. Con la *totalidad* se refería a ponderar el conjunto de una propuesta para no aislar a sus elementos, sino integrarlos; la *visión* implicaba un trabajo más allá del proceso fisiológico del ojo pues, de acuerdo con el teórico, conlleva los procesos de mirar, comprender y memorizar, es decir, hay un trabajo de atención que implica asimilar la imagen y retenerla; finalmente la *organización* es dada por la propia estructura de una obra, lo que resulta en el “proceso de percepción integral de las formas como configuraciones estructuralmente organizadas.”²⁰ Con base en esta terminología los tres postulados se convirtieron en los axiomas de la teoría de Arnheim:

Antes que conceptos se trata del conjunto de postulados que explican las condiciones que vinculan los procesos de percepción con la noción de **forma**. La concepción de **fondo** del sistema teórico de la *Gestalt* acentúa el hecho de que la percepción humana busca la pureza. **Esta premisa fue el fundamento con que el autor definió las relaciones entre el arte y la percepción visual**. En el ámbito del cine, la noción de lo puro, respaldada por los postulados de la *Gestalt*, no sólo permitió que Arnheim encontrara una vía para resolver el problema del cine como arte, sino que, incluso,

¹⁷ Rudolf Arnheim, *El cine como arte*, Buenos Aires, Argentina: Infinito, 1ª edición al castellano, 1971, p. 11.

¹⁸ Rodrigo Martínez Martínez, *Contrastaciones y conjeturas en el estudio de la teoría del cine. Fundamentos de la visualidad fílmica a partir de la noción de forma*, (tesis de Doctorado en Ciencias de la Comunicación), México: UNAM, FCPyS, 2016, p. 103. Las negritas son mías.

¹⁹ *Ibidem*, p. 106.

²⁰ *Ibidem*, p. 107.

esa concepción fue una de los instrumentos principales mediante los que reconoció las propiedades expresivas de la técnica y de las características del cinematógrafo.²¹

Sustentado en el hecho de que la mente humana es activa, el psicólogo alemán afirmó que en el cine nada estaba dado por casualidad, sino que cada plano era un significante en cuanto aportaba luz al contenido. Las normas que él configuró en su libro *El cine como arte* fueron piezas clave para entender que el cine tiene un código propio que puede destacar del mero registro audiovisual y trascender como una pieza artística. Su teoría se adaptaba mucho mejor a las películas silentes pues manejaba características como la reducción de la profundidad, la fotografía en blanco y negro, la delimitación del campo visual por los límites del encuadre, la relatividad del movimiento en el cine, etcétera. Con ellas afirmaba entonces que entre más distancia hubiera entre la realidad filmada con la vida real, había mayores posibilidades de entender y analizar sus aspectos artísticos.

En un enfoque distinto, el crítico y teórico de cine francés André Bazin consideró que una de las características primordiales del cine como arte residía en su naturaleza realista. Él afirmaba que “el cine alcanza su plenitud al ser el arte de lo real”²², tomando en cuenta que entre la obra y el autor sólo existe un objeto (la cámara) que hace posible la presentación de la realidad como en ninguna otra arte:

Por vez primera entre el objeto y su representación no se interpone más que otro objeto. Por vez primera una imagen del mundo exterior se forma automáticamente sin intervención creadora por parte del hombre, según un determinismo riguroso. [...] Todas las artes están fundadas en la presencia del hombre; tan sólo en la fotografía gozamos de su ausencia.

[...] La objetividad de la fotografía le da una potencia de credibilidad ausente a toda obra pictórica. Sean cuales fueren las objeciones de nuestro espíritu crítico nos vemos obligados a creer en la existencia del objeto representado, re-presentado efectivamente, es decir, hecho presente en el tiempo y en el espacio.²³

Naturalmente, a través de la fotografía en movimiento el cineasta logró capturar la realidad que le interesaba para plasmarla como si fuera un lienzo. Con esta innovación tecnológica, el cine superó el realismo al que tanto aspiraba la pintura, pues además integró el factor tiempo. El cine convirtió a la imagen en hiperreal, lo que impactó al público que ahora era un grupo de espectadores capaces de captar el mensaje más rápido y más eficientemente al identificar rasgos de la vida cotidiana en una suerte de proyección duplicada.

²¹ *Idem.*

²² Francisco Zurián y Hernández, “Prólogo a la edición española” en André Bazin, *¿Qué es el cine?* Madrid, España: RIALP, 5ª edición, 2001, p. 11.

²³ André Bazin, *op. cit.*, pp. 27-28.

Bazin hace un símil de la fotografía como embalsamadora de la realidad, dado que en su forma y contenido detiene y captura un momento preciso. La maravilla del cine es que en una imagen es posible apreciar un instante una vez vivido y que mantiene a su vez constancia, sin importar las alteraciones espaciales y temporales que sufrió el objeto retratado. Como lo expresa una de las frases más memorables del cine en voz del reconocido cineasta ruso Andrei Tarkovsky, el cine es el arte de “esculpir en el tiempo”²⁴.

Para Bazin es un fenómeno único, algo que parecía imposible de lograr: detener y jugar con el tiempo. “Por vez primera, la imagen de las cosas es también la de su duración: algo así como la momificación del cambio.”²⁵ Esta nueva característica manifiesta una transición, la cual se logró gracias a los avances tecnológicos que dotaron al ser humano de este poder, y que en la actualidad representa un elemento más de la vida cotidiana. No obstante, este aparato dotado de bases técnicas no es *per se* un arte pues como hemos dicho, la acción de congelar la realidad podría limitarse a una cuestión mecánica de tal suerte que cualquiera que aprendiera a usarla habría de llamarse artista.

La trascendencia de este invento es la autonomía de esa necesidad continua por representar a la realidad mediante la plástica: “La fotografía se nos aparece así como el acontecimiento más importante de la historia de las artes plásticas. Siendo a la vez una liberación y una culminación, ha permitido a la cultura occidental liberarse definitivamente de la obsesión realista y recobrar su autonomía estética.”²⁶ Y así resultó, dado que el hombre dejó de buscar la duplicación para concentrarse en realizar una película, no necesariamente narrada de forma anecdótica, sino con un código en el que se implicaba conscientemente a la estética.

Ante las posturas teóricas del cine que enfocaban sus esfuerzos en descifrar la técnica de una cinta para poder hacer con ello un análisis de sus aspectos artísticos, apareció, casi al mismo tiempo que la de Bazin, la tesis realista de Siegfried Kracauer: *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Para el periodista y sociólogo alemán lo más importante era privilegiar el contenido en lugar de su estructura formal.

El concepto de arte, a causa de su significado corriente, no abarca, ni puede abarcar, las películas auténticamente “cinemáticas”, o sea, aquellas que incorporan determinados aspectos de la realidad

²⁴ Publicado en 1986, “Esculpir el tiempo” fue el libro con el que el cineasta ruso Andréi Tarkovsky expuso en términos teóricos y personales su perspectiva sobre el arte y el cine.

²⁵ André Bazin, *op. cit.*, p. 29.

²⁶ *Ibidem*, p. 30.

física para que nosotros, los espectadores, las experimentemos. Y sin embargo son estas películas, y no las que nos recuerdan las obras de arte tradicionales, las que resultan estéticamente válidas. Si el cine es en alguna medida un arte, sin duda no ha de confundírsele con las artes tradicionales.²⁷

En su estudio Kracauer defiende los aspectos que asemejan la realidad sin rechazar los elementos de los que se vale el cine para retratarla. Por ejemplo, considera que si se prepondera a la edición (a la que nombra movimiento-persecución) como eje único para hablar de la estética del cine como la teoría de Eisenstein, se pierde de vista el *significado* de un primer plano como los que experimentó en sus inicios David Wark Griffith. Era importante entonces considerar que la película está conformada por elementos micros y macros y que ambos deben analizarse como un conjunto, de esta manera podemos apreciar el mensaje de un filme de forma más directa con un acercamiento que por ejemplo con el entrelazado de varias secuencias.

Para el teórico alemán, la realidad física se impone, y de esta forma lo más importante de analizar en una película es el contenido por encima de su forma. La narración fílmica *redime* a la realidad al presentarla con los medios expresivos propios del cine. De esta forma aceptaba un equilibrio entre las teorías formalistas y las realistas, pero consideraba fundamental que la realidad primara en un filme, pues si sólo se usaba la técnica y la estética el filme perdía sentido.

En suma inferimos que la importancia del cine como arte radica en que el objeto registrado y la técnica no hacen al maestro, sino es la perspectiva del realizador la que cambia por completo el resultado de lo que se observa. De tal suerte, el orden y la selección de elementos se presentan como los límites a los que un creador se enfrenta para consolidar su obra. La observación resulta fundamental en el cineasta, pues es su ojo la perspectiva única para el espectador.

El encuadre responde a una selección delimitada del autor para representar a la realidad y, o, plasmar su imaginario. Pero de acuerdo con la teoría realista, lo verdaderamente trascendental de una película consiste en el contenido, pues de esta forma se mantiene una conexión del artista con su auditorio. Como el cineasta y escritor soviético Andrei Tarkovsky observaba, las verdaderas obras de arte forman parte de la naturaleza, y no importa cuánto tiempo pase, siguen trascendiendo las épocas y los espacios en las que fueron concebidas. El cine alcanza su verdadera proporción de arte y de aproximación social en cuanto que es un lenguaje universal que toca las fibras sensibles del espíritu humano.

²⁷ Sigfried Kracauer, *Teoría del cine. La redención de la realidad física*, Barcelona, España: Paidós, 1996, p. 65.

Asimismo, contemplaba la dificultad de distinguir al “arte” del “no-arte”, pues los criterios de la estética son fácilmente trasmutables y en el cine específicamente, se vuelven utilitaristas en cuanto están definidos por la ley de la oferta y la demanda. Para Tarkovsky el público que consume arte del tipo “colectivo” como el cine o el teatro, requieren una experiencia personal: “En esa vivencia receptora individual, el arte es tanto más importante cuanto más es capaz de conmover al alma.”²⁸ He aquí la importancia del cine, pues de acuerdo con esta postura, el artista tiene una responsabilidad con el público, ya que a través de su voz es posible hacer una reflexión de su realidad, es una especie de portavoz del pueblo.

El cine se convierte así en un medio para expresar las emociones, el alma del artista y la realidad, y se convierte en un reflejo que lo aproxima a su público que encuentra en la voz de ese autor un eco de sus propias emociones, su realidad y su sensibilidad espiritual. Y en tanto la propuesta estética y reflexiva del cineasta se expanda, más amplia sería la posibilidad de encontrarse con un auditorio abierto al arte. Traigamos a la memoria lo que Hauser afirmaba y que comentamos al principio de este capítulo, que “el arte cumple todavía importantes funciones sociales al convertirse en expresión del poder y del ocio ostentativo”²⁹.

De tal manera que el arte y la cultura se han convertido a lo largo de la historia en monedas de cambio, no sólo de satisfacción espiritual y empoderamiento de la belleza o la reflexión filosófica del hombre, sino como instrumento de manipulación y venta, ya sea en el sentido comercial o ideológico. De esta forma, el cine como arte también se ha convertido en un producto social, y estemos a favor o en contra, también ha fungido como instrumento de manipulación. Veamos entonces cómo el arte, y en específico el cine, puede y se ha convertido en un aparato de instrumentación social y, luego, a partir de una transformación sobre sus objetivos y usos, en un medio democratizador.

1.3. La industria cultural.

Durante la Segunda Guerra Mundial, Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, dos filósofos alemanes judíos, comenzaron a reflexionar sobre la utilización de los medios de comunicación, el arte y la cultura. Cuando fueron usados con fines tergiversados, como lo hizo el Partido Nacional Socialista de Alemania

²⁸ Andrei Tarkovsky, *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*, Madrid, España: Rialp, 6ª edición, 2002, p. 192.

²⁹ Arnold Hauser, “Condicionamiento social y calidad artística” en Adolfo Sánchez Vázquez, *op. cit.*, p. 240. Citado en la página 4 de esta tesis.

liderado por Hitler y sus efectos transformaron al país en un Estado fascista, comenzaron las inquietudes respecto a la manipulación de las masas.

En esa época sin libertad de expresión, el cine, como ya mencionábamos, se volvió una herramienta militar de instrucción ideológica para enaltecer el nacionalismo y propagar el odio contra judíos, extranjeros, negros, homosexuales y en general contra aquellos ajenos a su concepto de raza aria. Pero el cine era usado también por los países aliados a Estados Unidos, en los cuales se difundía un mensaje homogéneo, pero igualmente lleno de odio contra sus enemigos. Era una época convulsa que impactó de forma determinante el pensamiento de los teóricos:

El año 1941 marca la censura. En abril de ese año Horkheimer deja Nueva York y se traslada a California. Era bastante más que un mero cambio de residencia. Atrás quedaban el Instituto de Investigación Social y su equipo de investigadores. Se inicia una *nueva* etapa en su pensamiento. Y, como las anteriores, se inicia con una *experiencia* histórica determinante: **Horkheimer se ve abrumado por el avance de la barbarie nazi, por la perversión del socialismo en el estalinismo y por la asombrosa capacidad integradora y manipuladora de la cultura capitalista en la sociedad avanzada norteamericana.**³⁰

Horkheimer, apoyado en esta hipótesis por Theodor Adorno, analizó el impacto y alcance de los medios, en especial de la radio y del cine, que en esa época fueron determinantes para el rumbo que tomaría la sociedad. Ellos percibieron esa tragedia desencadenada por la transformación de los sistemas económicos en dictaduras autoritarias y la propaganda masiva de la política anticomunista como un retroceso para la humanidad. Este fue el punto de partida para desarrollar la teoría de la industria cultural.

El conjunto de procesos e ideologías llamado Ilustración, que había surgido como una lucha para liberar a los hombres del miedo y derrocar las creencias a través del conocimiento y la ciencia, se distorsionó y parecía haber quedado muy atrás. Oponiendo aquel movimiento filosófico-cultural originado en el siglo XVIII al oscuro periodo que atravesaban estos teóricos en los años cuarenta del siglo XX, llegaron a la conclusión de que la Ilustración, cuyos objetivos estaban enfocados en promover el progreso y la razón humana, había nacido “bajo el signo del dominio”,³¹ pues en palabras de Horkheimer, existía siempre el “afán del hombre de dominar la naturaleza”.³²

³⁰ Juan José Sánchez, en la introducción de Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, Madrid, España: Trotta, 1998, 3ª edición, p. 21. Las negritas son mías.

³¹ *Ibidem*, p. 12.

³² *Idem*.

El desarrollo de esa idea se convirtió en el libro *Dialéctica de la Ilustración (Dialektik der Aufklärung*, publicado en Ámsterdam en 1947), escrito en conjunto por Horkheimer y Adorno, en el que señalaban la importancia de definir el fenómeno que nombraron *cultura de masas*. De esta forma explicaban su funcionamiento:

Toda cultura de masas bajo el monopolio es idéntica, y su esqueleto –el armazón conceptual fabricado por aquél– comienza a dibujarse. Los dirigentes no están ya en absoluto interesados en esconder dicho armazón; su poder se refuerza cuanto más brutalmente se declara. **El cine y la radio no necesitan ya darse como arte.** La verdad de que no son sino negocio les sirve de ideología que debe legitimar la porquería que producen deliberadamente. **Se autodefinen como industrias, y las cifras publicadas de los sueldos de sus directores generales eliminan toda duda respecto a la necesidad social de sus productos.**³³

Horkheimer y Adorno notaban un rasgo de semejanza en las diferentes expresiones culturales en las que se elogiaba el ritmo de la industria. De esta forma comenzaron a observar que los productos de la cultura y el arte se producían en cadena, como una suerte de repetición que era consumida sin cortapisas por la población. Los dueños de esos monopolios productores del arte dejaron de esconder su verdadero interés, como era evidente en la industria hollywoodense donde se fabricaban películas a un ritmo vertiginoso. La ganancia económica y el dominio ideológico permeaban la creación, contraviniendo y oprimiendo a la originalidad, a la individualidad. La expresión *cultura de masas* referida en sus primeros bosquejos fue abandonada por los filósofos:

[...] para reemplazarla por la de “industria cultural”, con el objeto de excluir en primer lugar la interpretación que gusta a los abogados de la cultura de masas; éstos pretenden en efecto que se trata de algo así como una cultura que surge espontáneamente de las propias masas, en suma, de la forma actual del arte popular.³⁴

En este sentido, la cultura de masas era para algunos teóricos la forma de justificar lo que pasaba con el fenómeno, por lo que Horkheimer y Adorno se alejaron de esta concepción. Ellos aseguraban que la observación científica no podría sustraerse de reflexionar que precisamente lo sucedido se realizaba a expensas de las masas, pues no era en su beneficio ni provenía del vulgo.

De aquí que estos filósofos emplearan por primera vez el concepto de *industria cultural* en su *Dialéctica de la Ilustración*, haciendo referencia a la explotación del hombre mediante el consumo cultural

³³ Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, *op. cit.*, p. 166. Las negritas son mías.

³⁴ Theodor W. Adorno y Edgar Morin, *La industria cultural*, Buenos Aires, Argentina: Galerna, 1967, p. 9.

persiguiendo con ello la manipulación ideológica masiva. Lejos de que la *industria cultural* fuera percibida como un agente dañino para el desarrollo de la sociedad, Horkheimer y Adorno señalaron que era alentada por los grandes sistemas que perseguían constantemente el poder y la comercialización de la cultura, afectando con ello los diversos estratos de la sociedad, tanto el burgués como el proletariado, atrapándolos en productos estandarizados: “Por el momento, la técnica de la industria cultural ha llevado sólo a la estandarización y producción en serie y ha sacrificado aquello por lo cual la lógica de la obra se diferenciaba de la lógica del sistema social.”³⁵

De acuerdo con el sistema estandarizado, las reglas alcanzan a cualquier sujeto inmerso en él, de tal forma que los productos de la comunicación, la cultura y el arte han sido preconcebidos para diversos públicos creados por la misma industria:

Para todos hay algo previsto, a fin de que ninguno pueda escapar; las diferencias son acuñadas y propagadas artificialmente. El abastecimiento del público con una jerarquía de cualidades en serie sirve sólo a una cuantificación tanto más compacta. Cada uno debe comportarse, por así decirlo, espontáneamente de acuerdo con su «nivel», que le ha sido asignado previamente sobre la base de índices estadísticos, y echar mano de la categoría de productos de masa que ha sido fabricada para su tipo.³⁶

Recordemos que la teoría de estos filósofos alemanes estaba también inspirada en el marxismo, corriente filosófica a la que también se inscribía Louis Althusser y que retomó Marx en *Ideología y aparatos ideológicos del Estado (Notas para una investigación)*: “hasta un niño sabe que una formación social no sobrevive más de un año si no reproduce las condiciones de producción al mismo tiempo que produce.”³⁷ Es por ello que, como un aparato del Estado, la industria cultural estará constantemente creando las condiciones de producción necesarias para mantener a flote al sistema.

Mediante la industria cultural se despoja al sujeto de la posibilidad reflexiva y crítica hacia el propio sistema según los autores de esta teoría, pues no hay posibilidad de invención ni de iniciativa. Esto en conclusión termina promoviendo los valores de los apoderados, quienes han generado ya un código completo de comportamiento social y consumo con fines de dominio, además de destruir los principios del arte. La *Dialéctica de la Ilustración* se cuestionaba si la razón era utilizada como un instrumento de alienación, despojando al ser individual para insertarlo en una especie de mercado cultural que le hace

³⁵ Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, *op. cit.*, p. 166.

³⁶ *Ibidem*, p. 168.

³⁷ Louis Althusser, “Ideología y aparatos ideológicos del Estado (Notas para una investigación)” en *La filosofía como arma de la revolución*, 18ª edición, México: Siglo XXI, 1989, p. 183.

pertenecer a una colectividad social enajenada, pregunta que nos interesa sobre la industria cinematográfica y abordaremos en el siguiente punto de este capítulo.

Dicha argumentación filosófica-política cuyo principal eje partía de la teoría marxista cobró auge hacia los años sesenta y setenta, cuando diversos teóricos se replantearon los usos de la industria cultural a nivel global: “este concepto llega pronto a adquirir un significativo vigor en los círculos académicos, en su propósito de hacer comprender críticamente las consecuencias ideológicas de la aplicación de métodos de producción, distribución y consumo típicamente industriales a los productos culturales.”³⁸

Ante los análisis pesimistas sobre la industria cultural en la década de los setenta se tomó conciencia institucional de la importancia del sistema comunicativo en la cultura y con ello comenzó a consolidarse el concepto de *industrias culturales*. El fin era comprender dichas relaciones para “emprender nuevas estrategias para el desarrollo cultural mediante la comunicación”,³⁹ es decir, buscarle un objetivo más productivo y positivo.

En consecuencia, en 1972 se llevó a cabo las Jornadas del Desarrollo Cultural en Francia, donde participaron diversos expertos intelectuales del continente europeo, con figuras sobresalientes como Michel de Certeau, Edgar Morin y Augustin Girard. Ahí, logran consignar una declaración en la cual determinaron que, al igual que la cultura superó la noción clásica de artes y humanidades, los *mass media* y las industrias culturales contemporáneas debían dejar atrás sus obstáculos y ser analizados como actores culturales.

El problema residía en abordar la ampliación del acceso a la cultura y los modelos de participación, aunado al nuevo escenario en el que la idea de cultura evolucionaba para volverse asequible según las aspiraciones y aptitudes de cada individuo. Dos meses después de las jornadas, en junio de 1972, se realizó la Conferencia Intergubernamental sobre las Políticas Interculturales en Europa en Helsinki, con un grupo de intelectuales convocado por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (Unesco, por sus siglas en inglés). En ella, los encargados de preparar el *Informe Eurocult* concluyeron “**la necesidad de «una concepción global en la cual la comunicación no constituya sólo un medio sino un fin cultural»** (Ibid.: Art. 17), **de tal manera que «toda política cultural se convierte en una política de comunicación»** (Ibid.: Art. 22).”⁴⁰

³⁸ Ángel Carrasco Campos y Enric Saperas Lapiedra, “La institucionalización del concepto de industrias culturales en el proceso de debate sobre políticas culturales en la Unesco y el Consejo de Europa (1970- 1982)” en *Revista de Estrategias, Tendencias e Innovación en Comunicación*, Número 2, Castellón, España: Asociación para el Desarrollo de la Comunicación adComunica, Universidad Complutense de Madrid y Universitat Jaume I, 2011, p. 146.

³⁹ *Idem*.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 150. Las negritas son mías.

Aunque esta nueva perspectiva no negaba los aspectos negativos de las industrias culturales, como el beneficio económico y el interés mercantilista que fluctúa en el carácter propio del sistema privado, intentaba destacar otro tipo de utilización.

Hacia 1982 y con el apoyo económico de la Unesco y el Consejo de Europa se continuaron las investigaciones en este sentido. En este marco, Augustin Girard, uno de los más influyentes investigadores de política cultural, reclamó poner más atención a la economía en las industrias culturales dado que, desde su análisis, la democratización y descentralización de la cultura se habían logrado gracias al consumo de sus productos y su mercado, contrario a lo que se pensaría acerca de las políticas culturales.

Gracias a este razonamiento, los investigadores concluyeron que a través de las industrias culturales es posible el acceso a una mayor oferta en una realidad más democrática y participativa, contrario a la perspectiva que ubica a la cultura como factor para consolidar la hegemonía y la sincretización.

El giro ontológico que sufrió el concepto de *industria cultural*, el cual limitaba sus funciones en el sistema a una vía de dominio ideológico, al de *industrias culturales*, convirtió las expresiones culturales ya catalogadas y diferenciadas en un sentido de apertura, definiéndolas ahora como una herramienta de la transformación democrática y el desarrollo individual y colectivo de los pueblos y naciones.

1.4. El cine como industria cultural y como instrumento de aproximación social.

Con base en la exploración hecha a través de los conceptos de arte e industria cultural, es posible hacer un acercamiento a la definición de cine como industria cultural para reconocer en ello cómo, no sólo ha sido descalificado como arte, sino que sus características lo convierten en una herramienta de fácil aproximación social.

Históricamente, las posibilidades propagandísticas del cine se vislumbraron, al menos en la teoría, dos décadas después de su creación. En 1917, Rusia se enfrentaba a una transición fundamental luego de la revolución bolchevique y la victoria de los comunistas. La proporción de analfabetismo de su población llegaba a 80 por ciento y era importante para el Estado mantener el alcance mediático para transmitir los nuevos valores de su nación. Vladímir Lenin, líder de la revolución, manifestó que “de todas las

artes, el cine es para nosotros la más importante. El cine debe ser y será el principal instrumento cultural del proletariado”.⁴¹

Ayudados del cine y de la radio, los soviéticos lograron un fuerte impacto ideológico que trascendió los límites de la política, llegando al terreno del arte:

A partir de los años veinte se comprende que el propósito de distracción del cine no puede ser el único objetivo de la obra cinematográfica. **Se manifestaba ya que era indispensable romper con las rutinas y defender la postura que consideraba que el cine era una creación artística con un serio destino social y estético.**⁴²

Más tarde, en la Segunda Guerra Mundial, el cine fue utilizado por el Partido Nacional Socialista (Nazi) de Alemania para consolidar y fortalecer su poderío. El doctor en filosofía y ministro de propaganda Nazi, Joseph Goebbels afirmaba que al mantener en alto la moral popular se obtendría un resultado favorable en el enfrentamiento bélico. Una vez nombrado jefe de distrito del Partido Nacional Socialista Obrero Alemán (NSDAP, por sus siglas en alemán) en 1924, Goebbels tomó las riendas de los medios de información, como la radio y el cine, para mantener un esquema de propaganda antisemita y en pro de la raza aria.

Estos dos momentos políticos –la Revolución Soviética y el Nazismo en Alemania– que impactaron a nivel mundial, transformaron la perspectiva que se tenía del cine y sus alcances. Por ello, Estados Unidos, en proceso de convertirse en una potencia económica mundial y con una industria cinematográfica ya consolidada, advirtió el potencial masivo del cine y la posibilidad de manipular el imaginario colectivo no sólo de su país, sino de sus aliados. Mediante una fuerte inversión monetaria, trasladaron el mensaje de su autoridad mediante noticiarios de cine exhibidos en las pantallas de los países aliados, entre ellos México, que además se vio beneficiado en su propia industria cinematográfica como analizaremos en el capítulo 2.

Visto meramente como un instrumento, el cine quedaría despojado de su valor artístico para ser insertado en una cadena de producción donde terminaría siendo un objeto decisivo en la transformación de las masas. Al respecto Horkheimer y Adorno señalaron, en una perspectiva más radical, la invención del cine sonoro como el principal gestor de esa sensación de realidad doble: “Cuanto más completa e integralmente las técnicas cinematográficas dupliquen los objetos empíricos,

⁴¹ Eduardo de la Vega Alfaro, *La difusión e influencia del cine vanguardista soviético en México*, México: Cineteca Nacional, 2013, p. 9.

⁴² Gueorgui Stoyanov-Bigor, *Inventores de la estética filmica soviética*, México: UNAM, 1977, p. 13. *Las negritas son mías.*

tanto más fácil se logra hoy la ilusión de creer que el mundo exterior es la simple prolongación del que se conoce en el cine.”⁴³

En ese proceso, la técnica resulta imprescindible para comprender el funcionamiento y desarrollo de las industrias culturales porque marca una diferencia fundamental entre los fines perseguidos por los detentores, sean estatales o privados, en oposición a los organismos con fines sociales. Recordemos que el arte es una construcción individual, pero como lo expresaron Marx y Hauser, también formaba parte de las estructuras sociales.

Los interesados en la industria cultural gustan explicarla en términos tecnológicos. [...] El contraste técnico entre pocos centros de producción y una dispersa recepción condicionaría la organización y planificación por parte de los detentores. Los estándares habrían surgido en un comienzo de las necesidades de los consumidores: de ahí que fueran aceptados sin oposición. Y, en realidad, es en el círculo de manipulación y de necesidad que la refuerza donde la unidad del sistema se afianza más cada vez. **Pero en todo ello se silencia que el terreno sobre el que la técnica adquiere poder sobre la sociedad es el poder de los económicamente más fuertes sobre la sociedad.**⁴⁴

La técnica en la industria del cine se refiere a un esquema que arranca desde el estudio de producción y la clasificación de sus públicos, hasta encontrar su punto máximo en la sala de proyección. Ahí el espectador es sometido a un proceso que requiere de concentración y adaptación a la gran cantidad de material audiovisual proyectado. Al necesitar ser retenido y comprendido, debe de estar constantemente pendiente de la trama sin que, asegura la hipótesis de la industria cultural, haya posibilidad de analizar y cuestionar lo que pasa ante sus ojos.

Sin embargo, algunas teorías contemporáneas comenzaron a reflexionar acerca de este proceso a nivel ideológico. Pasando por el estructuralismo francés –en el cual destacó la figura del filósofo y semiólogo francés Roland Barthes, que hizo un análisis interesado en incluir los símbolos de la cultura popular contemporánea en el nuevo orden cultural–, hasta un estudio desvinculado de la Escuela de Frankfurt – en el que sobresale el del filósofo y sociólogo alemán-estadounidense Herbert Marcuse, que advirtió una *unidimensionalización* del sujeto frente al desarrollo del sistema de las industrias culturales–, surgió un estudio de gran trascendencia emprendido por el sociólogo francés Edgar Morin, que sugirió “una Tercera Cultura, en tanto que «cuerpo complejo de normas, símbolos, mitos e imágenes que penetran dentro de la intimidad del individuo, estructuran sus instintos y orientan sus emociones»”.⁴⁵

⁴³ Max Horkheimer y Theodor W. Adorno, *op. cit.*, p. 170.

⁴⁴ *Ibidem*, p. 166. *Las negritas son mías.*

⁴⁵ *Ibidem*, pp. 146 y 147.

Él advirtió que el cinematógrafo es un aparato tomado para el entretenimiento, el sueño y el ocio, pero sugirió que a través de éste se inicia una colonización capitalista del espíritu humano. En 1967 publicó junto a Adorno *La industria cultural*, en la que desarrolló su tesis acerca de cómo la potencia industrial se extendió a nivel mundial a principios del siglo XX, a través de una “segunda industrialización” en forma vertical. Con esta *segunda industrialización* se refería ya no a una conquista material, sino espiritual a través de las imágenes y de los sueños, penetrando así en el alma humana, por eso su trabajo se concentraba en el cinematógrafo.

La industrialización del espíritu, como Morin reflexionó sobre la industria cultural, se gesta desde la infraestructura. Al explicar el proceso de la producción es posible comprender el funcionamiento de todo el sistema comenzando por discernir entre el capital privado y la concentración estatal, que tiene diferencias importantes.

Esta segunda colonización progresaría en el siglo XX, época en la que se seguirían relacionando la técnica y el capitalismo. El poder del cine fue reconocido, como ya señalamos, por sistemas políticos como el socialismo en Rusia, donde Lenin y Trotsky notaban su influencia y reflexionaban sobre los procesos en los que el Estado buscaba valerse de ese poder. “[...] la cultura industrializada es *un acto de civilización técnica desarrollado por el capitalismo, diversamente controlado por los Estados, y organizado en tanto que sistema industrial cultural en el seno de las diferentes sociedades*”.⁴⁶

De esta forma, se explica cómo por medio de la producción estatal hay un control cultural, mismo que no separa el poder técnico del burocrático, quedando en el anonimato la producción en masa de la cultura. El proceso lo explica de la siguiente forma:

La producción cultural se efectúa dentro de un aparato burocrático [...]. La organización burocrática filtra la idea creadora, le hace rendir examen antes de llegar a las manos del que decide [...]. Éste decide en función de consideraciones anónimas: la rentabilidad eventual [...] y su oportunidad política en el caso estatal; después abandona el proyecto en manos de los técnicos, que lo harán objeto de sus propias manipulaciones.⁴⁷

De tal forma que el anonimato promueve esa producción masiva, que por momentos se vuelve contradictoria, pues la naturaleza propia del consumo cultural reclama al final un producto individualizado y nuevo. Pues el arte en sí mismo no puede sustraerse de su naturaleza creadora y al

⁴⁶ Theodor W. Adorno y Edgar Morin, *op. cit.*, p. 25.

⁴⁷ *Ibidem*, pp. 27 y 28.

final, los consumidores de la cultura y del arte están siempre exigiendo productos únicos, individualizados.

Ante dicha paradoja Morin se pregunta cómo es posible llegar a una organización burocrática-industrial de la cultura y afirma que esa posibilidad existe gracias a la *estructura misma de lo imaginario*. “Toda cultura está constituida por “patrones-modelos”, que ordenan los sueños y las actitudes.”⁴⁸ Y asume que la estandarización de, por ejemplo, los temas románticos, puede transformar los arquetipos en estereotipos. Esto es que, de un modelo original tomado de la realidad, se generan imágenes aceptadas y asumidas por la sociedad en cuanto que se convierten en un producto de consumo e integración ideológica, el caso de las estrellas de cine.

En este sentido, es posible reconocer que el cine efectivamente ha sido un medio utilizado como instrumento de dominio ideológico. Si bien está comprobado que los medios de comunicación no crean conductas, es también reconocido que refuerzan valores y costumbres que persisten en la sociedad. De tal manera que también a través del cine se han forjado identidades. Aquí valdría la pena recordar lo que el filósofo alemán Martin Heidegger señalaba a propósito de la identidad:

Para Heidegger el principio de identidad es “una ley del ser que dice que a cada ente en cuanto tal le pertenece la identidad, la unidad consigo mismo”. Un hombre es un ente “que piensa y que está abierto al ser, se encuentra ante éste, permanece relacionado con él, y de este modo, le corresponde”. La identidad es representada dentro de la metafísica “como un rasgo fundamental del ser. Aquí se muestra que el ser tiene su lugar, junto con el pensar, en una identidad cuya esencia procede de ese dejar de pertenecer mutuamente [...]”⁴⁹

Aunque la identidad está referida a un sentido personal conformado por el pensamiento y la esencia del individuo, es posible afirmar que también hay identidad social y, que ambas son el reflejo de los valores sociales, incluidos los creados por los dueños de las instancias de poder. Los procesos de alienación que promueven los medios de comunicación, como el cine, impactan como hemos mencionado de forma vertical, de los detentores hacia las masas: “Lo que acontece en la vida cotidiana de los integrantes de los grupos sociales se transmite y va trascendiendo este nivel para ir dando forma a la memoria colectiva de las comunidades.”⁵⁰

⁴⁸ *Ibidem*, p. 30.

⁴⁹ Gustavo de la Vega Shiota, *Reconociendo y resignificando la identidad. Frente a las comunidades efímeras de la sociedad*, (tesis de Doctorado en Sociología), México: UNAM, FCPYS, 2017, pp. 27 y 28.

⁵⁰ *Ibidem*, p. 28.

Aquí cabe recordar lo que nos preguntábamos en el punto dedicado a la industria cultural, acerca de si la razón era utilizada como un instrumento de alienación, despojando al ser individual para insertarlo en una especie de mercado cultural que le hace pertenecer a una colectividad social enajenada. La respuesta es compleja, pero bien podríamos aproximarnos a dar una respuesta.

Morin afirma que la estandarización restringe la invención y tiende al consumo máximo, la cual responde a la lógica propia de la producción masiva. De esta forma, la *industria cultural* tiende al público universal, lo que a su vez se traduce en un proceso de homogeneización. A través de la homogeneización se busca integrar los contenidos para hacerlos diversos y asimilables al hombre medio,⁵¹ lo cual define como “sincretismo”.

El sincretismo homogeneizado tiende a copar el conjunto de los dos sectores de la cultura industrial: el sector de la información y el de lo novelesco. En el sector de la información, son primordiales los *hechos diversos*, es decir esa parte de lo real donde lo inesperado [...] y las *estrellas* [...] parecen vivir por encima de la realidad cotidiana. *Todo lo que en la vida real se parece a la novela o al sueño, es privilegiado*. Más aún, la información se envuelve con elementos novelescos [...].⁵²

En el transcurso del siglo XX, el sociólogo francés advirtió que la cultura se había estratificado con barreras sociales (por edades, por la educación, por la riqueza en los diferentes estratos, etcétera), que contrario a desaparecer, se transformaron hasta generarse nuevos públicos específicos. Los principales auditorios que los detentores de la industria cultural buscan captar son los públicos juveniles y que, como analizaremos más adelante, son primeramente reunidos a través del cine.

Con este estudio, Morin rechazó la idea de una edad de oro de la cultura antes de su industrialización, pero también negó que ésta anunciara la llegada a dicha etapa, pues en la búsqueda de sincretizar la cultura se destruyen sus propias posibilidades. El artista se veía despojado de la libertad creativa, su obra se hundía en un intrincado sistema orientado a la venta masiva e incluso a poder identificarse con su obra:

En la industria cultural abunda el autor no solamente avergonzado de su obra, sino negando que su obra sea en efecto suya. *El autor ya no puede identificarse con su obra.*

Entre su obra y él se ha creado un extraordinario rechazo. **Desaparece entonces la mayor**

⁵¹ Edgar Morin define al hombre medio con una raíz común de razón perceptiva, dilucidación e inteligencia, una especie de *anthropos* universal. Con ello, el sociólogo francés afirma que la forma de acercarse a ese *anthropos* universal es mediante el lenguaje de la cultura industrial, es decir, el audiovisual.

⁵² Theodor W. Adorno y Edgar Morin, *op. cit.*, p. 45.

satisfacción del artista, que es la de identificarse con su obra, es decir de justificarse por medio de ella, de fundar en ella su propia trascendencia.⁵³

La paradoja subsiste: “Bajo otras formas, continúa la lucha entre el conformismo y la creación, el modelo establecido y la invención.”⁵⁴ La respuesta acerca de la alineación es que efectivamente el individuo queda inserto en el medio, aunque cabe la posibilidad en cada uno de pertenecer por completo o mantener una lógica de reflexión y posicionamiento ante lo que su sociedad ha determinado para sí.

En el proceso de producción cultural Edgar Morin se cuestionaba hasta qué punto la producción fabril podría ahogar la creación:

En determinado momento, hace falta más, hace falta la *invención*. Es por esto que la producción no alcanza a ahogar la creación [...]. De donde este principio fundamental: la creación cultural no puede ser totalmente integrada en un sistema de producción industrial. De donde un cierto número de consecuencias: por una parte contra tendencias a la descentralización y a la competencia, por otra parte tendencia a la autonomía relativa de la creación.⁵⁵

El argumento de la técnica al servicio de la producción masiva es observable en una gran variedad de cintas realizadas a lo largo de la historia fílmica.⁵⁶ Sin embargo, la naturaleza del arte y la cultura se opone al propio proceso de producción del sistema. Resulta coherente que, dada la competencia, se motive una originalidad contraria al sistema fabril propiciado por el objetivo de mayor consumo y por ende se afecte la naturaleza creativa de una obra de arte.

Morin manifiesta que las limitaciones pueden resultar contrarias e incluso, beneficiar a la creación: “La estandarización por sí misma no entraña necesariamente la desindividualización; puede ser el equivalente industrial de las “reglas” clásicas del arte, como las tres unidades que imponían las formas y temas. **Las restricciones objetivas o ahogan o nutren a la obra de arte.**”⁵⁷ En el cine, las grandes industrias asumen algunas propuestas que buscan crear un producto original e individual como un gran riesgo comercial, así que dejan esta responsabilidad a los productores independientes.

⁵³ *Ibidem*, p. 41. Las negritas son mías.

⁵⁴ *Ibidem*, p. 67.

⁵⁵ *Ibidem*, p. 31. Las negritas son mías.

⁵⁶ Como mencionábamos en la introducción de esta investigación, es importante hacer la referencia a que, en sentido estricto, sólo podría hablarse de tres industrias masivas: Hollywood, Bollywood y los estudios de animación de Japón. Para ampliar la concepción que se tiene de industria cinematográfica en el sentido estricto de la palabra, hemos ya hecho referencia a los textos de David Borwel y Kristin Thompson, *op. cit.*, y a Thomas H. Guback, *op. cit.*

⁵⁷ *Ibidem*, p. 39. Las negritas son mías.

Es por ello, como revisaremos en el capítulo 3, que una teoría desarrollada en Francia a finales de los sesenta cobró gran relevancia a nivel mundial: la teoría de autor. Impulsada por un grupo de jóvenes críticos y, luego convertidos en cineastas, se trataba de una postura más libre y apartada de ese posicionamiento industrial que ponía al director en el centro de una película, de la que fungía además como guionista. De esta forma, el peso de un producto filmico ya no recaería en el productor, interesado principalmente en el alcance económico del proyecto y quien, según la postura de Frankfurt, se mantenía anónimo, sino en un creador que utilizaría la técnica en beneficio de la obra, de su creación.

Nuevamente y como parte de su génesis, el arte no es ajeno a la sociedad, pues proviene y expresa la ontología del hombre. El artista, que vive inmerso en un universo social, está lleno de concepciones personales sobre su identidad, pero su mirada también está permeada por los fenómenos colectivos del tiempo y del espacio en el que se desarrolla, lo cual queda plasmado en su obra. El sociólogo francés Pierre Bordieu señala que es necesario entender que el mundo del arte:

[...] es un mundo social entre otros, un microcosmos que, tomado del macrocosmos, obedece a leyes sociales que le son propias. Esto es lo que significa “autonomía”: es un mundo que tiene su propia ley (*nomos*), en el cual hay apuestas sociales, luchas, relaciones de fuerza, capital acumulado.⁵⁸

Dentro de ese macrocosmos se podrían enumerar diversos intereses, por ejemplo, los económicos, políticos y sociales. A partir de esta consideración, el arte y la cultura se han convertido a lo largo de la historia en monedas de cambio, no sólo de satisfacción espiritual y empoderamiento de la belleza o de la reflexión filosófica del hombre, sino como instrumento de manipulación y venta, ya sea en el sentido comercial o ideológico. No obstante, ello no demerita el poder que tiene el cine para acercarse a las masas.

El criterio del público se va modificando según las novedades que se le van presentando. Se trata de una relación de retroalimentación en la que el autor exige a su auditorio mayor capacidad de atención, de reflexión, de observación, de cuestionamiento ante la obra de arte que le presenta, y mientras más receptivo sea el individuo tanto más irá exigiéndole al creador. A propósito de este punto, Tarkovsky describe así el fenómeno por el cual el arte es popular:

⁵⁸ Pierre Bordieu, *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*, Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI, 2010, p. 37.

[...] estoy convencido de que el público plantea al arte exigencias mucho más diferenciadas, interesantes y también más sorprendentes que lo que suelen creer quienes deciden acerca de la difusión de las obras de arte. Por eso, cualquier concepción del arte, hasta la más compleja y elitista, puede encontrar un cierto eco en el público, aunque a veces éste sea muy modesto. Es más, está condenada a ello. Por el contrario, el debate sobre si una obra de arte determinada es comprensible «para la gran mayoría», esa mayoría mítica, sólo añade confusión sobre la verdadera relación entre el artista y su público o, lo que es lo mismo, su tiempo. «El poeta, en sus obras verdaderas, siempre es popular. Cualquier cosa que haga, cualquier meta e ideas que persiga en su quehacer, siempre está expresando, voluntaria o involuntariamente, la fuerza natural del carácter del pueblo, y la está expresando con más fuerza y claridad que la propia historia del pueblo.» Así escribía Herzen en su *Byloe i Dumy*.⁵⁹

La concepción de la industria cultural que comenzó siendo definida como simple maquinaria de manipulación masiva y creación de un esquema de consumo se transformó en una perspectiva de democratización y mayor acceso a la cultura. El cine va más allá de la re-presentación de la realidad capturada con el lente de la cámara, pues la convierte en una expresión personal que es capaz de aproximarse a las emociones de cada individuo sentado en una sala de proyección, quien a su vez se conecta con el mensaje transmitido. El mecanismo que fue registro, luego entretenimiento y más tarde arte, se desarrolló también como industria cultural, pero al final, cada filme es capaz de agrupar una o más de una de estas características.

1.5. El Estado al servicio de la sociedad. Una crítica constructiva.

La complicación del cine al servicio del Estado y de éste al servicio de la sociedad inicia cuando se analiza quién domina al medio y los fines que persigue. Quizá deberíamos comenzar por retomar un tema que ha entretendido todo este discurso de una forma algo discreta, pero que está presente en todo momento: el concepto de poder. Para estos fines retomaremos la definición de Nicos Poulantzas, un reconocido sociólogo político marxista de los años setenta, que designó “por poder *la capacidad de una clase social para realizar sus intereses objetivos específicos*”,⁶⁰ separándose de otras concepciones como la de Lasswell, para quien el poder tenía que ver con la toma de decisiones sin que se conociera a fondo la eficacia de las estructuras del sistema.

⁵⁹ Andrei Tarkovsky, *op. cit.*, pp. 193 y 194.

⁶⁰ Nicos Poulantzas, *Poder político y clases sociales en el Estado Capitalista*, México: Siglo XXI, 13ª edición en español, 2007, p. 124.

Para las teorías marxistas, en boga en los años setenta, el Estado se concibe categóricamente como un aparato represivo y como tal mantiene el control de las clases sociales dominadas a través de la fuerza. Siguiendo estas concepciones de poder y de Estado, podemos resumir que el sistema político dominante busca alcanzar objetivos determinados y para ello, es necesario mantener el control de la clase social que domina; lo cual nos lleva a hablar de las clases sociales. De ahí que cuando reflexionamos sobre la industria cultural, y aun cuando el cine como arte busca defenderse de esas teorías que lo tildan únicamente de instrumento de dominio ideológico, estamos partiendo de la perspectiva de Estado y de la lucha de clases propuestas por las teorías marxistas.

Poulantzas refiere en su estudio *Poder político y clases sociales en el Estado Capitalista*, que no es posible aplicar el concepto de poder a un nivel de la estructura, pues “cuando se habla, por ejemplo, de *poder del Estado*, no puede indicarse con eso el modo de articulación y de intervención del Estado en los otros niveles de la estructura, *sino el poder de una clase determinada* a cuyos intereses corresponde el Estado, sobre otras clases sociales.”⁶¹ Es decir, las relaciones de poder siempre están dadas en un contexto de clases sociales, y cuando se habla del poder del Estado se está haciendo referencia a una clase dominante sobre otras clases.

Dentro de estas diferencias y esa lucha por el poder y el dominio, aparece otra expresión fundamental: los aparatos ideológicos del Estado. Otro teórico marxista fundamental de los años setenta, el filósofo argelino Louis Althusser, llamó a los “aparatos ideológicos del estado a cierto número de realidades que se presentan al observador bajo la forma de instituciones precisas y especializadas”⁶², y propuso una lista empírica entre las que contempló los aparatos ideológicos del estado escolares (el sistema de las distintas “escuelas” públicas y privadas); los de información (prensa, radio, televisión, etcétera); y los culturales (las bellas artes).⁶³

Gracias a la aparición de los aparatos ideológicos, el Estado mantiene el dominio dejando el uso de la fuerza para someter situaciones o grupos en resistencia. De ahí la importancia de la industria cultural, que no sólo promueve valores y los consolida a través de mensajes divulgados de forma masiva, sino que mantiene a través de una violencia pasiva el control de las clases dominadas. La clave está en dejar desprovisto al hombre de su conciencia real y crearle una proyección ideal de lo que sería su esencia. Así lo apunta Poulantzas:

⁶¹ *Ibidem*, p. 118.

⁶² Louis Althusser, “Ideología y aparatos ideológicos del Estado (Notas para una investigación”, en *Filosofía como arma de la revolución*, 18ª edición, México: Siglo XXI, 1989, p. 189.

⁶³ *Ibidem*, pp. 189 y 190.

Marx concebía la ideología, así como las superestructuras en general, partiendo del modelo “*sujeto-real-enajenación*”. El sujeto es desposeído de su esencia concreta en lo “real” —constituido teóricamente este concepto “real” partiendo de la objetivación ontológica del sujeto—, la ideología constituye una proyección, en un mundo imaginario de su existencia mixtificada, en suma, la reconstrucción “ideal” enajenante de su esencia, objetivada-enajenada en lo real económico-social. La ideología, calcada sobre el esquema de abstracción-enajenación, se identifica con la “falsa conciencia”.⁶⁴

Esto, que de alguna forma habíamos reflexionado durante el apartado de la industria cultural, refuerza la teoría de que las clases dominantes recrean un sistema en el que falsas imágenes se adaptan gradualmente a los estilos de vida del hombre. La abstracción y enajenación de la sociedad garantizan la reproducción de un sistema controlado, pues resulta conveniente para el poder dominante la limitación de la reflexión y la crítica por parte de las clases sociales dominadas.

De esta forma, se explica por qué cuando se habla de poder, del Estado y del dominio ideológico, se está haciendo referencia también a la lucha de clases. En este sentido hemos de reflexionar sobre la importancia del dominio de los instrumentos o aparatos de dominio ideológico, como los medios de comunicación. Hemos dicho anteriormente que según la perspectiva de la industria cultural los dueños de los medios pueden ser privados o estatales; y mientras los primeros persiguen el bien material, de venta y consumo máximos, los segundos se interesan por el dominio ideológico. Edgar Morin hace hincapié en estas preocupaciones:

El sistema de Estado y el sistema privado tienen en común la estructura técnico-burocrática-industrial. Y tienen igualmente en común la preocupación por el consumo. Pero esta preocupación obedece a orígenes diferentes. En el sistema privado, la búsqueda del máximo beneficio es el motor de una búsqueda de consumo máximo, es decir del máximo de lectores, oyentes, espectadores. **En el sistema de Estado, es el interés del Estado (ideológico o político) el que impulse al mayor consumo.**⁶⁵

El sociólogo francés afirma que, debido a que cada uno de los sistemas persigue diferentes fines, sus esquemas son opuestos. Por un lado, el privado busca complacer al consumidor en los límites de la censura; mientras que el estatal está interesado en educar y convencer, promoviendo mensajes de propaganda que a varios les resultarán “aburridos”. Cada uno en la persecución de su objetivo creará

⁶⁴ Nicos Poulantzas, *op. cit.*, p. 248.

⁶⁵ Theodor W. Adorno y Edgar Morin, *op. cit.*, p. 35. Las negritas son mías.

los elementos que embonen en su maquinaria para producir los elementos necesarios que reproduzcan *ad infinitum* su sistema.

En efecto, cuando se tiene frente a sí un sistema económico como el denominado capitalista, el Estado se convierte en la maquinaria que reglamenta, organiza y distribuye los beneficios a la sociedad que lo fundamenta. Sin embargo, en la creación histórica del Estado democrático al que hacemos referencia, es necesario preservar siempre la legitimación de los ciudadanos que a través de su “participación política” refrendan los poderes establecidos.

Tomemos aquí la definición dada por Poulantzas sobre la legitimidad –o la “cultura política”–, que “indica para ella, por regla general, el modo según el cual las estructuras políticas son *aceptadas* por los agentes de un sistema”.⁶⁶ De esta forma, cuando se mantiene la dominación ideológica, los agentes sociales que conforman el Estado como institución, sostienen los pilares de su funcionamiento. Cuando se subestima este aparato de dominación se provoca un desajuste por el cual entra en acción el aparato de fuerza y represión del Estado.

En este sentido resulta fundamental detenernos a observar la reacción de la clase dominada, que no por pertenecer a este sistema es inconsciente de las diferencias de clases. Afirma Poulantzas que esto demuestra que más allá de una ausencia de “conciencia de clase”, la ideología propia de la clase dominada está determinada por la ideología dominante: “Sabido es que el predominio de la ideología se manifiesta por el hecho de que las clases dominadas viven sus condiciones de existencia política en las formas de discurso político dominante: lo que significa que viven, con frecuencia, *su misma rebelión* contra el sistema de predominio dentro del marco referencial de la legitimidad dominante.”⁶⁷

Dentro de esa legitimidad dominante en la que existen resistencias en contra de los poderes dirigentes, es posible encontrar la democracia. Es decir, en un sistema político democrático en el que prevalecen los valores de “soberanía” del pueblo y libre elección de los gobernantes, es necesario que prevalezcan las voces contrarias al poder dominante para que se hable de equilibrio político. Traspolando esta reflexión al tema de la industria cultural es posible destacar a los instrumentos de los cuales se sirve el Estado para legitimarse.

Los aparatos ideológicos del Estado de tipo culturales que nombró Althusser y en los que agrupó a las bellas artes, entre ellas al cine evidentemente, resultan medios idóneos para promover dicha

⁶⁶ Nicos Poulantzas, *op. cit.*, p. 284.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 287.

legitimación. Ya comentábamos que, debido al lenguaje sencillo y profundo del filme, su recepción tiene mayores alcances que otros medios, con excepción de la televisión que en los años setenta, época que nos ocupa en este estudio, ya tenía cierto auge. El cine, sin embargo, exige la atención del espectador por la duración de la película proyectada y, gracias al ambiente de comunión que se genera cuando las luces se apagan, se transforma en un lenguaje mucho más directo y profundo que se convierte en una experiencia individual.

En este punto, vale la pena recordar lo que Morin afirmaba: “El cine fue el primero en reunir en sus circuitos a los espectadores de todas las clases sociales urbanas, e incluso campesinas.”⁶⁸ Esta diversidad creada por un sentido de pertenencia y entendimiento colectivo provocó a su vez que el sistema buscara nuevas formas para mantener su reproducción. De ahí la generación de temáticas variadas para públicos diversos y la consecuente creación de los géneros cinematográficos.

Con la finalidad de referirse a una sola denominación bajo la cual se reúnan los diversos contenidos para auditorios específicos, Morin acuñó la expresión *sincretismo homogeneizado*. Con el sincretismo homogeneizado se agrupan dos aspectos de la “cultura industrial”⁶⁹, por una parte sus características como medio de información y, por otro, la cultura novelesca referida también a lo que hoy conocemos como el *star system*. De esta forma, lo que integra al apartado de la información consiste en los hechos tomados de la realidad, que en la cultura novelesca se transforma a una representación, una fantasía de esa realidad.

Por otra parte, la clasificación de público no se limita a los contenidos, sino a categorías tipificadas por edades que abarcan desde los más pequeños hasta los adultos mayores. De acuerdo con los estudios de la industria cultural, el esquema por edades tiende a enfocarse en los jóvenes y parece fundamental retomar dicha argumentación:

Esta homogeneización de las edades tiende a fijarse sobre una nota dominante: la juvenil. [...] la temática de la juventud es uno de los elementos fundamentales de la nueva cultura. No solamente es la gente joven y los adultos jóvenes los mayores consumidores de diarios, revistas, microsuros y emisiones de radio [...], sino que los temas de la cultura de masas (incluso los de la televisión) son temas “jóvenes”.⁷⁰

⁶⁸ Theodor W. Adorno y Edgar Morin, *op. cit.*, p. 53.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 45.

⁷⁰ *Ibidem*, p. 50. *Las negritas son mías.*

Dicho sincretismo homogeneizado logró atenuar las barreras entre las edades y promovió la juventud como un tema preponderante en los medios masivos. En ese periodo humano se englobaron valores como la felicidad, el éxito, la salud y la seguridad, entre otros, que comenzaron a comerciarse de una forma determinante, conformando también identidades individuales y sociales. Esto que en un principio parecía inofensivo, se ha controvertido actualmente en un tema controversial debido al fanatismo con el que los hombres y mujeres de todas las nacionalidades persiguen el ideal de juventud.

En el caso del cine y específicamente del tema que nos incumbe, durante el sexenio presidencial de Luis Echeverría es visible la utilización de la industria cinematográfica por el Estado para captar a un público mayoritariamente juvenil. Sumado a ello, la generación que trabajaba en ese momento para la industria nacional era de jóvenes dirigiéndose a jóvenes, aunque hablando de temas que incluían los viejos problemas de la vieja guardia, como analizaremos en el capítulo 4.

Hasta ahora hemos visto que el Estado como institución de poder mantiene el dominio y organización de su estructura a través de diversas herramientas: de la fuerza, que reprime, o de la ideológica, que de forma pasiva mantiene un equilibrio entre las diversas clases sociales. Por ello, resulta trascendental hacer una revaloración del Estado como institución y la dependencia real que existe con las industrias culturales, de las que se sirve, pero que a su vez puede llegar a servir con el fin de cumplir los objetivos que se estipulan desde sus cimientos políticos.

Como consecuencia de las distintas acepciones teóricas sobre el concepto de Estado, existe un consenso general acerca de sus funciones. El Estado es un órgano formado por las instituciones y la ciudadanía, con la obligación de velar por la seguridad y proveer la paz, de ser promotor de los valores que benefician a la sociedad que representa y ser proveedor de las herramientas necesarias para el progreso y la vida de calidad, entre otras muchas tareas.

En todo este contexto hemos de destacar la importancia de las industrias culturales, aquellas en las que los teóricos encontraban el valor extra del acceso y democratización de la cultura y el arte. Las industrias culturales se vuelven hoy por hoy uno de los elementos básicos de cualquier esquema político. Así lo expresa en estudios contemporáneos el antropólogo argentino Néstor García Canclini, quien afirma que las “industrias culturales han pasado a ser los actores predominantes en la comunicación y en la formación de la esfera pública.”⁷¹ Es decir, su lugar es preponderante en la instrumentación de un sistema político.

⁷¹ Néstor García Canclini, *Industrias culturales y globalización: procesos de desarrollo e integración en América Latina*, recuperado el 28 de marzo de 2016 en: <https://revistaidiem.uchile.cl/index.php/REI/article/download/14982/15403>, p. 90.

Gracias a las industrias culturales no sólo es posible la estabilización de los valores en los que se basa la estructura social, sino que también se construye un camino para acceder a la información y a la cultura, e incluso ocupan un lugar en el desarrollo económico de una nación. Canclini afirma que en el contexto económico “se identifican argumentos suficientes para caracterizar a la cultura como un sector productivo y rentable, con un enorme potencial para contribuir en el crecimiento de nuestros países.”⁷²

Al final, es posible alcanzar un equilibrio entre los usos de las industrias culturales a favor del Estado, mientras éste las utilice para beneficiar a las clases sociales dominadas. Lo único en lo que debe de mantenerse alerta el sujeto perteneciente a una colectividad es que, como lo advirtió Horkheimer, no se caiga en el latente “afán del hombre de dominar la naturaleza”.⁷³

⁷² Néstor García Canclini, *Las industrias culturales y el desarrollo de México*. México: Siglo XXI, FLACSO, 2006, p. 51.

⁷³ Juan José Sánchez, introducción de Max Horkheimer y Theodor W. Adorno. *op. cit.*, p. 12.

Capítulo 2

Antecedentes del cine en México. Conformación y transformación.

2.1. Contexto histórico.

Hasta ahora hemos determinado que como producto cultural el cine sigue dos caminos: el industrial o comercial y el artístico. El primero se enfoca en la comercialización de su producto final, es decir, desde la construcción o realización de una cinta, hasta la mercantilización de la misma. El ejemplo más claro de esto es Hollywood, que comenzó a consolidarse como industria en los años veinte, cuando se formó un esquema de producción cinematográfica masiva a través de la creación del *studio system* después de la Segunda Guerra Mundial (SGM). Este modelo necesitaba de tres elementos para su sostén: los estudios, los géneros y las estrellas.

En Estados Unidos se conformaron siete grandes estudios de producción, entre los que podríamos enunciar siete de acuerdo con la historiadora y especialista en cine norteamericano, Janet Staiger:⁷⁴ 20th Century Fox, Warner Brothers, Metro-Goldwyn-Mayer, Universal, Paramount, RKO Radio Pictures y Columbia. En dichos estudios la producción filmica era realmente fabril, pues se tenían agrupados departamentos de productores, directores, guionistas, fotógrafos, músicos, escenógrafos, utileros, etcétera, trabajando continuamente para crear historias en masa con fines de éxito monetario.

Por otra parte, aparecerían otras fuerzas de producción que Staiger nombra como sistema de equipo de conjunto. En éste,

[...] un productor organizaba un proyecto: conseguía la financiación y combinaba a los trabajadores necesarios (cuyos papeles habían sido previamente definidos por medio de la

⁷⁴ El tema es muy bien abordado por Janet Staiger en el capítulo “El modo de producción de Hollywood, 1930-1960”, en David Bordwell, *El cine clásico de Hollywood*, España: Paidós Comunicación, 1997, pp. 347-377. Aquí se explica formalmente el camino que tomó Hollywood en los años treinta, cuando su industria cinematográfica preocupada por su público y consciente de mejorar la eficacia de sus mecanismos de producción, comenzó a conformarse en estudios mayores de producción para supuestamente descentralizar las actividades y mejorar con ello los tiempos, costos y beneficios de sus productos finales. Sin embargo, al final este “nuevo sistema encajó con las prácticas de producción dominantes”, p. 359.

estructura de producción estandarizada y la subdivisión de las categorías laborales) y los medios de producción (la «propiedad» narrativa, el equipo y las instalaciones físicas para la producción).⁷⁵

La investigadora explica que el sistema de equipo de conjunto estaba unido al industrial de la posguerra, sólo que ahora “pocas películas a través de numerosas [productoras] independientes.”⁷⁶ De aquí podrían numerarse algunas como la United Artists o el estudio de Charles Chaplin, las cuales funcionaron muy bien e incluso lograban contratos de financiación de los estudios mayores. La industria al fin y al cabo se acomodaba de diversas formas y siempre se ha adaptado a transformaciones de acuerdo con sus situaciones particulares.

Volviendo a este esquema de fabricación, los guionistas partían principalmente de los géneros cinematográficos consolidados para alcanzar las metas financieras de los estudios. Con el desarrollo del lenguaje cinematográfico, los géneros más prolíficos eran aquellos de gran éxito taquillero, como el *western*, la comedia, el melodrama o el cine de terror y más tarde, con la llegada del sonido, el musical. Estas historias estaban escritas para estrellas que tenían tras de sí todo el aparato publicitario capaz de crearles vidas de ensueño. La maquinaria industrial estaba encaminada a sostener un tipo de vida de oferta y demanda, en el que prevalecía además la moral de la época.

En México se intentó copiar este sistema dentro de los alcances que le fueron posibles a los productores nacionales, y así lo veremos en este capítulo. Sin embargo, nunca se consolidó tan fuertemente como en la industria norteamericana y, en lugar de estudios, se sostenía un esquema de casas productoras como Clasa (Cinematográfica Latinoamericana, S.A.), Grovas, Filmex; mientras que en los independientes podríamos mencionar a POSA Films (Publicidad Organizada S.A.), perteneciente a Mario Moreno *Cantinflas*.

A diferencia del cine norteamericano, en el nacional la figura del productor nunca ha fungido como la de proveedor monetario, sino como el encargado de coordinar los recursos humanos y materiales durante la realización del filme. El productor era contratado para supervisar al equipo, todos designados por la casa productora que “levantaba” el proyecto. Sin embargo, por ley debían recurrir a gente agrupada en el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica de la República Mexicana (STPC), o en el Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC), cuya historia analizaremos a grandes rasgos en este capítulo.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 369.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 370.

La industria cinematográfica nacional no se conformaba como tal, pero empezó a consolidarse hasta finales de los años treinta y durante la década de los cuarenta, periodo que se conoce como La Época de Oro del Cine Mexicano. “La década de los cuarenta se caracteriza por la variedad de géneros que aparecieron en la producción (en manos de la iniciativa privada) con una carencia absoluta de visión de la realidad que vivía el país”.⁷⁷

Por un lado, el melodrama y la comedia eran los más recurrentes y, sobre todo con el cine sonoro⁷⁸ se incrementó una combinación de ambas, por lo que aparecieron subgéneros como la comedia ranchera o el melodrama cabaretil que fueron grandes éxitos de taquilla. Las cintas llegaron a ser protagonizadas por estrellas como María Félix, Dolores del Río, Pedro Armendáriz, Jorge Negrete o Pedro Infante, consolidados en la Época de Oro, pero cuyas figuras desaparecieron más adelante.

El cine nacional pasó de ser un producto artesanal a convertirse en una industria, pero que estaría constantemente ligada al Estado. Durante ese periodo, por ejemplo, se creó en 1942 “el Banco Cinematográfico Nacional, con capital privado y apoyo del presidente Manuel Ávila Camacho, y fue una de las causas decisivas del auge cinematográfico de los cuarenta”.⁷⁹ A partir de entonces, la participación o ausencia del Estado le implicaría al cine una serie de transformaciones que afectarían o beneficiarían a su estructura, incluyendo por supuesto a los miembros de la industria.

No obstante, los cineastas mexicanos también buscaron incurrir en una corriente artística, la cual llegaría principalmente por influencia europea, donde ya se experimentaba con otras formas de hacer una narrativa cinematográfica.

En Francia, por ejemplo, surgiría un movimiento a finales de los cincuenta que se denominaría *Nouvelle Vague* o Nueva Ola,⁸⁰ con el cual se designó a un grupo de críticos cinematográficos que revalorarían a algunos cineastas olvidados o desprestigiados, como Jean Renoir o Alfred Hitchcock en la famosa publicación, *Cahiers du Cinema*. Estos escritores pasarían de tomar la pluma para analizar un filme, a convertirse en los propios autores de sus películas. Destacan personajes como Jean-Luc Godard, François Truffaut, Jacques Rivette, Éric Rohmer, Claude Chabrol y Jean Pierre Melville.

⁷⁷ Celia Shojjet Weltman y Roberto Aschentrupp Toledo, *Cine y poder. La política del gobierno en la industria cinematográfica mexicana 1970-1976, 1976-1982*, (tesis de Licenciatura de Ciencias de la Comunicación), México: UNAM, FCPyS, 1983, p. 50.

⁷⁸ Lo comentaremos más adelante, pero podemos señalar como fecha oficial para el cine sonoro en México el año de 1931, cuando Antonio Moreno filmó *Santa*, basada en la novela de Federico Gamboa.

⁷⁹ Celia Shojjet Weltman y Roberto Aschentrupp Toledo, *op. cit.*, p. 49.

⁸⁰ Sobre este tema ahondaremos en el capítulo 3, pero podemos recomendar las siguientes fuentes: Esteve Rimbaud, *El cine francés 1958-1998. De la Nouvelle Vague al final de la escapada*, España: Paidós, 1998; Javier Memba, *La Nouvelle Vague*, España: T&B Editores, 2003; y Catherine Bloch Gerschel y José Antonio Valdés Peña, *Nouvelle Vague: Una visión mexicana*, México: Cineteca Nacional, Embajada de Francia en México, Fundación Televisa, 2008.

Por otro lado, en Rusia resurgiría un movimiento de los años veinte, pero más apegado a la política⁸¹. Motivados por los alcances del cine, los partidarios de la revolución soviética que entonces ocupaban el poder, alentaban a los cineastas del momento a crear filmes con contenido propagandístico a su favor.

Así aparecieron directores como Serguéi Eisenstein, Vsévolod Pudovkin y Grigori Aleksándrov, que crearon una teoría cinematográfica en la que el montaje jugaba un papel crucial en la narrativa al que llamaron de atracciones, además de que se caracterizaba por la ausencia de protagonistas para darle ese papel a las masas. Destacó también Dziga Vértov, a quien se le atribuye la experimentación del cine documental mediante las teorías del Cine-Ojo o el Cine-Verdad.

Fascinados por estas perspectivas que no estaban concentradas en la producción fabril del cine con metas económicas, sino a la fuerza de su mensaje o a su propuesta artística, algunos cineastas mexicanos voltearon hacia esa dirección sus intereses y adoptaron esa filosofía como parte de una nueva concepción de la industria nacional.

A finales de los sesenta y casi durante toda la década de los setenta aparece en la prensa del momento el denominado Nuevo Cine Mexicano, en el que se retoma la conciencia del cine como arte y como medio de reflexión y crítica. Los nuevos directores comenzaron a formarse académicamente en Europa, adoptando así un sentido desapegado de la necesidad comercial que había caracterizado a la Época de Oro. La industria y el arte se combinaron en una época convulsa, emergente, de cambios, y se transformaron en el cine de la década que nos interesa abordar.

2.2. El cine mexicano. Una revisión de su devenir histórico.

La historia del cine mexicano puede agruparse en grandes momentos históricos, comenzando en el Porfiriato cuando arribó el cinematógrafo, invento patentado por los hermanos Lumière en 1895, hasta el actual *boom* de cineastas mexicanos reconocidos por los premios internacionales más importantes como el Oscar, el Festival de Cannes o la Berlinale⁸². Su conformación y desarrollo se ha visto condicionado por muchos factores como los económicos, políticos y sociales, a una escala nacional e

⁸¹ Al respecto nos gustaría recomendar Miguel Bilbatúa (Sel., trad. y pról.), *Cine soviético de vanguardia. Teoría y lenguaje*, Madrid, España: Alberto Editor, Corazón, 1971.

⁸² Esta investigación está desarrollada entre 2016 y 2017. Nos referimos a cineastas como Alejandro González Iñárritu, Guillermo del Toro, Alfonso Cuarón, Amat Escalante, Diego Quemada Díez y Carlos Reygadas, y a fotógrafos como Emmanuel *El Chino* Lubezki y Guillermo Navarro, entre los más destacados.

incluso internacional. Es por ello necesario hacer una revisión histórica de cómo el cine mexicano se fue conformando hasta los años setenta, pues a través de esas transformaciones políticas y sociales, la industria fílmica sufrió modificaciones que explican los elementos que hoy analizamos.

Comencemos por el contexto que vivía México durante la llegada del prodigioso invento. Tras un gran desempeño en contra de las tropas francesas, el militar Porfirio Díaz ascendió poco a poco en el poder hasta convertirse en presidente de México, cargo que ocuparía durante nueve ocasiones. Aunque en un principio su porte y comportamiento respondían más bien a los tratos regios de su origen humilde como indígena oaxaqueño, el poder y la ambición lo irían moldeando. Sus ideales libertarios cambiaron por un pensamiento cada vez más conservador que hundió a México en una dictadura influenciada por el positivismo y que, de acuerdo con el propio general, buscaba el orden, la paz y el progreso de la Nación.

Aunado a ello, poco antes de comenzar su segundo periodo presidencial en 1881, Porfirio Díaz contrajo nupcias con Carmen Romero Rubio, quien provenía de una de las familias acaudaladas y de mayor abolengo en México y que influiría en sus gustos e ideas. De ahí, la gran afición que el dictador contrajo por Francia y por lo francés, lo cual explica el auge de los proyectos arquitectónicos que impulsó, como la construcción del Palacio de Bellas Artes, de la Columna del Ángel de la Independencia o del Palacio de Correos en la Ciudad de México, inspirados en edificios europeos.

A pesar de algunos beneficios para la nueva nación mexicana como la liquidación de la deuda externa, el establecimiento de nuevas relaciones con el país del norte y la construcción de nuevas vías de comunicación y transporte como los ferrocarriles en todo el país, se incrementaron la pobreza y la diferencia de clases sociales y con ello, una sociedad mayormente analfabeta, carente de lo necesario y con pocas posibilidades de mejorar su situación de vida.⁸³

A grandes rasgos, este era el panorama de un México vulnerable que recién había librado su Independencia, pero que ahora se encontraba atrapada por el yugo del General Díaz. Este fue el escenario en el que arribó el cinematógrafo, un impactante invento de los franceses Auguste Marie Louis Nicolas Lumière y Louis Jean Lumière. Un invento que transformó al mundo.

⁸³ Para el periodo del Porfiriato revisar la investigación de Elisa Speckman Guerra, “El Porfiriato”, en Gerardo Jaramillo Herrera y Francisco Gómez Ruiz (coord.), *Nueva Historia Mínima de México Ilustrada*, México: Secretaría de Educación del Gobierno del Distrito Federal y Colmex, 2008, pp. 340-391.

Traído a México un año después de su invento que tuvo lugar en 1895⁸⁴, por los representantes de los hermanos franceses, Gabriel Vayre y Ferdinand Von Bernand, el cinematógrafo tuvo su primera exhibición el 6 de agosto de 1896⁸⁵ en el Alcázar Castillo de Chapultepec. Ahí, “don Porfirio”, su familia y algunos de sus amigos disfrutaron de una exhibición privada de las famosas *vistas* (como eran llamados los breves registros filmográficos), lo cual resultó ser un rotundo éxito. Tan sólo diez días después, el cinematógrafo tendría una exhibición pública “en los altos de las oficinas del señor Emilio Cabassut, establecidas en la Calle Plateros (hoy Ave. Madero) número 42, un corto número de exhibiciones, con carácter de demostración”⁸⁶.

El invento llegó también por un pedido del entonces estudiante del Colegio de Minería, Salvador Toscano Barragán, quien al enterarse del portentoso aparato solicitó uno por el que pagó 2,500 francos. El Ingeniero Toscano, consciente de la importancia y del buen negocio del cinematógrafo, abrió una sala de espectáculos en la calle de Jesús, número 17, a la que nombró “Cinematógrafo Lumière”. En ésta exhibía funciones amenizadas con un fonógrafo y vistas por 10 centavos, lo cual rápidamente se convirtió en un éxito, lo que propició su mudanza a un lugar mejor. Tomemos al respecto la narración de José María Sánchez García, uno de los primeros periodistas de la fuente en México, quien escribió para la revista *Cinema Reporter* en 1951:

Buscando una locación más céntrica, el Ing. Toscano trasladó después su cine, con el mismo nombre, a la calle de Plateros, número 9, esquina a la del Espíritu Santo, hoy Bolívar, donde estuvo la famosa tanda de Zepeda. El programa inaugural de este nuevo local, contenía las siguientes películas: “Llegada de un Tren”, “Primeros Pasos del Bebé”, “Baños de Negros”, “Túnez”, “Discusión”, “Mercado de peces en Marsella”, “La Pilmama y el Soldado” y “Desfile a Paso de Ganso del 24 Batallón de Cazadores Alpinos”.

Las funciones duraban de 6 a 10 de la noche, y el precio por tandas brevísimas era el de 25 centavos luneta.”⁸⁷

⁸⁴ El Dr. Federico Dávalos (*El cine mexicano...*, *op. cit.*, p. 19), así como la investigadora Rosario Vidal Bonifaz (*Surgimiento de la industria cinematográfica y el papel del Estado en México [1895-1940]*, México: Porrúa, 2011, p. 72), afirman que el Kinetoscopio de Edison llegó a México en 1895. En tanto, el Dr. Aurelio de los Reyes señala que “el miércoles 5 de agosto de 1896 anunciaba *El Nacional*, la próxima exhibición de un aparato óptico llamado “Cinematógrafo Lumiere”, invento que había sido recibido con beneplácito por los principales estadistas europeos.” (Aurelio de los Reyes, *Los orígenes del cine en México 1896-1900*, México: UNAM, Dirección General de Difusión Cultural, 1973, p. 23). Sin embargo, nosotros tomaremos en cuenta la información del Dr. Aurelio de los Reyes por ser éste un especialista en el tema, quien además lleva toda una vida documentando formalmente la historia del cine mexicano.

⁸⁵ Aurelio de los Reyes, *Cine y sociedad en México 1896-1930, Vivir de sueños (vol. I, 1896-1920)*, México: Conaculta, Cineteca Nacional, UNAM, 1981, p. 21.

⁸⁶ José María Sánchez García, “Historia del cine mexicano” en *Cinema Reporter*, México, D.F., 2 de junio de 1951, p. 2.

⁸⁷ *Ibidem*, 23 de junio de 1951, p. 7.

El cinematógrafo, que era considerado por algunos como “fenómeno” e incluso como “cosa del diablo”⁸⁸, comenzó a cambiar la vida de la sociedad mexicana, que veía en el invento una forma de entretenimiento accesible y casi mágica. Históricamente, el cine se había convertido sin saberlo aún, en una herramienta de estudio, de análisis y a su vez de registro de los hechos. Por un lado, Díaz, quien ya era un gran admirador del invento, plasmaba los acontecimientos oficiales poniéndose en el centro de las vistas que comandó a los enviados de los Lumière; mientras que aventureros como el Ing. Toscano, los hermanos Alva y algunos reporteros extranjeros registraban acontecimientos sociales o movimientos políticos como la revuelta que condujo a la Revolución y aspectos de la vida cotidiana.

La etapa del cine mudo se consolidó hasta cierto punto, hasta que pasó de una etapa artesanal a una incipiente industria. El historiador mexicano Eduardo de la Vega Alfaro explica de una forma concisa y puntual esta transición:

Durante su periodo mudo (1896-1929), el cine mexicano atravesó por diversas fases: entre 1896 y 1910, aproximadamente, el invento de los Lumière se da a conocer a lo largo y ancho del territorio nacional; asimismo se filman los primeros documentales y testimonios sobre los más diversos aspectos del país. Entre 1911 y 1916, la realización de films se orienta a servir de testimonio informativo sobre los acontecimientos de la lucha armada que se conoce como *Revolución Mexicana* [...].

Entre 1917 y 1929-30, con el país relativamente en calma, la producción cinematográfica mexicana realiza sus primeros intentos de industrialización por vía del cine de argumento.⁸⁹

Como es posible observar en este recorrido, al concluir la Revolución entre 1920 y 1924 aproximadamente, el cine comenzó un nuevo periodo de experimentación y de intento de incursión a la industria. Ya no habría el simple registro de imágenes documentales, sino en un esfuerzo por hacer sus propias historias tomarían el molde de Estados Unidos para avanzar y generar sus propias producciones filmicas. Tomando de ello a varios jóvenes formados en la frontera norte, el cine nacional se iría conformando desde sus cimientos hasta convertirse en una maquinaria en constante movimiento.

El éxito del cine no era gratuito, su consolidación como medio de alcance masivo lo colocó en el foco de atención de algunos líderes políticos que pronto lo usaron como medio de propaganda de su discurso. Esto era posible sobre todo por la presteza de su lenguaje, si pensamos que a principios del

⁸⁸ *Ibidem*, 2 de junio de 1951, p. 26.

⁸⁹ Eduardo de la Vega Alfaro, “El primer cine sonoro mexicano”, en *Siete décadas de cine mexicano*, Coordinación de Extensión Universitaria, FilMOTECA UNAM y SRE, p. 3.

siglo XX el índice de analfabetismo era alto. En un análisis del investigador Federico Dávalos Orozco podemos ver representada esta realidad:

De un país eminentemente rural a uno con más del 75% de población urbana; con más del 90% de analfabetismo a uno altamente alfabetizado y medianamente escolarizado. Hacia 1895, al momento de la invención del cinematógrafo el país cuenta con 12.7 millones de habitantes; al inicio de la Revolución de 1910 ya suma 15.2 millones, que disminuyen en 1921 a 14.3 millones, poco antes del fin del auge de producción filmica iniciado durante el carrancismo, que es paralelo al inicio de la hegemonía del cine norteamericano en todo el mundo desde entonces. Un año antes del rodaje de *Santa* (Antonio Moreno, 1931), el censo cuenta 16.6 millones de mexicanos [...]⁹⁰

Debido al bajo costo de entrada y la facilidad de su lenguaje en condiciones propicias para una población mayoritariamente analfabeta, es visible la popularidad que alcanzó este nuevo medio masivo de comunicación. De acuerdo con las cifras dadas por el estudio de Dávalos Orozco es posible percatarnos además que en 36 años –de 1895 a 1931– la población sólo había crecido en 3.9 millones de habitantes, los cuales bien podían tener acceso al cine y en las carteleras de exhibición ya comenzaba a dominar la filmografía estadounidense.

La poderosísima industria hollywoodense había logrado implementar el sonido hacia 1927, lo cual por supuesto impactó en la historia de la industria cinematográfica a nivel mundial. Empero, este nuevo elemento pondría un nuevo reto a los productores, pues éstos habrían de buscar fórmulas para acaparar mercados que antes eran fácilmente asequibles y que ahora, por esa barrera del idioma, limitaría su alcance. Esta coyuntura fue aprovechada por cinematografías como la nuestra, la española y la argentina, que tratarían por todos los medios de realizar sus propias cintas en español.

En México la transformación arranca oficialmente en 1931 con la película *Santa*, dirigida por Antonio Moreno, un popular actor español, reconocido como un *sex symbol* de Hollywood, donde fue coprotagonista de actrices como Greta Garbo, Pola Negri y Gloria Swanson. Si bien desde 1929 habían surgido algunos ejercicios experimentales con discos sincronizados, fue hasta esta película de encargo⁹¹ que se logró un producto completamente sonorizado a la par de la imagen.

⁹⁰ Federico Dávalos Orozco, *El cine mexicano: una industria cultural del siglo XX*, (tesis de Maestría en Ciencias de la Comunicación), México: UNAM, FCPyS, 2008, p. 9.

⁹¹ Debido al temor de invertir económicamente en esta empresa, los productores que formaron la Compañía Nacional Productora de Películas decidieron contratar en Hollywood a Antonio Moreno para dirigir el filme, así como a los actores Donald Reed y Lupita Tovar por tener experiencia en películas “hispanas”.

[...] en 1931 y gracias a un adelanto técnico, el sonoro mexicano tiene por fin éxito entre su propio público. Desde algún tiempo atrás los hermanos mexicanos Roberto y Joselito Rodríguez habían estado perfeccionando en Hollywood un sistema de sonido para ser incorporado al cine. Una vez perfeccionado su invento regresaron a México y lo pusieron a disposición de un grupo de entusiastas productores que se reunieron para fundar la *Compañía Nacional Productora de Películas*.⁹²

Gracias a la labor técnica de los hermanos Rodríguez, *Santa*, un melodrama cabaretil basado en la exitosa novela de Federico Gamboa, pasaría a los anales de la historia del cine como la primera película sonora mexicana. Con el éxito económico de *Santa*, la confianza en los productores iba en aumento y de 6 cintas que se realizaron ese año, para 1936 ya eran 25 filmes mexicanos con sonido. Dentro de este esfuerzo, la propia Secretaría de Educación Pública (SEP) impulsaría la realización fílmica de *Redes* (1934), dirigida por Fred Zinnemann y Emilio Gómez Muriel. Esta cinta, que resultó la primera incursión del Estado como productor, enfrentó obstáculos de índole financieros y burocráticos pero terminó por ser un imponente proyecto de la época.

Para 1936, Fernando de Fuentes estrenó su cinta *Allá en el Rancho Grande*, luego de la destreza que había demostrado al realizar *El Compadre Mendoza* (1933). Este filme reunía a un reparto de figuras que se volverían estrellas de la Época de Oro como Tito Guízar, René Cardona, Emma Roldán, Carlos López Chablán y hasta Emilio Indio Fernández (quien aparece por primera vez en la pantalla grande bailando el Jarabe Tapatío⁹³). Con guión de Luz Guzmán Aguilera, la cinta narra la historia de tres niños que al crecer juntos en Rancho Grande desarrollan un lazo afectivo que se pondrá a prueba al crecer. A pesar de su poco éxito a nivel nacional, este melodrama ranchero con tintes de comedia saltó a la fama gracias a que fue el primer filme mexicano exhibido en Nueva York con subtítulos en inglés⁹⁴ y cuyo folclore resultó de gran interés para los ciudadanos norteamericanos.

Las historias de charros en el medio rural trascendieron con éxito en las pantallas internacionales gracias a De Fuentes, quien inauguró con dicho largometraje el género de la Comedia Ranchera, el cual repuntaría de forma dramática en aquella época. Visto en palabras de Rafael Aviña, investigador y crítico de cine mexicano:

La comedia ranchera se ha convertido, al paso del tiempo, en el género que mejor retrata el júbilo de unas eternas fiestas patrias cinematográficas. [...] Su ingenua e inofensiva manera de mitificar la

⁹² Eduardo de la Vega Alfaro, *op. cit.*, p. 4.

⁹³ Emilio García Riera, *Historia Documental del Cine Mexicano I: 1929-1937*, México: UdG, Gobierno de Jalisco, Conaculta, Imcine, 1992, p. 234.

⁹⁴ Emilio García Riera, *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo 1897 – 1997*. México: Mapa, 1998, pp. 81-83.

provincia y la vida rural lo hicieron crecer hasta desbordar en el franco ridículo a fines de los cincuenta y la década siguiente, cuando el género feneció.

De hecho, el género nace abiertamente paródico, en ésa su mezcla de sumisas heroínas, nobles y humildes héroes, cuadros costumbristas, canciones vernáculas y un humor muy sencillo; elementos que irían cambiando para crear nuevos arquetipos argumentales, para afianzar un desarrollo que abarcó cerca de treinta años, aunque el género sigue siendo utilizado hasta la fecha.⁹⁵

Si bien la comedia ranchera floreció como género, su auge decayó en los años 40 para abrirle paso a las historias concebidas en medios urbanos, debido al propio desarrollo de las ciudades y a la emigración de campesinos a la metrópolis en busca de mejores oportunidades. En estos nuevos tratamientos, cineastas como Alejandro Galindo e Ismael Rodríguez forjaron su trayectoria proyectando a nuevos héroes o protagonistas azotados por la dureza de las ciudades, con relatos en los que cualquier persona capaz de pagar su entrada al cine podía identificarse. Así nacerían grandes leyendas como David Silva o Pedro Infante.

Allá en el Rancho Grande sentó así las bases para que Estados Unidos apoyara económicamente a la aún incipiente industria mexicana, pues pronto se desataría la Segunda Guerra Mundial, la cual propició diversos cambios para la industria fílmica a nivel internacional. Por un lado Hollywood se vio afectado debido a que los esfuerzos económicos norteamericanos estaban encaminados principalmente al enfrentamiento bélico y, por otro, el cine europeo ya no llegaba tan rápido al continente americano, lo que afectó a la única productora hispanohablante de entre ellas, la española.

De igual manera Estados Unidos buscaba una alianza en su lucha contra los países del Eje y, aún por encima de Argentina (país del que se sospechaban fuertes vínculos con los fascistas), México se alzó como una buena opción. El poderoso país del norte decidió invertir económicamente en nuestra industria cinematográfica para usar las salas de exhibición mexicanas como herramienta de difusión masiva a su favor.

México, liderado entonces por el presidente Manuel Ávila Camacho, se había proclamado en guerra contra los países de El Eje, llegando a acuerdos comerciales que beneficiaban al gobierno de Estados Unidos a partir de 1942. La industria cinematográfica nacional obtuvo algunos beneficios gracias a ese acuerdo. El primero fue obtener película virgen hecha a base de celulosa, la cual escaseaba pues se utilizaba también en la fabricación de explosivos. En segundo lugar se lograron “unos arreglos con la Oficina Coordinadora de Relaciones Internacionales de Washington, dirigida por Nelson Rockefeller,

⁹⁵ Rafael Aviña, *Una mirada insólita. Temas y géneros del cine mexicano*, México: Océano, 2004, pp. 151-152.

que previeron en 1943 la ayuda norteamericana al cine mexicano en tres renglones básicos: refacción de maquinaria para los estudios; refacción económica a los productores de cine; y asesoramiento por instructores de Hollywood a los trabajadores de los estudios⁹⁶.

Al respecto, la investigadora mexicana Catherine Bloch señaló la consolidación de esa maquinaria: “es necesario notar que en 1943 se produjeron en México sesenta y siete películas, o sea, veinte más que el año anterior. Fue el gran momento del cine nacional, como dijo Emilio García Riera. En ese momento el cine se convirtió realmente en una industria.”⁹⁷ Todo ello fue factor para que la Época de Oro del cine mexicano se consolidara y creciera, favoreciendo a cineastas como Emilio *Indio* Fernández, José Rodríguez Ruelas, Roberto Gavaldón o los ya mencionados, Ismael Rodríguez y Alejandro Galindo. No obstante, estos ejemplos de éxito, se fueron resquebrajando hacia los años cincuenta, cuando la SGM terminó y nuestra industria nacional entró en crisis debido a diversos factores.

Primero se recrudecieron las dificultades de los sindicatos del cine nacional, que metieron en severos problemas a la producción e incluso la exhibición de películas mexicanas y extranjeras. Si bien su historia comenzó en 1919 con la conformación de la Unión de Empleados Confederados del Cinematógrafo, en 1939 se transformaría para dar paso a lo que conocemos como el STIC. Por esa época, el nitrato comenzaba a escasear debido al encuentro bélico que se estaba llevando entre los países más fuertes del mundo:

A fines de 1941, los Estados Unidos entraron a la guerra y disminuyeron su producción cinematográfica debido a las restricciones, lo cual abrió el camino a los productores mexicanos para aumentar la producción y cubrir las necesidades del mercado latinoamericano. El gobierno apoyó este desarrollo dando los primeros pasos para la creación del Banco Cinematográfico y, al año siguiente, el Presidente ofreció a la Asociación de Productores de Películas prorrogar por cinco años más la suspensión del impuesto patente, la reducción de impuestos a las salas que exhibieran películas mexicanas así como a los estudios y laboratorios.⁹⁸

A pesar de estas posibilidades, en el STIC comenzó a gestarse un problema entre el Dirigente de la Sección 2, Enrique Solís; el Secretario General, Salvador Carrillo, y el grupo de Técnicos y Manuales encabezado entonces por Gabriel Figueroa. Los directores se solidarizaron con Figueroa en contra de Solís y Carrillo, a quienes acusaron de cómplices y de hacer malos manejos.

⁹⁶ Emilio García Riera. *Breve historia...*, *op. cit.*, p. 120.

⁹⁷ Catherine Bloch, “El sindicalismo en el cine”, en Gustavo García y David R. Maciel, *El cine mexicano a través de la crítica*, México: Filmoteca UNAM, Imcine, UACJ, p. 241.

⁹⁸ *Ibidem*, p. 239.

En su libro, *Entre la ficción y la realidad*, la investigadora mexicana y doctora en sociología Isis Saavedra, describe brevemente cómo surge el STPC: “En 1944 los directores cinematográficos surgieron como sección, registrándose como federación sindical. Los intereses de los actores coincidieron con los de los directores, por lo que unieron sus esfuerzos y repentinamente los caminos de la producción, distribución y exhibición tomaron rumbos diferentes.”⁹⁹

De esta forma los inconformes publicaron un anuncio sobre la formación de un Sindicato de Directores Cinematográficos el cual estaría representado por Alejandro Galindo. Demandaban la desaparición del STIC y la suspensión del 5% del impuesto de explotación a los filmes nacionales, pero el pleito se agrandó cuando Carrillo declaró que nunca aceptarían trabajar con independientes. Aunado a ello, debido a la Guerra Mundial se redujo el material para copias, por lo que los encargados comenzaron a restringirlo, lo cual generó más insatisfacción. La discusión parecía no llegar a ningún lado, los trabajadores temían perder sus trabajos y Solís volvía a entrar en controversia, esta vez acusado de robar documentos de la sección 2 que supuestamente fue impedida por Gabriel Figueroa.

El cinefotógrafo acusó a Solís de quedarse también con 2 millones de pesos en cuotas y Jorge Negrete se unió a Figueroa acusando a Solís de haber robado más de un millón de pesos. Poco después fue exonerado y salió bajo fianza. Pero para el 15 de febrero de 1945 aconteció un evento que marcó el cambio:

Salvador Carrillo agredió a Gabriel Figueroa después de una acalorada discusión. Carrillo le dio una bofetada a Figueroa en presencia de Fidel Velázquez y otros miembros del Comité Ejecutivo de la CTM. Gabriel Figueroa tuvo que ser encamado y se dijo que corría el riesgo de perder la vista en un ojo. Este incidente fue el que hizo estallar la bomba en el Sindicato. Los técnicos, actores y directores (secciones 2, 7 y 47) pidieron se depusiera a Carrillo de su cargo y se la acusó de solapar a Solís. Los músicos y los argumentistas (secciones 8 y 45) también hablaron de separarse.¹⁰⁰

Nuevamente comenzaron las acusaciones, las demandas legales y las amenazas. Pronto, las secciones disidentes reafirmaron su intención de separarse del STIC y la única forma que hubo de llegar a una media fue con la intervención presidencial, pues constantemente se obstaculizaban. Los nuevos agremiados del STPC acusaban cada cierto tiempo al STIC de boicotear diversos eventos, entre ellos, los de Jorge Negrete.

⁹⁹ Isis Saavedra Luna, *Entre la ficción y la realidad. Fin de la industria cinematográfica mexicana 1989-1994*, México: UAM-X, 2007, pp. 18-19.

¹⁰⁰ Catherine Bloch, *op. cit.*, p. 246.

Esto llevó a una crisis económica al cine que se calculó en la pérdida de 200 millones de pesos, por lo que Manuel Ávila Camacho, entonces Presidente de la República, envió una carta a Fidel Velázquez, líder de la Confederación de Trabajadores de México (CTM)¹⁰¹ sugiriéndole delimitar las jurisdicciones de ambos sindicatos “quedando el STIC con la distribución y elaboración de noticiarios y el STPC con la producción de películas en los estudios cinematográficos y exteriores.”¹⁰² Aunque el laudo presidencial quiso ser debatido por la CTM y el STIC, al final tuvieron que reconocer al STPC como órgano independiente. Así quedaron finalmente divididos ambos sindicatos.

Este conflicto sindical se sumó a otros sucesos que jugaron en contra de la industria nacional. Por un lado, como efecto natural del tiempo, las consolidadas estrellas de la industria comenzaron a envejecer y la mayoría participaron en proyectos que no estaban al nivel de sus primeros trabajos. Personajes como los hermanos Soler, Emilio *Indio* Fernández, María Félix, Fernando Soto *Mantequilla*, Mario Moreno *Cantinflas*, Germán Valdés *Tin Tan*, entre otros, entraron en una espiral de decadencia artística. Mientras que iconos como Blanca Estela Pavón, Jorge Negrete, Joaquín Pardavé y Pedro Infante, fallecerían a temprana edad, en 1949 (23 años), 1953 (42 años), 1955 (55 años) y 1957 (40 años), respectivamente.

Por otra parte, las exitosas historias comenzaron a hacerse repetitivas, pues se notaba la falta de ingenio y novedad en los directores, que apegados al *star system*, raramente levantaban proyectos personales. La única excepción a esto fue Luis Buñuel, quien sí tenía una línea autoral que comenzó a ser reconocida a nivel internacional.

Aunque hubo algunos títulos rescatables como *Los Olvidados* (1950), *Él* (1953) y *Nazharín* (1958) de Buñuel; *El rebozo de Soledad* (1952) de Roberto Gavaldón; *Espaldas mojadas* (1953) de Alejandro Galindo; *Torero* (1956) de Carlos Velo; y *El Vampiro* (1957) de Fernando Méndez, la realidad fue que en los años cincuenta se tomaron medidas de austeridad para reducir los presupuestos y las semanas de rodaje en aras de obtener una rápida recuperación financiera. Esto se tradujo en una producción masiva que llegó a un máximo de 138 películas por año, pero casi en su totalidad poco afortunadas en términos de contenido y propuesta cinematográfica.

A esta producción se le conoce como los “churros”, es decir, la fabricación el mayor número de películas posible en menor tiempo y al más bajo costo. Esto no obstante, iba en detrimento del

¹⁰¹ La CTM, fundada en 1936, agrupa a varios grupos sindicalizados de México, especialmente a los obreros, campesinos y populares. Su antecedente es la CROM (Confederación Regional Obrera Mexicana), de la que formaron parte hasta 1929 cuando decidieron escindirse por conflicto de intereses. Fidel Velázquez fue uno de los mandatarios de la CTM que más duró en el poder, de 1941 a 1947 y en un segundo periodo de 1950 a 1997, año de su muerte. Su mandato fue controversial y estuvo acusado de varios actos de corrupción y abuso de autoridad sindical.

¹⁰² Catherine Bloch, *op. cit.*, p. 252.

contenido intelectual o artístico, pues en lugar de producirse tres o cuatro cintas de gran valor, se dividía el presupuesto hasta en el doble o triple para filmar cualquier cosa que redituara a los productores y proveyera de trabajo a los muchos trabajadores que habían ingresado al cine durante la guerra.

La producción de “churros” debió ser auspiciada por el banco del cine, convertido ya en 1947 en Banco Nacional Cinematográfico por el gobierno del presidente Miguel Alemán (1946-1952), y por las compañías distribuidoras dependientes del propio banco: Películas Nacionales, fundada también en 1947, que operaba en territorio mexicano, y Películas Mexicanas, fundada en 1945, que operaba en el resto de Latinoamérica.¹⁰³

Esta situación se recrudeció en 1948 cuando se sufrió una devaluación más del peso frente al dólar (pasando su valor de 4.86 a 8.65). Por su parte, Películas Nacionales (Pel-Nal) trataba de echar adelante la exhibición de los filmes mexicanos, sin embargo, productores y distribuidores se topaban con un problema de gran escala: el monopolio Jenkins. Encabezado por el norteamericano William Jenkins, “asociado en Puebla con Maximino Ávila Camacho, gobernador abusivo de ese estado durante la presidencia de su hermano Manuel, y secundado por Gabriel Alarcón y Manuel Espinosa Yglesias”¹⁰⁴, este monopolio controlaba el 80 por ciento de las salas de exhibición donde no sólo privilegiaban la comercialización del cine hollywoodense, sino que le imponían una fuerte presión a al cine nacional al no darles una cabida justa y presionar a sus productores con exigencias económicas fuera de lugar.

Por ello, los empresarios esperaban ser apoyados con una Ley de Protección a la Industria que se opusiera al monopolio. Algunos productores como Grovas, De Fuentes, Bustillo Oro, Zacarías y Miguel Contreras Torres, estaban muy molestos porque otros como Gregorio Wallerstein se unieron a Jenkins haciendo más fuerte el monopolio. Finalmente, para 1949 se logró un decreto:

[...] el Congreso de la Unión decretó una Ley de la Industria Cinematográfica. En ella, se dejaba a la Secretaría de Gobernación, por medio de la Dirección General de Cinematografía, el “estudio y resolución de los problemas relativos” al cine y, en su reglamento, se prohibía a los exhibidores tener intereses económicos en la producción y la distribución y viceversa.¹⁰⁵

Esta ley sin embargo no frenó al monopolio, sino que sólo lo sujetó, y aunado a ello le sumó la “supervisión” o censura, donde se prohibían “ataques a la moral”. Esto redundó en contenidos más

¹⁰³ Emilio García Riera, *Breve historia...*, *op. cit.*, pp. 151-152.

¹⁰⁴ *Ibidem*, p. 152.

¹⁰⁵ *Idem*.

moralinos y poco propositivos, novedosos o reflexivos, lo que como se mencionó sobre la industria cultural, era una herramienta del Estado para mantener el control sobre este medio masivo.

Los churros se siguieron manufacturando durante el sexenio de Miguel Alemán Valdés, en el que predominaban historias sobre jóvenes provincianas que por culpa de un mal amor o terribles circunstancias terminaban en el cabaret, reforzando con ello un sistema social moralino, poco crítico y concentrado en problemáticas románticas en lugar de cuestionar la política, por ejemplo.

Estos factores, así como el reciente predominio de la televisión en los hogares mexicanos a partir de 1950, fueron razones que en conjunto se tradujeron en la escasez de nuevas propuestas y el declive de la Época de Oro del Cine Mexicano. Ante la crisis de la industria fílmica, el nuevo director del Banco Nacional Cinematográfico (BNC), Eduardo Garduño (nombrado por el presidente Adolfo Ruiz Cortines), intentó fortalecer al gremio con un plan que restara fuerza al monopolio.

Los productores se convirtieron en accionistas mayoritarios de Películas Nacionales, Películas Mexicanas y una tercera distribuidora, Cimex (Cinematográfica Mexicana), que manejaría el material del país en todo el mundo, excepto México (a cargo de Pel Nal) y el resto de Latinoamérica, España y Portugal (a cargo de Pel Mex). Según las estimaciones hechas en el mercado por cada distribuidora de los valores teóricos en taquilla de actores, temas, argumentos o directores, el banco, que antes no concedía sino anticipos equivalentes a 10 por ciento –más o menos– del costo de una película, pasó a cubrir con esos adelantos de 60 a 85 por ciento del mismo costo.¹⁰⁶

No obstante, el plan falló porque los que se otorgaban por medio de las distribuidoras, en donde proliferaban los productores como accionistas mayoritarios, dándose a sí mismos el dinero pero ahora proveniente del erario público. La calidad seguía manteniéndose por los suelos, mientras que a nivel internacional la industria hollywoodense trataba de darle competencia a la televisión con la invención del formato Cinemascope, más ancho y con un color más cuidado. En México la gente se sentía cada vez más alejada de su cine, pues la clase media no se identificaba con los “churros” y preferían presumir ver otro tipo de cine, mientras que las clases más bajas se sentían más cómodas con el televisor que los alejaba de la realidad y era un servicio cada vez más accesible.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 185.

2.3. La industria fílmica nacional a finales de los cincuenta y los sesenta del siglo XX.

Hasta aquí la crisis venía en aumento, sin que aún se supiera bien a bien la magnitud de la misma. Durante los sexenios de Adolfo López Mateos (1958-1964) y de Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970) se mantuvo activo el modelo político del “desarrollo estabilizador”, que había sido exitoso en el pasado debido al “milagro mexicano” que era consecuencia de una economía en crecimiento en el extranjero tras la SGM. Sin embargo, esto beneficiaba a las capas sociales más adineradas, por lo que esto “se tradujo en una serie de manifestaciones de descontento popular reprimidas violentamente por el gobierno.”¹⁰⁷

Para el sexenio de Díaz Ordaz los dos primeros años siguió funcionando este modelo económico, pero luego las necesidades sociales rebasaron las medidas políticas que seguían “beneficiando al capital privado, nacional y extranjero con exenciones y subsidios.”¹⁰⁸ La política estaba desgastada y ahora como Presidente no llegaba a acciones concretas en materia cinematográfica, a pesar de que durante su desempeño como Secretario de Gobernación en el periodo de López Mateos, había prometido y exhortado a la industria a hacer un esfuerzo coordinado por mejorar las condiciones del cine mexicano.¹⁰⁹

La censura se mantuvo e incluso se recrudeció. En el caso específico de la Ciudad de México coincidió con la administración del regente Ernesto P. Uruchurtu de 1952 a 1966. De formación priísta, impuso una moral en la que eliminó la vida nocturna en la capital del país, lo que se sumó a la prohibición de algunos temas en el cine. Sin embargo, la forma en la que operaba la “supervisión” era irónica, pues como ya veremos se permitían algunos desnudos y palabras altisonantes, pero las películas de reflexión política corrían el riesgo de ser enlatadas.

A partir de 1951 comenzó a disminuir el tema del arrabal y del cabaret para darle paso al cine ranchero, sin embargo, no tuvo el éxito de los años cuarenta. Pronto se abrió paso a dos géneros que más tarde comenzaron a cobrar auge: el de luchadores y la comedia. En el primero, que es exclusivamente nacional¹¹⁰, se hicieron filmes que le dieron el estelar a personajes como El Santo “Enmascarado de Plata” o Blue Demon, que realmente se dedicaban a la lucha libre pero habían saltado a la pantalla

¹⁰⁷ Celia Shojjet Weltman y Roberto Aschentrupp Toledo, *op. cit.*, p. 79.

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 90.

¹⁰⁹ “Díaz Ordaz se dirige a los productores”, diario *Cine Mundial*, México, D.F., 12 de abril de 1962, p.5.

¹¹⁰ A propósito del tema, recomendamos leer *El cine de luchadores*, de Nelson Carro, Filmoteca de la UNAM, México: 1984. Carro afirma sobre este asunto: “La lucha libre no es un espectáculo exclusivo de México; todo lo contrario, existe en la mayor de los países de los cinco continentes y sus diferencias no son demasiadas. Sin embargo, aunque también en otras partes se han dado las películas con y sobre luchadores, sólo en México se puede hablar de la existencia de un género capaz de imponerse dentro y fuera de fronteras, conquistar a los mercados centro y sudamericanos y asombrar, incluso, a la crítica europea.”, p. 23.

grande. Los luchadores tuvieron gran éxito como cine familiar y hoy algunas películas son consideradas de culto.

En tanto, la comedia que siempre ha permanecido en la industria filmica nacional, mantuvo su éxito por películas de muy baja calidad estelarizadas por *Cantinflas*, quien ahora lejos de criticar al sistema se había convertido en parte de él, convirtiendo al “peladito” en un títere del Estado. Algunas de las comedias estaban dirigidas por Alejandro Galindo o Ismael Rodríguez, que estaban ya lejos de ser los grandes directores del pasado. Además, estaban las comedias románticas, en las que los protagonistas usualmente eran “roqueros” universitarios en busca del amor. Entre esas historias están las estelarizadas por Angélica María, César Costa, Enrique Guzmán, Alberto Vázquez, y hasta Diana Mariscal, quien luego saltaría al cine experimental de la mano de Alejandro Jodorowsky en *Fando y Lis* (1967).

La crisis económica y creativa alcanzó también a directores como Roberto Gavaldón o Julio Bracho, quienes ahora se dedicaban a hacer historias “eróticas” o comedias ligeras que no trascendían más que a la taquilla en el mejor de los casos. Para estas alturas el “cine mexicano desarrolló una doble moral: para el público mexicano, las actrices aparecían en bikini; para el público extranjero, desnudas”¹¹¹, mientras que el BNC censuraba a las películas desde el guión en cuanto a costos en su “contenido político y sexual.”¹¹²

La dificultad de producir películas distintas se debió al acaparamiento de los recursos de producción, así como de la política de puertas cerradas que manejó el STPC. Gavaldón, por ejemplo, quien había debutado en 1944 con el filme *La barraca* y quien había profesado un interés político desde muy joven,

[...] participó activamente en la formación del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC) del cual llegó a ser secretario general de la Sección de Directores. Desde allí promovió, junto con Alejandro Galindo, la polémica política de “puertas cerradas” que restringía el ingreso de nuevos directores a la industria filmica. Esta práctica, diseñada con la buena intención de proteger las fuentes de trabajo de los directores en activo, terminó por convertirse en una de las causas del declive del cine mexicano en los años cincuenta y sesenta.¹¹³

No obstante, la nueva generación de cineastas no podía conformarse y buscaron la forma de hacer su cine. Para esta época se comenzaron a fabricar equipos de grabación más ligeros y más accesibles en costos, lo que facilitaba la filmación con menos personal y fuera de los estudios. Esto ayudó para que

¹¹¹ Gustavo García y José de la Colina, *Nuevo cine mexicano*, México: revista Clío, 1997, p. 17.

¹¹² *Ibidem*, p. 16.

¹¹³ Tomado del sitio del ITESM en marzo de 2016, en: <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/directores/gavaldon.html>

en 1953 se produjera por primera vez en México el cine independiente con la cinta *Raíces*, una producción de Manuel Barbachano Ponce, dirigida por Benito Alazraki. Para el sexenio de Díaz Ordaz, la “alternativa la dio el cine independiente, el cual a pesar de sus pocos recursos, realizó películas que se desvinculaban completamente del discurso ideológico de los grupos dominantes. Este cine independiente, cambió su fisonomía a partir de 1968”.¹¹⁴

A pesar de ese brote de creatividad, “el ejercicio de la censura vivió en esos años su capítulo más negro de toda la historia del cine mexicano.”¹¹⁵ Si bien siempre existió una forma de coartar temas sexuales o religiosos, en la política también había un cuidado excesivo sobre lo que se pretendiera filmar. Esto debido a Ley creada por la Comisión Nacional de Cinematografía¹¹⁶, la cual dejó establecidas diversas posibilidades para que tanto las dependencias oficiales como las privadas intervinieran, y para que diversas instancias gubernamentales opinaran, lo que se traducía “en un aparato burocrático de control en donde la dispersión de facultades sólo ocasiona contradicciones y limitaciones sin sentido.”¹¹⁷

A partir de entonces la supervisión “se encuadraría a los preceptos de esta ley y los funcionarios de cinematografía se encargarían de censurar cualquier argumento que contuviera escenas, diálogos o ideas que no correspondieran a los intereses del Estado y las clases en el poder.”¹¹⁸ Esto le dio al Estado no sólo el poder de coartar la libertad de expresión, sino también de acentuar el rumbo ideológico del país desde los mensajes que permitía transmitir a sus principales medios de información.

Aquí podemos referir dos importantes ejemplos de la censura política: *La sombra del caudillo*, dirigida por Julio Bracho y, *La Rosa Blanca*, dirigida por Roberto Gavaldón. Comenzaron su filmación en 1960 y 1961 respectivamente, aunque la censura o “supervisión” no permitió su estreno comercial en México. Ambas, son adaptaciones literarias, la primera de una novela de Martín Luis Guzmán y la segunda de un cuento de Bruno Traven, y exponen las diferencias de clases sociales, así como el poder del Estado en perjuicio de su ciudadanía. De ahí que el estreno de *Rosa Blanca* se diera hasta una década después de su realización; mientras que *La sombra del caudillo* se estrenó hasta 1990¹¹⁹, pasando primero por la

¹¹⁴ Celia Shojjet Weltman y Roberto Aschentrupp Toledo, *op. cit.*, p. 95.

¹¹⁵ David Maciel, “La sombra del caudillo: El cine mexicano y el Estado en la década de los sesenta”, en *El Estado y la imagen en movimiento. Reflexiones sobre las políticas públicas y el cine mexicano*, México: Imcine, Conaculta, 2012, p. 200.

¹¹⁶ “[...] la cual desapareció dos años más adelante al crearse el “Consejo Nacional de Arte Cinematográfico”, que durante su efímera existencia trató de mejorar y desarrollar la Industria Cinematográfica Nacional.”, Celia Shojjet Weltman y Roberto Aschentrupp Toledo, *op. cit.*, p. 57.

¹¹⁷ Celia Shojjet Weltman y Roberto Aschentrupp Toledo, *op. cit.*, p. 58.

¹¹⁸ *Idem.*

¹¹⁹ La historia de *La sombra del caudillo* resulta fundamental para ilustrar la aversión del gobierno hacia el tema abordado en la cinta. La controversia durante el gobierno de Díaz Ordaz llegó a un punto en el que el propio Presidente de la República le prometió a Julio Bracho que la cinta se estrenaría, pidiéndole a cambio que “no agitaran el asunto”. Sin embargo, la cinta no se estrenó, a pesar de que ésta ya había sido exhibida en el festival Karlovy Vary y en varios países comunistas. Para consulta de

controversia de su desaparición. Retomaremos en el siguiente capítulo el tema de la segunda, dado que el problema se prolongó durante el sexenio que nos interesa abordar.

Los temas controversiales o que ponían en cuestión el desempeño del Estado en el poder, no tenían cabida, por lo que el propio gobierno seguía promoviendo la producción masiva de “churros”. En los sesenta comenzó a abrirse cada vez más la brecha con la clase media, quienes ya no se sentían atraídos por la cinematografía nacional, y buscando propuestas novedosas se acercaban a los cineclubes universitarios o al cine hollywoodense, antes que plantearse ver una película mexicana.

Esto también guardaba relación con la exhibición y la distribución, en cuyas instituciones se seguían sumando problemas. Las salas de cine se caían a pedazos y las distribuidoras se enfocaban principalmente en programar cintas aclamadas en el extranjero. Las más recurrentes eran, nuevamente, las provenientes de Hollywood y algunas de Europa producidas por la exitosa corriente nombrada la Nueva Ola francesa.

Títulos como *Ben-Hur* (William Wyler, 1959), *Sin aliento* (Jean-Luc Godard, 1960), *La dulce vida* (Federico Fellini, 1960), *Desayuno con diamantes* (Blake Edwards, 1961), llenaban las marquesinas que competían con producciones nacionales como *Juan Polainas* (René Cardona Jr., 1960), *Chicas casaderas* (Alfredo B. Crevenna, 1961) o *El extra* (Miguel M. Delgado, 1962). A pesar de esa crisis habría que mencionar algunas excepciones de gran calidad como *Los hermanos Del Hierro* (Ismael Rodríguez, 1961), *Viridiana* (Luis Buñuel, 1961), *Ánimas Trujano* (1961) y *Los caifanes* (Juan Ibáñez, 1964).

El cine nacional trataba de defenderse frente a la gran potencia norteamericana, pero incluso el país vecino del norte estaba viviendo una transformación social debido a la exigencia de libertad. En la década de los sesenta Estados Unidos era el epicentro económico, social y político a nivel mundial por la forma en la que se había consolidado económicamente al finalizar la SGM. Sin embargo, y a pesar de que se apuntaló como la primera potencia a nivel mundial, la población juvenil principalmente reclamó los efectos de las guerras, incluida la de Vietnam.

A nivel cultural, la *American Way of Life* mutó al *Beat Generation*, pues los jóvenes trataban de separarse de los objetivos proclamados durante esos eventos bélicos y que habían dejado consecuencias devastadoras para la humanidad. Esto promovió los movimientos sociales que querían alejarse de la figura de autoridad, la cual representaba los intereses de las clases dominantes y el dominio ejercido por

este tema recomendamos la investigación de Jesús Ibarra, *Los Bracho: tres generaciones de cine mexicano*, México: UNAM, 2006, pp. 154-167.

la fuerza. En este orden de situaciones, se comenzó a dar un fenómeno que alteró los preceptos establecidos: los jóvenes comenzaron a experimentar con las drogas.

Los escritores *beats* como Burroughs, Corso, Ginsberg o Kerouac, desarrollan una nueva forma de expresión donde todo aquello que produzca efectos sobre los sentidos, llámese anfetaminas, LSD, marihuana, alcohol, constituye un proyecto explícito de protesta contra los valores preestablecidos de la sociedad capitalista. El consumo de drogas es también un medio de consolidar un lugar y de desprenderse de cánones sociales inmersos en prácticas ritualistas conservadoras; ante todo, se trata de una transformación cultural.¹²⁰

La cultura se consolidó como un medio de expresión y búsqueda de la libertad. Asimismo, en mayo de 1960 la Administración de Alimentos y Medicamentos en Estados Unidos (FDA, por sus siglas en inglés) aprobó la venta de una primera píldora anticonceptiva que tardaría algunos años en ser comercializada en otros países del mundo. Esto trajo consigo también la libertad sexual y la liberación femenina, conductas que se replicaron poco a poco en otras partes del mundo y en la propia concepción de los roles sexuales.

Los movimientos sociales y fenómenos económicos que se gestaron en Estados Unidos afectaron de una forma u otra a los demás países del globo. Este contexto de desarrollo internacional repercutió especialmente en la población mexicana debido a la cercanía geográfica. A nivel social, los jóvenes se opusieron a la manipulación y comenzaron a cuestionar al sistema y sus formas de acción. Este cambio se sumó a una serie de complicaciones que se venían dando con anterioridad y que ya hemos mencionado, como el fracaso del desarrollo estabilizador y la corrupción, que se decantaron en múltiples movilizaciones sociales reprimidas. Incluso la clase media que hasta entonces era uno de los pilares del sistema, “se rebela ante la imposibilidad de ascenso social y de participación política.”¹²¹

Al año siguiente de haber tomado Díaz Ordaz el poder hubo un movimiento de médicos que fue reprimido en 1965; en 1966 se invade a la Universidad de Morelia; en 1967 se realiza la matanza de copreros en Acapulco y la invasión a la Universidad de Sonora. En 1968, el movimiento estudiantil, que aunado a las causas internas que lo motivaron [...] recibió otro tipo de influencias, como la Revolución Cubana, la filosofía de Marcuse, los desórdenes estudiantiles en París, la contracultura pop y otros movimientos de la juventud en el mundo, que se rebelaban contra el establishment y se manifestaron de diferentes maneras: el “hipismo” como rebelión a las normas establecidas, el uso

¹²⁰ Tomado de la página de psicología *Sexo Vida* en febrero de 2016, en: <http://www.sexovida.com/psicologia/anos60.html>

¹²¹ Celia Shojjet Weltman y Roberto Aschentrupp Toledo, *op. cit.*, p. 90.

de drogas como escape al mundo en guerra, herencia de los adultos, las marchas de protesta por la discriminación racial y sexual, etc.¹²²

Todos estos desórdenes originados por el descontento de la mayoría no tuvieron eco en el cine comercial, y poco hubo registrado en el cine independiente debido a los factores que hemos enumerado antes. La ciudadanía entera y los jóvenes principalmente, comenzaban a demandar el respeto a sus derechos y a su libertad. Además, la población aumentó y el país comenzaba a insertarse en un modelo de modernidad, en el cual la gente emigraba del campo a la ciudad para mejorar su situación de vida:

Ya para 1960, según el censo de ese año, la mayor parte de los mexicanos vivía en las ciudades (en localidades mayores de 2500 habitantes). Ello era un indicador del cambio social que ocurría en el país y en casi todo el mundo por esas mismas fechas. La humanidad dejaba atrás el ámbito agrario.¹²³

A la Ciudad de México llegaron grandes cantidades de migrantes que hicieron crecer la demanda de trabajo, pero también de servicios. En esta década se había logrado avanzar en un tema delicado: “el alfabetismo se había reducido de 62% en 1930 a 45% en 1960”¹²⁴, de tal forma que la ciudadanía tenía mayores oportunidades de acceder a otro tipo de información y de esparcimiento. La televisión hacía cada vez más merma en el público mexicano, que tenía en este medio un acceso libre al entretenimiento, pues desde 1955 “su poder era ya enorme: aun en casas humildes, las antenas de TV delataban la aceptación masiva del nuevo medio que tan cómodo hacía el disfrute en casa de espectáculos audiovisuales y que resultaba asequible para muchos por las ventas a plazos de los aparatos”¹²⁵.

El cine mexicano estaba viviendo una época convulsa, inmerso en una crisis política, económica y social, ahora además competía contra la televisión, contra el cine internacional y contra los errores de su propia industria. A pesar de que se mantenía cierta producción, la realidad no podía negarse. En los encabezados de los diarios del momento como *Excélsior* y *El Universal*, o de *Cine Mundial* –tabloide especialista con perfil amarillista–, se leía acerca de la crisis fílmica nacional. Hacían referencia a huelgas en los sindicatos, a la continua solicitud por parte de la comunidad cinematográfica para que el Estado rescatara a la industria mediante apoyo financiero, y a constantes consignas a favor de la apertura del cine enlatado.

¹²² *Ibidem*, p. 91.

¹²³ Luis Aboites Aguilar, “El último tramo, 1929-2000”, en *Nueva Historia Mínima...*, *op. cit.*, p. 492.

¹²⁴ *Ibidem*, p. 500.

¹²⁵ Emilio García Riera, *Breve historia...*, *op. cit.*, p. 184.

La situación pendía de hilos muy delgados, parecía no haber ninguna posibilidad de mejorar el escenario. Con visible preocupación, algunos de los críticos cinematográficos más serios del momento alzaron la voz para poner énfasis en la necesidad de rescatar al cine nacional. Este es el momento en el que se consagra un grupo de escritores interesados en hacer un periodismo especializado en cine, alejado del amarillismo consignado por *Cine Mundial*, y con el objetivo principal de promover nuevas políticas a favor de la industria fílmica nacional.

En 1961 nace el proyecto *Nuevo Cine*, una revista en la que participaron José de la Colina, Rafael Corkidi, Salvador Elizondo, Jomi García Ascot, Emilio García Riera, J. L. González de León, Heriberto Lafranchi, Carlos Monsiváis, Julio Pliego, Gabriel Ramírez, José María Sbert, Luis y Josefina Vicens. En el primer número de la publicación mensual, los antes mencionados firmaron un manifiesto en el que estipulaban sus objetivos, entre ellos destaca el primero: “La superación del deprimente estado del cine mexicano. Para ello, juzgamos que deberán abrirse las puertas de una nueva promoción de cineastas cada vez más necesaria”¹²⁶.

Nuevo Cine llegaría apenas a siete números, pero su publicación resultó un contrapeso fundamental a otros periódicos o revistas que se vanagloriaban en el chisme del espectáculo. En su número 7 (Año II, agosto de 1962) anunciaban que en el siguiente número se publicaría el guión de *En el balcón vacío* (1961). Sin embargo, éste no vio la luz debido a la falta de financiamiento para mantener la revista de publicación mensual. *En el balcón vacío* es un largometraje de apenas 70 minutos filmado en 16mm, dirigido por el refugiado español Jomi García Ascot, quien formaba parte de las plumas de *Nuevo Cine*. La cinta basada en un relato de María Luisa Elío, esposa del crítico y cineasta, bastó para que la industria cinematográfica se uniera para exigir cambios contundentes.

Aún faltaba mucho por hacer, pero la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) puso otro granito de arena. Por un lado, funda en 1962 la Filmoteca de la UNAM que hasta la fecha sigue siendo uno de los recintos más importantes de rescate, preservación y difusión del cine nacional. Y por otro, si bien desde 1931 ya existía un círculo de cine clubes que “incluían en su cartelera cine europeo y latinoamericano de corte novedoso e independiente”¹²⁷, funda en 1963 el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), primera escuela de cine en el país cuyas dos primeras generaciones estarían conformadas por cineastas como “Raúl Kamffer, Jorge Fons, Marcela Fernández Violante, Juan Guerrero, Alfredo Joscowicz, Jaime Humberto Hermosillo y Alberto Bojórquez, entre otros.”¹²⁸

¹²⁶ “Manifiesto del grupo Nuevo Cine”, Luis Vicens (administrador), *Nuevo Cine*, Año 1, Núm.1, México: FCE, abril de 1961, p. 3.

¹²⁷ David Maciel en *El Estado y la imagen...*, *op. cit.*, p. 183.

¹²⁸ Emilio García Riera, *Breve historia...*, *op. cit.*, p. 235.

De esta forma, se daba un paso adelante en la preparación profesional en el ámbito cinematográfico, reconociendo con ello la importancia de la industria y dotándola de mayor seriedad.

En 1964, un año después de fundado el CUEC, el abogado Gustavo Díaz Ordaz tomó protesta como el nuevo presidente de la República Mexicana. Con un aire renovador el nuevo líder nacional prometió sanear al Banco Nacional Cinematográfico, lo que impulsaría al STPC para proponer un nuevo intento de motivar a los jóvenes para realizar proyectos frescos que le dieran un impulso a la ya gastada industria filmica nacional. Dado ese paso, por iniciativa del secretario general del STPC, Jorge Durán Chávez, se convoca ese mismo año al Primer Concurso de Cine Experimental en México, el cual resultó un éxito:

El propósito original era incentivar a jóvenes cineastas y a sus grupos de producción para que ofrecieran nuevas propuestas cinematográficas que obligaran a la industria abrir sus puertas. Se generaron amplias expectativas y, lo más importante, una gran participación que arrojó un saldo positivo de alrededor de doce películas terminadas. La premiación del concurso fue en 1965.¹²⁹

El primer lugar lo obtendría una película única en su género y hoy poco conocida: *La fórmula secreta* (Rubén Gámez, 1964). Esta cinta totalmente experimental es una propuesta audiovisual donde se critica al imperialismo y los efectos adversos de ese sistema en la población más pobre, así como los contras del consumismo. La cinta cuenta con un texto escrito por Juan Rulfo expresamente realizado para la misma, el cual es narrado por Jaime Sabines. El segundo lugar lo obtuvo Alberto Isaac con *En este pueblo no hay ladrones* (1964) y el tercero *Amor, amor, amor* (1964), cinco cortometrajes dirigidos por José Luis Ibáñez, Juan Ibáñez, Juan José Gurrola, Miguel Barbachano y Héctor Mendoza.

A pesar de esto, la situación del cine no mejoraba realmente. “Durante este lapso los mercados latinoamericanos se perdieron irremediamente. La tendencia de realizar un cine para consumo casi exclusivo de las capas populares se acentuó y el sistema de producción-distribución-exhibición se cerró casi por completo. Ninguna nueva idea prosperó en ese cine completamente empantanado, putrefacto”¹³⁰, con algunas excepciones como las que hemos mencionado. Todo iba en contra de las nuevas propuestas filmicas en México, y a pesar de la creatividad no estaba del todo muerta pues persistían algunos talentos emergentes interesados en hacer un cine más libre, novedoso, reflexivo y crítico, los sesenta parecían ahogar cualquier intento contrario a la autoridad.

¹²⁹ Alejandro Pelayo, *La generación de la crisis. El cine independiente mexicano de los años ochenta*, México: Conaculta, Imcine, 2012, p. 29.

¹³⁰ Eduardo de la Vega, *op. cit.*, p. 22.

Un Segundo Concurso de Cine Experimental se realizó en 1967 con un recibimiento menos entusiasta. La crisis del cine no se superaba y la estrategia del “churro” se mantenía, y para sumarse a ese ambiente yermo, un año después ocurrió una terrible catástrofe que cambió el rumbo de México para siempre.

Ante un escenario mundial de apertura como el que ya hemos descrito, se vivía en oposición un ambiente de represión y estancamiento social en México. Así quedó revelado en julio de 1968, cuando un grupo de granaderos fue a “poner orden” en una riña entre las escuelas Vocacionales 2 y 5 del Instituto Politécnico Nacional y de la preparatoria Isaac Ochoterena incorporada a la UNAM, tras un partido de americano. Debido a que hubo varios heridos, la UNAM se declaró en huelga indefinida al día siguiente. Esto derivó en que otras universidades públicas y privadas se unieron a la defensa de la autonomía.

La respuesta de la sociedad fue de apoyo. Amas de casa, campesinos, obreros y trabajadores de todas clases acudían a las diversas manifestaciones de los estudiantes. Pero la reacción del gobierno era de mayor represión. El 1 de septiembre de 1968 Díaz Ordaz externó la posición del Ejecutivo en un discurso ante diversos legisladores: “Hemos sido tolerantes hasta excesos criticados, pero todo tiene un límite. No podemos permitir ya que se siga quebrantando irremisiblemente el orden jurídico como a los ojos de todo mundo ha venido sucediendo”¹³¹.

El Ejecutivo estaba muy alterado, sobre todo porque entre el 12 y el 27 de octubre estaban programadas las Olimpiadas en el país, con las cuales querían anunciar la intención del Estado mexicano de ingresar a la modernidad. Este hecho, sin embargo, promovió que reporteros de todo el mundo estaban pendientes de lo que sucedía en México. Ocurrió entonces que el 2 de octubre de 1968 cientos de estudiantes se reunieron en la Plaza de las Tres Culturas en Tlatelolco, donde fueron acorralados por el Ejército y un grupo denominado el Batallón Olimpia, que arremetió contra los jóvenes no sólo a golpes, sino con armas de fuego. El saldo de acuerdo con el gobierno mexicano fue de 20 muertos, pero algunos medios internacionales como la BBC o *The Guardian* reportaron hasta cientos de muertos¹³².

Este acto autoritario del que un año después se responsabilizaría Ordaz, fue un suceso que enturbió por completo al sexenio y que dejó involucrados a varios personajes del gabinete. Entre ellos se reportó

¹³¹ Tomado de Youtube en septiembre de 2016, en <https://www.youtube.com/watch?v=izxy42v7Mfk>

¹³² Tomado del sitio del diario británico *The Guardian* y del sitio periodístico mexicano de Aristegui Noticias en diciembre de 2016, en: <https://www.theguardian.com/cities/from-the-archive-blog/2015/nov/12/guardian-mexico-tlatelolco-massacre-1968-john-rodga> y <http://aristeguinoticias.com/0110/mexico/los-muertos-de-tlatelolco-cuantos-fueron/>

como responsable intelectual a Luis Echeverría Álvarez, su Secretario de Gobernación, así como a Marcelino García Barragán, Secretario de la Defensa Nacional.

Académicos de la primera generación de cineastas de la Universidad Nacional se unieron al “Movimiento estudiantil-popular de 1968. Sin más, los alumnos del CUEC se lanzaron a las calles para filmar *in situ* los acontecimientos socio-políticos. El movimiento trastorna profundamente a sus participantes y toda una generación de la escuela de cine de la UNAM queda marcada para el resto de su vida.”¹³³

El 2 de octubre de 1968 desencadenaría un descontento social generalizado que desaprobaba a su gobierno. La población proclamaba libertad de pensamiento y de doctrina, al mismo tiempo que luchaba por alejarse del sistema conservador y represor. “Todo indicaba que el país debía cambiar para que el gobierno pudiera recuperar por lo menos una parte de su credibilidad. Es en este contexto que surgió la designación de Luis Echeverría para presidente.”¹³⁴

¹³³ Eduardo de la Vega, *op. cit.*, p. 23.

¹³⁴ Paola Costa, *La apertura cinematográfica. México, 1970-1976*, México: BUAP, 1988, p. 32.

Capítulo 3

El cine como estrategia política para la legitimación del régimen gubernamental.

3.1. El sexenio de Luis Echeverría Álvarez (1970-1976).

Como hemos visto hasta aquí durante la década de los sesenta se había intentado mejorar la situación de la cinematografía sin buenos resultados y con limitantes que iban en su perjuicio. Por un lado, Adolfo López Mateos había intentado impulsar la Ley de Cinematografía sin éxito y con malos resultados¹³⁵, pues existía el rechazo de los productores, quienes afirmaban que la ley estaba encaminada a estatizar al cine; mientras que algunos críticos y especialistas la consideraban un agravio contra la libertad de expresión y poco previsible sobre las verdaderas necesidades de la industria.

Por su parte, Díaz Ordaz nunca se enfocó realmente en solucionar la crisis que vivía la industria cinematográfica, la cual se arrastraba desde finales de los cuarenta, pues su política estaba poco interesada en el sector cultural. En su sexenio la preocupación radicaba en resolver otros asuntos políticos y económicos, a los que se hizo frente con la estrategia de “desarrollo estabilizador”, cuyas premisas básicas, que eran:

[...] elevar la acumulación de capital, disminuir la dependencia respecto a los mercados externos, lograr un crecimiento que absorbiera automáticamente la creciente fuerza de trabajo que permitiera mejorar la distribución del ingreso, no se lograron. La dependencia al exterior se intensificó, no sólo en el aspecto comercial, y financiero, sino también en los aspectos tecnológico y cultural, lo cual trajo como resultado que la actividad económica disminuyera en su crecimiento, que la tasa de inflación sufriera un ascenso hasta niveles nunca vistos anteriormente y que se cuadruplicara el déficit en la balanza de pagos.¹³⁶

¹³⁵ David Maciel, en *El Estado y la imagen...*, *op. cit.*, pp. 192-194.

¹³⁶ Celia Shoijet Weltman y Roberto Aschentrupp Toledo, *op. cit.*, p. 99.

Sumado a ello, la postura conservadora de Ordaz y los eventos fatídicos del 68 perjudicaron su imagen, la de su desempeño al frente del Ejecutivo y la de su partido. “La brutal represión del movimiento estudiantil de octubre de 1968 evidenció la incapacidad del régimen para enfrentar los efectos perversos ligados al crecimiento. El empleo de la fuerza sustituyó a la autoridad y cuestionó asimismo una de las bases del régimen: su función de legitimación social”¹³⁷, misma que el próximo gobierno trataría de recuperar a toda costa.

En la materia que nos ocupa, a finales de los sesenta las instituciones del Estado “no habían logrado del todo la dignificación del cine mexicano [...]. A la renta de las salas se destinaba 45% del dinero que el Estado invertía en exhibición, mientras que los precios de taquilla estaban congelados.”¹³⁸ La censura fílmica mediante la llamada “supervisión” era el pan de cada día, “sobre todo en lo político. Se llegó en el empeño de impedir un cine “inconveniente” al ejercicio de la anticonstitucional censura previa”¹³⁹. Había poco impulso en la exhibición de cintas mexicanas y su distribución a nivel internacional estaba más que limitada. La crisis se mantenía y la industria del filme parecía estar destinada a su desaparición.

Por otra parte, estaba el tema de la crisis internacional, “una situación económica devastadora, resultado del nuevo desorden mundial provocado, a su vez, por la enésima recesión del sistema capitalista que había estallado tres años atrás y que justo en el trance del relevo sexenal alcanzó uno de sus momentos más perturbadores.”¹⁴⁰ En ese contexto de debacle nacional e internacional, Luis Echeverría Álvarez fue nombrado presidente de la República Mexicana, asumiendo el poder el 1 de diciembre de 1970.

Durante su campaña electoral, y al haber formado parte del gabinete de Díaz Ordaz, Echeverría comprendió que había un grave nivel de descontento social. Esta “subrepresentación de los estratos medios educados en las diferentes instancias del sistema político era lo que mayor potencial tenía para hacer peligrar la estabilidad del régimen.”¹⁴¹ Además había sido directamente señalado como uno de los presuntos responsables de la masacre de los estudiantes, lo que aumentaba las posibilidades de una crisis política. El nuevo Presidente de la República tenía que demostrar en el menor tiempo posible su voluntad para manejarse como un dirigente más liberal y abierto. “Echeverría empezó a hablar de la necesidad de implementar una “Apertura democrática” que forzosamente tenía que comenzar por

¹³⁷ Isabelle Rousseau, “Las nuevas élites y su proyecto modernizador”, en Elisa Servín (coord.), *Del nacionalismo al neoliberalismo, 1940-1994*, México: CIDE, FCE, Conaculta, INEHRM, Fundación Cultural de la Ciudad de México, 2010, p. 245.

¹³⁸ David Maciel, en *El Estado y la imagen...*, *op. cit.*, p. 217.

¹³⁹ Emilio García Riera, *Breve Historia...*, *op. cit.*, p. 256.

¹⁴⁰ Eduardo de la Vega Alfaro, “Del neopopulismo a los prolegómenos del neoliberalismo: la política cinematográfica y el “nuevo cine mexicano” durante el periodo 1971-1982”, en *El Estado y la imagen...*, *op. cit.*, p. 228.

¹⁴¹ Isabelle Rousseau, “1970-1982: revitalizar el viejo legado revolucionario”, en *Del nacionalismo al neoliberalismo, 1940-1994*, México: CIDE, FCE, Conaculta, INEHRM, Fundación Cultural de la Ciudad de México, 2010, p. 246.

cuestionar a los cinco gobiernos que le habían precedido, incluido aquel en el que él mismo había fungido como secretario de Gobernación.”¹⁴²

Aunque este sistema fue implementado desde el inicio del sexenio, detengámonos un momento en esta cuestión que resulta fundamental para comprender la postura y estrategia que habría de marcar el desempeño de Echeverría como líder nacional. El desprestigio del que hemos hablado ponía en tela de juicio la legitimidad del nuevo Presidente, quien necesitaba alejarse de la imagen construida por su predecesor y recuperar la credibilidad para evitar una crisis política.

Los números hablaban por sí mismos. Desde las elecciones de 1970 se registró “34% de abstenciones, 25% de votos emitidos anulados y 20% de votos para otros partidos, [que] reveló no sólo el carácter minoritario del PRI, sino la necesidad impostergable de un cambio en la forma de gobierno.”¹⁴³ Lo anterior implicaba que 79% de la población no le había dado su aprobación al nuevo dirigente del país, quien había asumido su mandato con tan sólo el 21% de los sufragios emitidos a su favor ese año, es decir ni siquiera un cuarto del total estimado.

Este desprestigio respondía a la represión del Estado, la cual se había manifestado con la imposición de la fuerza armada ante la oposición y el descontento generalizado. De ahí que la nueva estrategia política se encaminara a un dominio más “amable”, que no fuera fácilmente percibido; es decir, al dominio ideológico, que se servía de aparatos específicos para alcanzar los objetivos de un nuevo modelo de gobierno alejado del uso de la coerción.

Para entender estos conceptos, retomemos la teoría del marxista y filósofo argelino Louis Althusser, quien nombró a los “aparatos ideológicos del estado a cierto número de realidades que se presentan al observador bajo la forma de instituciones precisas y especializadas”¹⁴⁴. De acuerdo con este postulado, el Estado es capaz de mantener el dominio mediante los aparatos ideológicos y renunciar al uso de la fuerza para someter situaciones o grupos en resistencia. De ahí la importancia de la industria cultural, de la cual hemos hablado en el primer capítulo, que no sólo promueve los valores de la clase dominante –en este caso del Estado– y los consolida a través de mensajes divulgados de forma masiva, sino que mantiene a través de una violencia pasiva el control de las clases dominadas.

¹⁴² Eduardo de la Vega Alfaro, en *El Estado y la imagen...*, *op. cit.*, p. 229.

¹⁴³ Carlos Pereyra, “México: los límites del reformismo”, en *Cuadernos Políticos*, número 1, México: Ed. Era, julio-septiembre de 1974, pp. 54-65. Consultado en diciembre de 2016, recuperado de: <http://www.cuadernospoliticos.unam.mx/cuadernos/contenido/CP.54-55/CP54-55.6.CarlosPereyra.pdf>

¹⁴⁴ Louis Althusser, en *Filosofía como arma...*, *op. cit.*, p. 189.

Para Althusser, la clave de los aparatos ideológicos consiste en dejar desprovisto al hombre de su conciencia real y crearle una proyección ideal de lo que sería su esencia. La abstracción y enajenación de la sociedad garantizan así la reproducción de un sistema controlado, pues resulta conveniente para el poder dominante limitar la reflexión y la crítica de las clases sociales dominadas.

La figura del Estado democrático –que es la forma política con la que el PRI se ha mantenido en el poder federal desde 1941¹⁴⁵ hasta el año 2000 y, luego hasta su regreso en 2012– necesita preservar la legitimación de los ciudadanos que a través de su “participación política” refrendan los poderes establecidos. He aquí la necesidad de definir el concepto legitimidad. Nicos Poulantzas, un reconocido sociólogo político marxista de los años setenta, consideró que la legitimidad –o la “cultura política”– puede definirse como “el modo según el cual las estructuras políticas son *aceptadas* por los agentes de un sistema.”¹⁴⁶ Así se explica que al prevalecer el dominio ideológico, los agentes sociales que conforman al Estado como institución sostengan los pilares de su funcionamiento. Cuando se subestima este aparato de dominación se provoca un desajuste por el cual entra en acción el aparato de fuerza y represión del Estado.

Por ello resultaba tan importante no repetir la represión física tan visible en el sexenio de Echeverría Álvarez, y aún a pesar de esto, volvió a surgir un brote de violencia contra los estudiantes universitarios, quienes nuevamente fueron acosados por un grupo de choque llamado “Los Halcones” el 10 de junio de 1971. El saldo de 120 muertos aumentó el nivel de desconfianza hacia el supuesto gobierno de apertura anunciado en 1970, lo que se sumó a la terrible crisis que había heredado del gobierno de Díaz Ordaz. La respuesta se volcó entonces a buscar a los responsables del Halconazo y a trabajar de forma más consistente en legitimar la imagen pública del Presidente.

En la cuestión económica, para hacerle frente al fracaso del modelo de “desarrollo estabilizador” del que ya hemos hablado, se tomaron una serie de medidas donde habría mayor participación por parte del gobierno como “«adquirir participación en el capital social de empresas ya establecidas y crear nuevas entidades del sector paraestatal», lo cual provocó enfrentamientos con los sectores más rígidos de la iniciativa privada”.¹⁴⁷

¹⁴⁵ Los antecedentes del PRI provienen desde 1929 cuando se funda el Partido Nacional Revolucionario (PNR) y luego con su modificación al Partido de la Revolución Mexicana (PRM) en 1938. Aquí indicamos 1941 sólo como una referencia, pues es cuando el partido queda reformado con el nombre con el que actualmente se le conoce.

¹⁴⁶ Nicos Poulantzas, *op. cit.*, p. 284.

¹⁴⁷ Celia Shojjet Weltman y Roberto Aschentrupp Toledo, *op. cit.*, pp. 99-100.

Esta estrategia se seguiría para todas las instituciones de gobierno, entre ellas, las relacionadas al cine. Recordemos que Luis Echeverría fue subsecretario de Gobernación en 1963, durante el sexenio de López Mateos, cuando “presidió el Consejo de Administración del BNC y, algunos años después, ya en su calidad de secretario de Gobernación, fue uno de los funcionarios promotores de las convocatorias para organizar los [...] concursos de Cine Experimental y el Nacional de Argumentos y Guiones Cinematográficos.”¹⁴⁸

Estas disposiciones y otras políticas de apertura que se llevaron a cabo durante su sexenio, tuvieron un impacto positivo para la industria cinematográfica, la cual se vio por primera vez consolidada como una maquinaria al servicio del Estado, pero con libertad creativa. Efectivamente, el aparato gobernante ya mantenía un cierto poder a través de la censura, que como revisamos en el primer capítulo en el marco de la industria cultural, es de una de las herramientas que tiene para dictar las reglas de la manufactura cultural.

La censura se dio principalmente en los años cincuenta y sesenta, sobre todo con el tema erótico como hemos analizado en el capítulo dos, pero también hubo mucha censura de temas políticos. A través de la prohibición de ciertas temáticas o la forma en la que se presentaban, justificaban la intolerancia a la crítica. Parecía una medida superada, pero a principios del sexenio de Luis Echeverría algunas voces afirmaban que la censura se mantenía. Estos posicionamientos que cuestionaban la veracidad de la supuesta transformación política hacían un contrapeso al discurso que mantenía el poder ejecutivo, quien sostenía de forma rotunda su postura tendiente a lo liberal.

Como una estrategia de propaganda política, Echeverría adoptaría también una disposición de negociación, principalmente con los intelectuales que se vieron favorecidos con acciones como la liberación de presos políticos relacionados al movimiento del 68. Fueron los casos de José Revueltas y David Alfaro Siqueiros, algunos de los que se vieron beneficiados.

Otra gran preocupación, fue acercarse a la juventud:

Se trató de atraerla a la lucha electoral y partidaria para mantener al PRI en el centro de la escena política; en 1971 se modifica la ley electoral, disminuyendo a los 18 años la edad mínima para votar; para ser electo diputado se reduce a 21, en vez de 25; senador desde los 30, en vez de 35, al igual

¹⁴⁸ Eduardo de la Vega Alfaro, en *El Estado y la imagen...*, *op. cit.*, p. 232.

que gobernador desde los 30 también. En los puestos del ejecutivo y en los puestos de elección popular, abundaron los funcionarios jóvenes.¹⁴⁹

De tal forma que tanto el grupo de intelectuales y el grupo de jóvenes que habían sido tan perseguidos y reprimidos en el sexenio anterior, se vieran ahora tomados en cuenta y puestos en el núcleo del sistema. En este punto habríamos de detenernos para reflexionar sobre lo que ya analizábamos cuando hablábamos de la teoría del “sincretismo homogeneizado” propuesto por Morin en *La industria cultural*, en la que pasaba de la producción al consumo a través de disminuir las barreras de edades.

Ya desde la teoría desarrollada por Horkheimer y Adorno se hablaba de los públicos creados por la propia industria cultural, la cual debía de crear a los consumidores que habrían de adquirir los productos que la propia industria generaba. De esta manera Morin reflexionaba sobre la etapa más vulnerable y dispuesta al consumo: la juvenil. El teórico francés afirma que **“la temática de la juventud es uno de los elementos fundamentales de la nueva cultura. No solamente es la gente joven y los adultos jóvenes los mayores consumidores de diarios, revistas, microsuros y emisiones de radio (la T.V. es una excepción, como ya veremos), sino que los temas de la cultura de masas (incluso los de la televisión) son temas “jóvenes”.**”¹⁵⁰

Echeverría quería captar a un público mayoritariamente juvenil, pero además se buscaba crear cine hecho por nuevos talentos y, como veremos un poco más adelante, trabajar por la inserción de jóvenes que dotaran de dinamismo y propuestas contemporáneas al arte. Se trataba de conseguir crear una industria de jóvenes dirigiéndose a jóvenes, aunque algunos de ellos abordaban temas más bien sobre los viejos problemas de la vieja guardia. Estos temas parecían ir encaminados a la crítica y abrir puentes a la reflexión. Aparentemente, la apertura democrática iba en serio, y ante este escenario “el cine se convertiría en una caja de resonancia”¹⁵¹ de la misma.

En este ambiente y antes de que pudiera hacerse alguna acusación de nepotismo, Rodolfo Echeverría fue nombrado director general del BNC el 25 de septiembre de 1970, apenas 67 días antes de que su hermano Luis Echeverría Álvarez tomara posesión del Ejecutivo. En entrevista con Paola Costa, el actor y político relató su experiencia al ser requerido para este puesto en la institución fílmica más importante a nivel nacional:

¹⁴⁹ Paola Costa, *La apertura...*, *op. cit.*, pp. 35-36.

¹⁵⁰ Theodor W. Adorno y Edgar Morin, *op. cit.*, p. 50. Las negritas son mías.

¹⁵¹ Eduardo de la Vega Alfaro, en *El Estado y la imagen...*, *op. cit.*, p. 229.

Cuenta Rodolfo Echeverría que un buen día, el licenciado Gustavo Díaz Ordaz, en el mes de septiembre de 1970, lo llamó a su oficina de los Pinos y le dijo lo siguiente:

El Director del Banco Nacional Cinematográfico, Lic. Emilio Rabasa, ha sido designado embajador en Washington; el embajador en Washington, Lic. Margáin, viene a ocupar la cartera de Hacienda que dejó vacante el Lic. Ortiz Mena que ha renunciado; está vacante el Banco Nacional Cinematográfico y hemos pensado en usted para robarle un poco de su tiempo, para invitarlo a que asuma la Dirección del Banco. ¿Acepta usted?

Dijo: ¿Cuándo tomo posesión, señor?

Dijo: No coma ansias.

A la semana Rodolfo Echeverría ocupaba el puesto.¹⁵²

Poco después, su hermano Luis, ya hecho Presidente de la República, lo ratificaría en el mandato.

3.2. Rodolfo Echeverría al frente del Banco Nacional Cinematográfico (BNC).

Rodolfo Landa, como era conocido en el medio artístico donde se desempeñó como actor y líder político, fue por un tiempo boxeador amateur, hasta que comenzó la carrera de Leyes en la cual se especializó como abogado laboral. Sin embargo, su pasión por la actuación lo acercó a la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Desde 1938 y hasta 1965 trabajó en más de ochenta filmes con el mote de Rodolfo Landa, en algunos de los cuales aparecía como el galán de la época.

Enseguida emprendió una carrera política, primero como secretario general de la Asociación Nacional de Actores (ANDA), y más adelante como diputado federal y senador suplente. Su experiencia en la política también como secretario de Acción Política del PRI y en la industria cinematográfica, además de la popularidad que tenía en el gremio artístico, lo acercaron al cargo de director general del BNC en septiembre de 1970.

Desde su ingreso al Banco trabajó en un plan enfocado a aumentar la producción de filmes más propositivos, abrir espacios a una nueva generación de cineastas y a una transformación a nivel político que impulsara la industria filmica nacional incluyendo sus instituciones y públicos, el cual anunciaría el 21 de enero de 1971.

¹⁵² Rodolfo Echeverría PHO/2/91, en Paola Costa, *La apertura...*, *op. cit.*, p. 67.

Rodeado de Salvador Amelio García, director general de Películas Nacionales S. de R.L. de I.P. y C.V. (Pel-Nal); Arturo Betancourt, director de la Compañía Operadora de Teatros S.A. (COTSA); Hiram García Borja, quien junto a Mario Moya Palencia se había hecho cargo del despacho cinematográfico en el sexenio de Díaz Ordaz; Jorge Durán Chávez, secretario general del STPC; y Juan Bandera Molina, director de Películas Mexicanas (PeliMex); entre otros, Echeverría dio el informe que se convirtió en una primera Asamblea General del cine mexicano.

Allí, anunció la construcción de más salas, la reorganización de distribución y exhibición del cine mexicano, la amortización del costo de producción fílmica y la creación del Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC)¹⁵³.

El Plan de Echeverría **Que se Amortice en México y Elevar su Nivel de Calidad, Metas de las Reformas al Cine**



Por primera vez, Asamblea General del cine mexicano. En el presidium, Amello, Betancourt, García Borja, Echeverría, Durán Chávez, Molina, Acevedo, Garay. Se habló del plan para reformar la industria.

Fotografía sin crédito. Diario *Esto*, México, 22 de enero de 1971, p. 11-B.

La expectativa era alta entre la comunidad cinematográfica y el ambiente se volvió optimista, pues Echeverría como nuevo director general del BNC había externado su interés de hacer cambios profundos en la industria, misma que estaba en condiciones deplorables, no sólo por la preocupación manifestada por quienes la integraban, sino porque en los hechos la mayoría de sus sectores estaban en números rojos. Según un análisis realizado por el Banco sobre la actividad cinematográfica, para 1970:

[...] el Banco no contaba con capital de trabajo; estaba gravemente endeudado con bancos nacionales y extranjeros por encima de sus posibilidades financieras, mostraba que sus grandes inversiones en acciones, partes sociales y créditos incobrables no le representaban ningún rendimiento en efectivo y por último al hacerse la revisión de sus inversiones en acciones y partes

¹⁵³ Suárez del Solar, “El Plan de Echeverría. Que se amortice en México y elevar su nivel de calidad, metas de las reformas al cine”, en *Esto*, 22 de enero 1971, p. 11-B.

sociales así como de los créditos que había otorgado a Pelmex, a Cimex y a Estudios Churubusco quedaba claro que muchas de estas cuentas y de sus intereses respectivos iban a ser incobrables.¹⁵⁴

Por ello, a partir de esa fecha se anunciaron medidas para reestructurar las áreas financiera y administrativa, en busca de sanear a una industria que parecía perdida. De acuerdo con Rodolfo Echeverría, el Banco adoptaría una nueva perspectiva que colocaba al cine en tres dimensiones: como arte, como industria y como medio de comunicación. En el capítulo 4 nos detendremos en su definición de cine como arte, pues ahora nos enfocaremos en los otros dos aspectos donde se manifestaron las nuevas medidas de dicho plan.

En aquella reunión Echeverría afirmó que el cine como industria “requiere de la armonía y colaboración de los distintos sectores que en él trabajan. Los sindicatos deben continuar su lucha social por el mejoramiento de las condiciones contractuales. Los productores deben ser receptivos, consecuentes y respetuosos de nuestras leyes”¹⁵⁵. De esta forma dejó en claro el papel de los instrumentadores o proveedores de los servicios filmicos, a quienes exhortó a cerrar filas en favor de la industria nacional.

Mientras que, como vehículo de comunicación, acentuó su compromiso social: “implica una responsabilidad inculcable para quienes intervenimos en el proceso cinematográfico. Tenemos la obligación de ser veraces y respetuosos de nuestras tradiciones. En el cine pueden formarse o deformarse generaciones enteras.”¹⁵⁶ Es importante puntualizar este aspecto que pocas veces ha sido señalado por los políticos mexicanos, pero que tiene un impacto real y cuya repercusión se ha analizado en otros países¹⁵⁷ donde se sirven del cine como instrumento de propaganda y, como ya lo hemos mencionado, de dominio ideológico.

Hemos dicho que a través de la industria cultural se despoja al sujeto de su capacidad reflexiva y crítica hacia el sistema, ya que coartan su creatividad y su iniciativa. El sujeto simplemente queda inserto en un mercado de oferta-demanda. El éxito de ese sistema de consumo se traduce en la pasividad y con ello en el dominio ideológico, a través del cual se mantiene la relativa tranquilidad de las masas, evitando así la unión, la reflexión, el cuestionamiento e incluso la movilización.

¹⁵⁴ *Cineinforme general 1976*, México DF., a 26 de noviembre de 1976, p. 29.

¹⁵⁵ Suárez del Solar, *op. cit.*, p. 11-B.

¹⁵⁶ *Idem.*

¹⁵⁷ El mejor ejemplo de esto lo señalamos en el capítulo 1, pues como mencionábamos, Horkheimer quien comenzó a desarrollar la teoría de la industria cultural, y más tarde apoyado por Adorno, reflexionaron sobre los efectos devastadores de la utilización de la propaganda mediante los medios masivos de comunicación en Alemania, e incluso la respuesta de Estados Unidos quien también se sirvió del cine y la radio para ganar adeptos a su lucha en contra del régimen nazi.

Por ello, resulta tan interesante para el Estado captar al público consumidor de la cultura, en la cual la industria cinematográfica ocuparía un lugar preponderante, pues su alcance como medio masivo estaba ya consolidado en los años sesenta y setenta, apenas superado por la televisión que iba cobrando auge. El nuevo gobierno liderado por Luis Echeverría no dudaría en apostar por una campaña a favor de su administración, en la que hubiera apertura y libertad de expresión y creación.

El Plan de Reestructuración de la Industria Cinematográfica Mexicana se puso a andar con un saneamiento del Banco mediante reformas al otorgamiento de créditos y la promulgación de su Ley Orgánica; la creación del CCC y la edificación de la Cineteca Nacional; la búsqueda de coproducciones con empresas nacionales y extranjeras; el saneamiento de COTSA a través de la construcción de más salas y la mejora de las existentes; la reinstauración de la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas (AMACC)¹⁵⁸ y sus premios Ariel que habían dejado de otorgarse desde 1958; así como una política de puertas abiertas de la industria a nuevos cineastas.

De acuerdo con Paola Costa, para “el año de 1971 se incorporan 14”¹⁵⁹ nuevos realizadores, de los cuales apenas seis habían estudiado en escuelas o instituciones relacionadas al cine: **Carlos Lozano Dana** (estudió en el Centro Experimental de Cine en Roma y debutó en 1967 con *El mes más cruel*), **Sergio Olhovich** (residió 8 años en Rusia tras obtener una beca para el Instituto Estatal de Cinematografía de Moscú y debutó en 1971 con *Muñeca reina*), **Rubén Broido** (egresado de la segunda generación del CUEC, debutó en 1971 con *Vals sin fin*), **Julio Castillo** (estudió actuación en el Instituto Cinematográfico Teatral y de Radiotelevisión de la ANDA y debutó en 1971 con su único largometraje, *Apolinar*), **Jaime Humberto Hermosillo** (estudió por un tiempo en el CUEC y debutó industrialmente en 1971 con *La verdadera vocación de Magdalena*) y, **Alberto Bojórquez** (ingresó al CUEC y debutó en 1971 con *Los meses y los días*).¹⁶⁰

Por otra parte estaban los que se habían hecho en el medio, como **Rubén Galindo** (hijo del reconocido productor y actor Galindo Galarza, y que debutó en 1969 con *Un amante anda suelto*), **José Gálvez** (de origen colombiano llegó a México donde se desempeñó principalmente como actor, para dirigir una sola película en 1971, *Azul/Eclipse de amor*), **Rafael Corkidi** (heredó de su padre el gusto por la fotografía, debutó como director hasta 1971 con *Ángeles y querubines*) y **Rodolfo de Anda** (inició como actor a los dos años y debutó como cineasta en 1971 con *Indio*).

¹⁵⁸ Inicialmente se llamaba Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas, A.C., más tarde habría una mínima transformación al nombre para que sus siglas fueran AMACC. Aquí nos referimos al término que actualmente tiene la Academia para hacer uso de sus siglas.

¹⁵⁹ Paola Costa, *La apertura...*, *op. cit.*, p. 69.

¹⁶⁰ Los nombres provienen de Paola Costa, *op. cit.*, p. 69; mientras que la información de cada cineasta es tomada de Perla Ciuk, *Diccionario de directores de cine mexicano*, México: Conaculta, Cineteca Nacional, 2000.

Cuatro nombres más se sumarían a esa lista los que habían estudiado una carrera no necesariamente relacionada a la industria fílmica: **Juan Manuel Torres** (egresado de Literatura de la UNAM, debutó formalmente con *Diamantes, oro y amor* de 1971), **Juan López Moctezuma** (aficionado al cine, estudió Leyes en la Libre de Derecho y tras ser autodidacta tomó clases con Seki Sano, debutó como director en 1971 con *La mansión de la locura*), **José Estrada** (estudió en el Centro Universitario de Teatro de la UNAM, para debutar en 1970 con el largometraje *Para servir a usted*), y **José Luis Ibáñez** (egresado de Economía y Arte Dramático de la UNAM, debuta industrialmente en 1971 con *Victoria*).

Algunos de estos nuevos talentos se habían formado académicamente, pero otros lo habían hecho de una forma autodidacta, pues hasta entonces no se contaba en México con centros especializados a la enseñanza del cine, con excepción del CUEC de la UNAM. Esto despojaba a la industria fílmica de la formalidad que el nuevo director del BNC quería dotarla. Así, se planteó realizar un organismo que condensara las principales actividades relacionadas al cine: su preservación, su investigación, su enseñanza-aprendizaje, su difusión y su producción. De esta forma nace un proyecto que integraría al CCC, escuela oficial de cine; a la Cineteca Nacional, encargada de la preservación, conservación y difusión del material fílmico mexicano; y a los Estudios Churubusco, responsables de parte de la producción.

3.3. Aspectos del sector cinematográfico estatal: Estudios Churubusco, Cineteca Nacional, CCC y AMACC.

Una de las primeras acciones tomadas por el BNC fue la reorganización de los Estudios Churubusco-Azteca con la finalidad de alentar los rodajes internacionales en el país, así como las coproducciones y producciones estatales. Hacia 1971, el Banco comenzó una revisión y saneamiento de dichos Estudios y entre los primeros cambios destacó la revisión del contrato colectivo de trabajo, en el que se decidió otorgar un 10% de aumento salarial a sus trabajadores, así como el impulso de filmaciones extranjeras en suelo mexicano.¹⁶¹

El interés era crear una plataforma real para impulsar la realización de cine mexicano con visión y contenido, alejado ya de la manufactura del “churro”. Según Rodolfo Echeverría, tenía la instrucción de su hermano Luis de luchar por un buen cine, un cine de calidad¹⁶². Con dicha consigna y buscando un

¹⁶¹ *I Informe anual 21 de enero de 1972*, México: Banco Nacional Cinematográfico, 1972, p. 17.

¹⁶² Paola Costa, *op. cit.*, p. 68.

cine “a la medida de México”¹⁶³, ese mismo año comenzó “la implementación de otra de las políticas esenciales de la nueva administración, la producción de películas estatales, primero a través de los Estudios Churubusco Azteca y posteriormente por conducto de tres compañías productoras que se constituyeron *ex profeso* para tal fin”¹⁶⁴: el Conacine, el Conacite (Corporación Nacional Cinematográfica de los Trabajadores y el Estado) Uno y el Conacite Dos, de las que hablaremos en otro punto.

La razón era darles mayor libertad de creación a través del financiamiento del Estado, de esta forma los creadores ya no tendrían que preocuparse en primer lugar por obtener los recursos para realizar sus proyectos. Podría decirse que a pesar de que Churubusco existe desde 1944, “produce o coproduce directamente por primera vez en 1971”, porque precisamente “la coproducción de los Estudios con productores nacionales o extranjeros y su intervención directa en películas de interés y calidad superior habían sido previstas por el Plan de Reestructuración”¹⁶⁵ respaldado por el BNC.

A pesar de este impulso que buscaba darle Rodolfo Echeverría a los estudios de producción filmica estatizándolos, y aún con el poder que poseía para dirigir a la estructura cinematográfica mexicana, sabía de la importancia de mantener a la iniciativa privada del lado de la producción filmica nacional. Por ello, esperaba que los empresarios respondieran ante la libertad que se les ofrecía “teniendo una posición de equilibrio económico entre costos y rendimiento de explotación”¹⁶⁶; sin embargo, como veremos, esto no sucedió según el plan trazado en 1971. No obstante, se arrancó con la producción de filmes con empresas privadas, algunas pequeñas que luego se apoyaron del Estado para mantenerse a flote.

Por otra parte, en septiembre de ese año se estableció, en los Estudios Churubusco-Azteca, el Centro de Producción de Cortometraje (CPC) a cargo de Carlos Velo, “destinado a la realización de cintas documentales de la más diversa duración, en su mayoría de abierta propaganda a favor del gobierno echeverrista, del partido oficial y de la política cinematográfica misma”.¹⁶⁷ Aunado a ello, en diciembre de 1971 se llevó a cabo la Primera Muestra Internacional de Cine en el Roble, donde se alentó la participación de las cintas mexicanas en festivales y muestras de cine nacional e internacional.¹⁶⁸

Para finales de 1972, Paul Leduc fue reconocido con el Premio George Sadoul en la Quincena de los Realizadores del Festival de Cannes por *Reed, México insurgente*; y este mismo año Rafael Corkidi, reconocido por su labor como fotógrafo de Jodorowsky, obtuvo el premio a mejor fotografía en el

¹⁶³ *Ibidem*, p. 69.

¹⁶⁴ Alejandro Pelayo, *op. cit.*, p. 40.

¹⁶⁵ Tomás Pérez Turrent (Coord. de Inv.), *La fábrica de sueños. Estudios Churubusco 1945-1985*, México: Imcine, 1985, p. 82.

¹⁶⁶ Paola Costa, *op. cit.*, p. 71.

¹⁶⁷ Eduardo de la Vega Alfaro, en *El Estado y la imagen...*, *op. cit.*, p.234.

¹⁶⁸ Federico Dávalos Orozco, *op. cit.*, p. 108.

festival Karlovy Vary, de Checoslovaquia, por su cinta *Ángeles y querubines*.¹⁶⁹ Estos ejemplos nos sirven para ilustrar el impacto de las relaciones que se buscaron al inicio de la administración echeverrista para impulsar al cine nacional hacia el extranjero, el cual obtuvo buenos resultados. La necesidad de buscar coproducciones o invitar a otros países a filmar en México, tenía también por objetivo la captación de recursos para la industria nacional y generar un aumento en la oferta laboral.

Asimismo, era necesario darle prioridad a otro proyecto que formalizaría a la industria en todos sus aspectos. El resguardo y preservación de los archivos filmicos existía de forma incipiente en México desde 1936¹⁷⁰ cuando la Secretaría de Educación Pública (SEP) fundó la Filmoteca Nacional. A partir de 1942 quedaría al frente de la nueva Filmoteca la actriz mexicana Elena Sánchez Valenzuela, quien luego de cursar una beca en los Estados Unidos apuntó la importancia de crear un archivo filmico nacional.¹⁷¹ Ella personalmente llegó a reunir algunas cintas, pues a pesar de un decreto en el que se solicitaba a las instituciones públicas donar el acervo audiovisual, sólo cinco habían cumplido con este mandato: las de Agricultura, Economía, Marina, Defensa Nacional y Comunicaciones.¹⁷²

A pesar de los esfuerzos emprendidos por la feminista, la labor no se tomó en serio y poco fue el apoyo económico que se ofreció a su labor. Su trabajo se detuvo cuando la SEP creó su Departamento de Cinematografía y su Laboratorio de Fotografía.¹⁷³ “Acaso frustrada por la imposibilidad de desarrollar su proyecto de conservación filmica, Elena Sánchez Valenzuela falleció el 30 de septiembre de 1950, cuando ejercía un puesto *de consolución*: camarógrafa de la nueva Dirección Cinematográfica de la SEP.”¹⁷⁴

Sería hasta los años sesenta cuando la actividad de conservar y preservar el filme comenzó a verse como un objetivo impostergable. En ese sentido la UNAM fue una gran precursora al comenzar sus trabajos a partir del 6 de julio de 1960¹⁷⁵ y más adelante destinar a su Departamento de Cinematografía como un sitio al cuidado del material filmico nacional. De acuerdo con la *Memoria de la Cineteca Nacional*,

[...] en Mar del Plata, Argentina, se constituyó el 23 de marzo de 1965 la Unión de Cinematecas de América Latina (UCAL) con el propósito de promover una política de integración y desarrollo de

¹⁶⁹ Eduardo de la Vega Alfaro, en *El Estado y la imagen...*, *op. cit.*, p. 235.

¹⁷⁰ Mario Moya Palencia (Srio. de Gob.), *Memoria de la Cineteca Nacional. México 1974*, México: Secretaría de Gobernación, Dirección General de Cinematografía, 1974, p. 16.

¹⁷¹ Zavala T., Mario, *La Filmoteca Nacional, nueva aportación de Elena Sánchez Valenzuela*, en *Cinema Reporter*, México: 26 de febrero de 1944, pp. 12 y 13.

¹⁷² *Idem*.

¹⁷³ Mario Moya Palencia (Srio. de Gob.), *op. cit.*, p. 16

¹⁷⁴ “Elena Sánchez Valenzuela”, por Patricia Torres, México: revista *Dicine*, Núm. 48, noviembre de 1992, p. 16.

¹⁷⁵ Mario Moya Palencia (Srio. de Gob.), *op. cit.*, p. 16.

las cinetecas latinoamericanas. Firmaron su declaración los representantes de la Cinemateca Argentina, del Instituto Nacional de Cinematografía de Argentina, de la Cinemateca Brasileña de São Paulo, de la Cinemateca Universitaria de Chile, del Departamento de Cinematografía de la Universidad Nacional Autónoma de México, de la Cinemateca de la Universidad del Perú, y de la Cinemateca Uruguay.¹⁷⁶

De dichos antecedentes y de la creciente futilidad de los materiales debido al tiempo aumentó el interés de la comunidad cinematográfica por generar un lugar al cuidado y preservación de estos materiales. La Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF), que considera al cine como el único arte moderno del siglo XX y como documento histórico, señala la importancia de rescatar y proteger la memoria de la humanidad en este formato, el cual merece y debe ser conservado y cuidado bajo reglamentos que mantengan la integridad de los materiales en celuloide.¹⁷⁷ Actualmente hablaríamos de los materiales digitales; sin embargo, situándonos en los años setenta cuando las cintas aún estaban hechas con base en el nitrato de plata y celulosa, resultaba fundamental constituir un lugar que resguardara a estos materiales con los mecanismos apropiados.

Para ello, entre las investigaciones emprendidas por Rodolfo Echeverría se determinó la necesidad de instaurar un sitio dedicado a la preservación y difusión del material fílmico, siendo que en la estructura federal no se tenía una institución dedicada a ello. Así se empezaron a prever algunas acciones en favor de esta actividad, manteniendo como ejemplo el trabajo promovido desde la oficina de Moya Palencia en los sesenta.

En 1965, siendo director de Cinematografía el Lic. Mario Moya Palencia (quien habría de ser secretario de Gobernación en el gobierno de Luis Echeverría), se inició la preocupación de crear un archivo de filmes a nivel nacional. [...]. Se montó una pequeña oficina, con una moviola, y se empezó a investigar los mejores procedimientos para la preservación y conservación de filmes. Un hecho, entre otros, influyó en el inicio de la Cineteca: el licenciado Mario Moya Palencia, quien era director de Cinematografía, pensó en crear salas de arte en México, ya que entonces no existían salas de estas características. El director hace la propuesta a la Compañía Operadora de Teatros y, poco después esa propuesta se convierte en realidad en el cine Regis. Se implementan una serie de normas que establecen que toda película que se exhibiera allí una copia fuera donada a la Cineteca.¹⁷⁸

¹⁷⁶ *Ibidem*, p. 15.

¹⁷⁷ *Ibidem*, p. 14.

¹⁷⁸ Paola Costa, *op. cit.*, p. 70. (Tomado de una nota al pie de página).

A esta labor se sumaba también la de la Cinemateca Mexicana dependiente del Instituto Nacional de Antropología e Historia, institución a cargo de la SEP, la cual desde septiembre de 1967 mantuvo la tarea de difundir películas poco conocidas del cine internacional.¹⁷⁹

Fue así que durante el sexenio de Luis Echeverría nació el proyecto de la Cineteca Nacional, cuya edificación había sido contemplada por la ley desde 1949¹⁸⁰, y que para 1971 llegaba apenas a los 150 títulos resguardados¹⁸¹, pero con una infraestructura aún inexistente. El proyecto fue anunciado con bombos y platillos el 4 de junio de ese año¹⁸², cuando se presentaron los planos y maquetas del nuevo centro que albergaría el terreno de los Estudios Churubusco. Para el 6 de julio comenzaría la demolición de los estudios 14 y 15¹⁸³ ubicados en la esquina de Tlalpan y Churubusco, con el fin de levantar el nuevo proyecto en el que curiosamente, lo último que se filmó fueron algunas escenas de la cinta *Mecánica Nacional*.

La Cineteca Nacional fue finalmente inaugurada el 17 de enero de 1974 por Luis Echeverría y gran parte de la comunidad cinematográfica. Con sendas instalaciones que quedarían divididas en dos subdirecciones: la de Servicios Culturales y la de Servicios Administrativos, la Cineteca funcionaría bajo la dirección y supervisión de la Dirección General de Cinematografía. Desde su inauguración, quedaría clara la postura del Estado ante este sector cultural, el titular de la Dirección, Hiram García Borja, afirmaría en su discurso que “el cine es patrimonio histórico de los pueblos. Preservarlo y difundirlo, responsabilidad insoslayable del Estado. El Gobierno Federal demuestra una vez más su constante preocupación por la actividad cinematográfica en sus niveles artísticos, industriales y de comunicación, al poner a disposición del pueblo esta moderna Cineteca Nacional.”¹⁸⁴

En este discurso es posible darse cuenta que la industria cinematográfica mantenía el mismo objetivo que el encabezado por la política de apertura, dotar a una industria de metas que al menos de palabra, buscaran mejorar la calidad de vida social. En este punto asumimos que el discurso del Estado efectivamente se mostraba preocupado por abrir canales de comunicación y sentar las bases de un mejor gobierno. Sin embargo, en los hechos consideramos que respondían en su mayoría a un acto demagógico, debido a que el gobierno no detenía la represión, sólo la hacía menos evidente.

¹⁷⁹ Mario Moya Palencia (Srio. de Gob.), *op. cit.*, p. 16.

¹⁸⁰ Emilio García Riera, *Breve historia...*, *op. cit.*, p. 280.

¹⁸¹ De acuerdo con Hiram García Borja “tenemos –y en gran parte gracias a la previsión del Lic. Moya Palencia cuando era Director de Cinematografía– unos 150 títulos de películas internacionales importantes”. Entrevista “Una realidad la Cineteca Nacional”, diario *Esto*, 5 de junio de 1971, p. 13-B.

¹⁸² *Idem*.

¹⁸³ “Para la Cineteca. Comenzó la demolición de los Foros número 14 y 15”, diario *Esto*, 13 de julio de 1971, p. 17-B.

¹⁸⁴ Mario Moya Palencia (Srio. de Gob.), *op. cit.*, p. 7.

[...] había otro elemento de la vida nacional que se intentaba ocultar, la denominada “guerra sucia”, es decir, la represión ilegal de los movimientos armados que se prolongó a lo largo de la década de 1970. En ejercicio de un derecho legítimo de someter a aquellos que lo desafiaban por la vía armada, el gobierno recurrió sin embargo a torturas, desapariciones y asesinatos de decenas de militantes y al amedrentamiento de sus familias. Mientras se llevaba a cabo esa guerra, el gobierno mexicano alardeaba con posturas progresistas y a favor del Tercer Mundo.¹⁸⁵

La realidad histórica del Estado mexicano se ha repetido en actos como este, pero no hay que olvidar que algunas políticas demagógicas tuvieron un impacto positivo en la sociedad. La represión política a la que estaban sometidos los ciudadanos mexicanos durante los sesenta y setenta, también marcó la confrontación de la población con sus representantes. Los ideales de Luis Echeverría eran conservadores, como los de su partido, pero se veía obligado a demostrar apertura y pluralismo para contrarrestar el crecimiento de los movimientos de oposición y así apaciguar los ánimos exacerbados.

De esta manera, la presión que tenía el Estado para ganar legitimación, benefició a la industria cinematográfica, que como vemos aquí, ya tenía constituido un nuevo centro, único en Latinoamérica, para conservar y difundir el material fílmico nacional. Entre las tareas asignadas a la nueva Cineteca se tenía como principal objetivo hacer de ella un centro de estudio y resguardo, pero no únicamente hacia la comunidad cinematográfica, sino también hacia el público que la visitara. Con ello, era menester fundamental estimular al interés de la sociedad mexicana hacia su cine. García Borja consideró así que el deber de la institución es que:

[...] recopile, preserve, restaure, catalogue, conserve y difunda todo el material cinematográfico nacional y aquel producido en el extranjero, que por su calidad e interés histórico o documental lo amerite, y establezca todas aquellas funciones y servicios que ayuden al desarrollo, fomento, estímulo, formación, investigación y creación, cultivo y publicitación de la cultura cinematográfica en beneficio de la educación del pueblo.¹⁸⁶

En atención a ello, Rodolfo Echeverría no se detuvo en la preparación de una Cineteca, sino que contempló la implementación de un centro de estudios dedicado a la enseñanza del cine. Si bien en 1963 ya se había constituido el CUEC de la UNAM, el Banco Nacional tomó como una obligación primordial instaurar un instituto donde se impartiera el estudio formal del cine desde la estructura federal. Para finales de 1974, el director del Banco daría la instrucción a Salvador Quintero y a Ricardo García Villalobos de diseñar la forma en la que iba a operar administrativa y financieramente el

¹⁸⁵ Luis Aboites Aguilar, “El último tramo 1929-2000”, en *Nueva Historia Mínima de México Ilustrada*, *op. cit.*, p. 515.

¹⁸⁶ Discurso de Hiram García Borja en Mario Moya Palencia (Srio. de Gob.), *op. cit.*, p. 8.

Centro.¹⁸⁷ Y para ello, Echeverría manifestó “que el Centro de Capacitación sería «la primera escuela del Cine Nacional articulada según la requeridas exigencias que intervienen en la formación de un hombre de cine».”¹⁸⁸

El 25 de agosto de 1975 se inauguró el CCC, comenzando sus actividades de manera oficial el 2 de septiembre de ese año, con Carlos Velo como director, y Manuel Michel como secretario académico. Se trataba de darle un espacio a los nuevos talentos que buscaban especializarse en el cine y aprovechar la experiencia de los cineastas consagrados para convertirlos en maestros de los primeros. El Centro arrancó con un total de 43 estudiantes inscritos de 309 candidatos¹⁸⁹, y se contó como Presidente Honorario a Luis Buñuel. Los docentes que integraron la planilla del entonces llamado Instituto de Capacitación Cinematografía eran Jaime Goded, Soledad Ruiz, Fidel Delgado, Antonio Eceiza, Luis Armando Haza, Rafael Castanedo, José de la Colina, Tomás Pérez Turrent y Emilio García Riera.¹⁹⁰

Para el buen funcionamiento del nuevo Centro, “Rodolfo Echeverría creó en Bancine un fideicomiso cuyos ingresos serían generados de las utilidades de los cines que operaban en la llamada Cadena de Oro para ser aplicados en la construcción del inmueble, el equipamiento y operación de la escuela”¹⁹¹. Hasta aquí, el Plan progresaba positivamente para la industria fílmica nacional con los nuevos objetivos puestos en acción en tres instituciones: la reorganización de los Estudios Churubusco, la instauración de la Cineteca Nacional y la creación del CCC. Como corolario a estas acciones, Echeverría consideró oportuno reinstaurar la entrega de los Premios Ariel.

La fecha en que la AMACC se reconstituyó fue el 19 de febrero de 1972, pero su reinstalación también había sido anunciada el 21 de enero como parte del Plan de Reestructuración. Las movilizaciones comenzaron el 14 de febrero a las 20 horas¹⁹², cuando tras 14 años de la desaparición del premio Ariel, se acordó crear un comité, el cual fue integrado por Rodolfo Echeverría, como Presidente; Salvador Robles, como vicepresidente; Miguel García Soto, como secretario; Tomás Freyman, como prosecretario; y Salvador Amelio, como tesorero.¹⁹³ Dos días después instaurarían la Comisión de la Academia, la cual presidiría Josefina Vicens, con Fernando Morales Ortiz y Manuel González Casanova

¹⁸⁷ Luis Armando Haza Remus, “La construcción de un sueño o 25 años después”, en Andrea Stavenhagen y Alberto Cue (Coord. Ed.), *Centro de Capacitación Cinematográfica 1975-2000*, México: Conaculta, 2001, p. 16.

¹⁸⁸ Suárez del Solar, *op. cit.*, p. 11-B.

¹⁸⁹ Luis Armando Haza Remus, *op. cit.*, pp. 18 y 19.

¹⁹⁰ Eduardo de la Vega Alfaro, en *El Estado y la imagen...*, *op. cit.*, p. 241.

¹⁹¹ Luis Armando Haza Remus, *op. cit.*, p. 16.

¹⁹² “Quedó instalada la Academia anoche”, en el diario *Esto*, México, 15 de febrero de 1972, p. 13-B.

¹⁹³ *Idem*.

como estructuradores.¹⁹⁴ Vicens sería un personaje sobresaliente, pues de alguna forma se volvería portavoz de las necesidades de la comunidad cinematográfica.

La primera entrega del premio se llevó a cabo el 11 de agosto de 1972 en los Estudios Churubusco, al pie de la escultura del Ariel, en una ceremonia austera y sencilla, en la cual los ganadores de mejor película ese año sería por igual para *Las puertas del paraíso* y *El águila descalza*.¹⁹⁵ Debido a que el premio había sido otorgado a dos películas, se decidió que las ganancias serían repartidas a la mitad. El comité había decidido otorgar junto al premio algunos beneficios que se traducirían en una “distribución gratuita por parte de los organismos oficiales responsables de esa labor”, es decir, “casi un 40% del costo de producción” para la que resultara ganadora; así como “un reestreno”¹⁹⁶.

Ese mismo año se dio otro indicio de apertura, la liberación de la censura para películas que habían sido enlatadas en los cincuenta y sesenta. Recordemos que la censura es uno de los instrumentos de los que se sirve el Estado para mantener el control ideológico del pueblo gobernado. Ya mencionamos que el 20 de julio de 1972 tuvo su estreno la cinta filmada en 1961, *La Rosa Blanca*. También tuvo su estreno *El brazo fuerte*, dirigida por Giovanni Corporal en 1958, y exhibida finalmente el 3 de enero de 1973 en el cine Premiere.

Aunque estos dos casos de éxito contra la censura le dieron ánimos a Bracho para ver finalmente el estreno comercial de su obra maestra, *La sombra del caudillo*, que a pesar de haber sido “relocalizada”, no tuvo salida debido al tema que manejaba de fondo y cuyo contenido podía ligarse a los acontecimientos de Tlatelolco.¹⁹⁷ Y es que el tema que trataba sobre “la rebelión delahuertista y la del general Serrano, así como la matanza de éste”¹⁹⁸ a manos del Ejército, perturbaba a la censura mexicana que consideraba que el filme “se manda demasiado con algunas figuras de nuestra Revolución que aún viven”¹⁹⁹.

La sombra del caudillo estuvo a punto de estrenarse en los cines Roble, Latino, Chapultepec y Variedades²⁰⁰, sin embargo “un día antes del estreno, el distribuidor y los exhibidores de la película recibieron un telefonazo del señor Jorge Ferretis, director de Cinematografía de la Secretaría de Gobernación, ordenando retirar todas las copias y material publicitario de la cinta.”²⁰¹ La razón

¹⁹⁴ “Ya tienen Presidente. La Comisión de Selección actuará en forma autónoma”, por A. Garmendia, en diario *Esto*, México: 16 de febrero de 1972, p. 11-B.

¹⁹⁵ “Premio económico - ¡Bravo! – Al filme arielado”, de Edgar Galeana, en diario *Esto*, México: 27 de julio de 1972, p. 11-B.

¹⁹⁶ *Idem*.

¹⁹⁷ Eduardo de la Vega, *El Estado y la imagen...*, *op. cit.*, p. 236.

¹⁹⁸ Jesús Ibarra, *op. cit.*, p. 155.

¹⁹⁹ *Ibidem*, p. 159.

²⁰⁰ *Ibidem*, p. 161.

²⁰¹ *Idem*.

estribaba en la supuesta amenaza de renuncia del secretario de la Defensa, el general Agustín Olachea, quien públicamente consideraba a la película una ofensa a las instituciones y al movimiento revolucionario. Sucedió lo mismo con Ordaz, quien durante todo su sexenio prometió arreglar el problema sin que algún día cumpliera su palabra. Más adelante, durante el sexenio echeverrista,

Un grupo de críticos internacionales, entre ellos Marcel Martín, de visita en México, pidieron ver *La sombra del caudillo*. Esto puso en aprietos a Rodolfo Echeverría y a Hiram García Borja, director de Cinematografía. Sin embargo, se programó una exhibición y Julio recibió una llamada telefónica avisándole de ello. A última hora Echeverría se disculpó por no poder exhibir la película debido a que no podía localizarse ninguna copia.²⁰²

Julio Bracho murió en 1978 sin poder ver su cinta estrenada. *La sombra del caudillo* parecía una película maldita, pues a cada intento por exhibirla en el país, se topaba con miles de pretextos de quienes ocupaban el cargo del Ejecutivo en cada administración federal. Para el cineasta la única razón que explicaba esta situación era “un miedo atroz a la verdad”²⁰³. El destino de esta cinta afectó terriblemente la salud de Bracho a quien “le dieron muerte civil”²⁰⁴, pues perdió amigos y propuestas de trabajo. Sin embargo, el tiempo le hizo justicia al cineasta y redimió a la cinta que además representa hoy un caso de estudio acerca de la censura y la falsa apertura del Estado mexicano a la crítica del sistema.

Los hermanos Echeverría, uno en la Presidencia y otro en el BNC, reiteraban una y otra vez una política de apertura que, no obstante, tenía sus límites. Para quitarse el mal sabor de *La sombra del caudillo* y continuar adelante en esa demagogia, el plan de apertura y de apoyo del Estado a la industria cinematográfica buscó otras formas de cumplir con sus propuestas, pero un tono más afortunado para quienes detentaban el poder federal.

1973 fue otro año de importantes cambios para la industria, pues el Estado creó el sistema de “Paquetes” en los Estudios Churubusco, en el cual los trabajadores de manera libre, aportaban el 20% de sus salarios a cambio del 50% de las utilidades de la cinta, una vez recuperados los costos.²⁰⁵ Este nuevo esquema se había planteado a los trabajadores con el fin de incluirlos en el proceso financiero del proyecto más allá de la parte creativa, sin embargo, esto no resultó precisamente beneficioso para todos los involucrados: “La idea era buena, los resultados dispares. A algunas películas en las cuales los

²⁰² *Ibidem*, p. 166.

²⁰³ *Ibidem*, p. 167.

²⁰⁴ *Ibidem*, p. 166.

²⁰⁵ Tomás Pérez Turrent (Coord. de Inv.), *La fábrica de sueños, op. cit.*, p. 83.

trabajadores invertirían una parte de su sueldo les fue muy bien, a otros no. Muchos trabajadores recuperaron la inversión, algunos con ganancias, otros no.”²⁰⁶

De esta forma, el Estado podía utilizar a los Estudios Churubusco como casa productora, pero pronto el trabajo rebasaría las proporciones de esta actividad. Por ello, en 1974 se decidió crear una filial del BNC, la Corporación Nacional Cinematográfica, S.A. (Conacine) que se encargaría de la filmación de películas de forma directa, con coproducciones, con empresas privadas o bien, con trabajadores de la industria cinematográfica nacional²⁰⁷, de la cual ya hablaremos adelante.

Los estudios Churubusco comenzaron a aumentar la producción estatal. Para 1973 la AMACC otorgaría nuevamente repartido el Ariel de mejor película, esta vez para *El castillo de la pureza*, *Mecánica nacional* y *Reed, México insurgente*.²⁰⁸ En esta entrega, Josefina Vicens preparó un discurso en el que elogió la labor emprendida por el director del Banco Nacional, así como las acciones encaminadas a formalizar las actividades del cine, como arte, como medio de comunicación y como industria.²⁰⁹

La nueva Presidenta de la Comisión se abanderaba como vocera de una institución que buscaría ganarse un lugar en el sexenio. Así destacó “la importancia que la industria cinematográfica tiene como medio de comunicación; como factor de cultura; como vehículo, quizá el más efectivo, para darnos a conocer en el mundo entero; como expresión genuina de nuestra personalidad y nuestro ser esencial”, y fue contundente al afirmar que “la tarea cinematográfica es importante y seria”²¹⁰, dotando así a la industria fílmica de un estatuto de primordial importancia.

Esto se haría más patente el 22 de abril de 1975²¹¹ durante la entrega de los Arieles en los Pinos, donde los premios fueron entregados por el propio presidente de la República, Luis Echeverría. Aprovechando la ocasión y la cobertura de medios, Vicens se expresó en un sentido discurso acerca de la labor emprendida en el cine por el Estado, encabezada principalmente por Mario Moya Palencia y Rodolfo Echeverría hasta ese momento. Ahí, la Presidenta de la Academia, afirmó que contaba con el apoyo de todos los sectores de la industria, excepto con los representantes de la iniciativa privada,

²⁰⁶ *Ibidem*, pp. 83 y 84.

²⁰⁷ *Ibidem*, p. 84.

²⁰⁸ *Memoria de la Entrega de Arieles de la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas, A.C. a lo mejor de la producción cinematográfica nacional de 1972*, México: Procinemex, 1972.

²⁰⁹ *Idem*.

²¹⁰ *Idem*.

²¹¹ Paola Costa, *op. cit.*, p. 76.

[...] que salvo escasísimas y honrosas excepciones, ha asumido la mezquina actitud de los que, cuidando únicamente sus personales intereses, se ausentan, se repliegan, se arropan en su cómoda capacidad económica, y abandonan en un momento crucial a la industria que les ha permitido tener esa economía saneada, de igual modo que abandonan a los trabajadores que, durante muchos años, les hemos servido y hemos tenido que seguir, por necesidad, las reglas de su juego.²¹²

Y continuó señalando que además el sector empresarial consideraba al gobierno “como un peligro, y que a los trabajadores no nos juzgan como otro indispensable sector del cine, no como clase especializada, unida, consustancial, sino como individuos aislados a quienes se les contrata eventualmente, por «obra determinada»”²¹³.

Al discurso de Josefina Vicens lo precedió la respuesta de Luis Echeverría, quien ante la sorpresa de todos los sectores, se establecerían las bases de la estatización del cine. Una posición que parecería descabellada para algunos, pero por otros fue recibida con gran ánimo. Asimismo, era el reflejo de la política adoptada por el nuevo presidente, que trataba de asumir la apertura para mantener la legitimación de su sexenio, misma que reflejaba en cada discurso expresándose constantemente en términos de liberalismo, de democracia y de revolución. Como el que a continuación retomamos:

Hemos querido que en esta democracia, que con tantas dificultades estamos construyendo, en que tenemos que afirmar las libertades, todas las libertades, día tras día, afloren las reflexiones, los puntos de vista críticos y autocríticos, las consideraciones que cada sector quiera hacerse, a efecto de que el espíritu de México no sea mutilado.

[...] Reiteradamente hemos hecho una invitación a la iniciativa privada de México para que sea nacionalista, que acepte riesgos, que entienda que su seguridad depende del progreso general del país, de la creación de fuentes de trabajo [...].

Yo no he visto en los señores productores cinematográficos una reacción positiva. Es decir, han intervenido, creo que desde siempre, en el negocio cinematográfico como en una fábrica de cualesquiera productos o como negocios bancarios, sin tener sensibilidad para intereses culturales de orden general, sin pensar realmente en la preservación o en la multiplicación de las fuentes de trabajo para todos los trabajadores.

[...] A los responsables de la industria cinematográfica debemos pedirles todos: el Estado –la Presidencia de la República lo hace en este momento– y todos los sectores de trabajadores que se unan más y que substituyan a los señores productores cinematográficos.

[...]

²¹² *Cineinforme general 1976, op. cit.*, p. 376.

²¹³ *Ibidem*, p. 377.

Yo invito a los trabajadores ahora y aquí, a que les den las gracias a los productores; a ver qué hacemos financieramente –aquí están las autoridades hacendarias y que sin temores hagamos una afirmación revolucionaria y nacionalista, porque los señores productores simplemente no entienden. Esto se los dije y están aquí presentes algunos de ellos y lo podrán recordar– cuando me quedé encargado del despacho de la Secretaría de Gobernación en 1963 y comencé a presidir el Consejo del Banco Cinematográfico. Pero a la Secretaría de Gobernación y al Banco Cinematográfico yo les quiero decir que no todo lo esperen del Presidente de la República: que tomen iniciativas valientes.

[...] En lo personal yo les indico, en este momento, al señor Secretario de Gobernación y al señor Director del Banco Cinematográfico que vean el modo –porque no han entendido y creo que no pueden esencialmente entender– 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 México.

Que las autoridades hacendarias y cinematográficas se decidan a dar el paso; que lo hagan valientemente, como nosotros estamos dando esta orientación, y que haya un espíritu de colaboración y sacrificio en todos los sectores.

[...] Yo declaro formalmente que damos el paso o habremos fracasado en este Gobierno en la Industria Cinematográfica.²¹⁴

Con este fuerte llamado a las instituciones gubernamentales y a la iniciativa privada, Echeverría dejó claro que el Estado se mantendría a flote como una institución poderosa. No obstante, el discurso no empataba con la realidad económica que atravesaba el país, pues estaba el tema de la crisis de 1973 y el desgaste financiero a nivel interno que se venía gestando desde el principio de su sexenio.

Expresión del mal manejo de la economía fue la inflación, desatada a partir de 1973. En buena medida era resultado de las dificultades del mercado mundial pero también de la emisión de dinero y del aumento del gasto público sin respaldo efectivo. Si en la década de 1960 los precios crecían menos del 5% al año, después de 1973 superaron 20%. El repunte inflacionario propició la devaluación del peso en agosto de 1976. De 12.50 pesos por dólar, en que se había mantenido desde 1954, pasó a 20 pesos. Éste fue el inicio de una devaluación sostenida que hizo que el peso perdiera 760 veces su valor entre agosto de 1976 y noviembre de 2000 (de 12.50 a 9500 pesos por dólar, si no quitamos los tres ceros que se eliminaron por decreto en 1993).²¹⁵

Recordemos que en este periodo se había intentado reforzar el impulso a las instituciones estatales, contar con la participación empresarial y crear nuevas entidades paraestatales. Ello con la intención de

²¹⁴ *Ibidem*, pp. 382-385.

²¹⁵ Luis Aboites Aguilar, “El último tramo 1929-2000”, en *Nueva Historia Mínima de México Ilustrada*, *op. cit.*, pp. 515-516.

recuperar a los grupos de intelectuales y a todos aquellos extractos sociales inconformes con la represión que había hecho mella en el pueblo mexicano durante el gobierno de Díaz Ordaz. En ese contexto se tomó la decisión de brindarle apoyo a la clase trabajadora creando el Instituto del Fondo Nacional de la Vivienda para los Trabajadores (Infonavit) en 1972, y a los jóvenes aspirantes a la educación superior mediante la apertura de la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM) en 1974²¹⁶.

Además, por la ampliación del sector público hubo incremento de empleos y se trató de compensar la pérdida del valor adquisitivo de los trabajadores aumentando salarios, cosa que no fue vista con buenos ojos por la iniciativa privada. En estos años pues, la inversión pública fue mayor que la privada.²¹⁷

Todas estas acciones trajeron enfrentamientos con la iniciativa privada, a lo que se sumó un terrible incidente que volcaría la cólera de los empresarios contra el entonces Presidente de México. El 17 de septiembre de 1973 se anunciaría el asesinato del regiomontano Eugenio Garza Sada, dueño de la Cervecería Cuauhtémoc y fundador del Tecnológico de Monterrey. El hecho aconteció tras un intento de secuestro perpetrado por la Liga 23 de Septiembre, lo que por parte de la familia del poderoso empresario resultó en un fúrico reclamo a Luis Echeverría²¹⁸, quien enfrentaría por consiguiente una grave tensión con algunos sectores empresariales, misma que se venía gestando por la crisis económica y que había encontrado en este nuevo incidente su límite de tolerancia.

En el caso de la industria cinematográfica, estos hechos afectarían el nuevo camino anunciado en ese desayuno de 1975, en que el Estado emprendería un camino peligroso para la estabilidad económica del país, pero muy productivo para la comunidad fílmica nacional.

Casi de forma inmediata, el 8 de mayo de ese año, el BNC respondió con un Plan Mínimo de Acción Inmediata que tuvo como medidas las siguientes:

1. Modificación del Estatuto del Banco y Reglamento de Créditos en vigor, para establecer definitivamente que los créditos del Banco serán exclusivos para la producción estatal y para la coproducción de Conacine y de otras empresas estatales con los grupos de trabajadores y con empresas nacionales e internacionales.
2. Adquisición por el Estado de los Estudios América.
3. Garantía mínima de trabajo por cada año.

²¹⁶ *Ibidem*, pp. 512-513.

²¹⁷ Celia Shoijet Weltman y Roberto Aschentrupp Toledo, *op. cit.*, pp. 100-101.

²¹⁸ Luis Aboites Aguilar, *op. cit.*, p. 515.

4. Fusión de las empresas distribuidoras para el extranjero, Películas Mexicanas, S.A. de C.V. (PELMEX) y Cinematográfica Mexicana Exportadora, S. de R.L. de I.P. y C.V. (CIMEX).
5. Creación de un fondo de promoción y apoyo financiero al cine nacional manejado por el BNC, equivalente a un porcentaje no menor del 10% del precio de admisión en todos los cines de la República Mexicana.
6. Reestructuración de las relaciones obrero-patronales.
7. Realización de un programa de películas extraordinarias que proyecten los valores culturales y sociales de México y de América Latina, con vigencia universal [...].
8. Crear otra empresa productora estatal similar a Conacine, para producir directamente y coproducir con los trabajadores del STPC y con productores nacionales y extranjeros.
9. Crear otra empresa productora similar a Conacine para trabajar en los Estudios América con trabajadores del STIC (en los consejos de administración de todas las empresas productoras figuraría una representación obrera).
10. Cooperar con la reseña cinematográfica de Acapulco (este punto desapareció por su inviabilidad y porque en el fondo era irrelevante en un plan de reestructuración del cine nacional).
11. Intensificar los trabajos preparatorios a la inauguración del Centro de Capacitación Cinematográfica y el programa de financiamiento del cine experimental, el documental y el cortometraje.
12. Absorción de la empresa distribuidora Películas Nacionales S. de R.L. de I.P. y C.V.²¹⁹

Este nuevo Plan marcaría una nueva estrategia para aumentar la producción cinematográfica prescindiendo de la inversión privada. Como resultado de los puntos 2, 8 y 9, el BNC decide hacer la compra ese año de los Estudios América²²⁰, y unirlos a una nueva corporación, Conacite Dos que en adelante trabajarían con el STIC. Mientras que los ya existentes Estudios Churubusco harían las películas más costosas con Conacine, Conacite Uno y el STPC.²²¹

Este nuevo movimiento repercutiría también en los resultados de un cine diferente, en el que se mantenía cierta apertura de contenidos, con una estructura institucional que respaldaría dichos trabajos. De ahí la verdadera apertura de la cual gozó la industria cinematográfica.

²¹⁹ Tomás Pérez Turrent (Coord. de Inv.), *La fábrica de sueños, op. cit.*, pp. 89-90.

²²⁰ Emilio García Riera, *Breve Historia...*, *op. cit.*, p. 279.

²²¹ Federico Dávalos Orozco, *op. cit.*, p. 109.

3.4. Estrategias de exhibición, promoción y distribución: COTSA, Procinemex y PelNal – PelMex.

Veremos entonces cómo después del Plan Mínimo de Acción Inmediata, se buscó aumentar los procesos de producción con el fin de incrementar los recursos de la industria cinematográfica, pero también con el objetivo de aumentar la oferta laboral en este sector. No obstante, la preocupación del Banco de promover la exhibición de las películas mexicanas y reencontrar al público nacional con su cine, inició con el arranque del sexenio. El BNC buscó entonces mejorar las condiciones de las salas de proyección, conseguir otros medios de gran alcance como la televisión, y aumentar el impacto promocional a través de un nuevo manejo en la distribución y un renovado trabajo publicitario.

Con la crisis de los años sesenta, el público de la clase media se había alejado de los “churros”, y es que los productores argumentaban entonces “que los mercados que sostenían la industria nacional no se interesaban en la calidad”²²². Lo anterior generaba, como lo explicaba Salvador Elizondo, que cualquier otro cine fuera “de mejor calidad que el nuestro”²²³. Como mencionábamos sobre la concepción de la *colonización del espíritu humano* de Morin en el capítulo 1, se llega a un punto de la producción en cadena que priva de la creatividad y originalidad a su autor, que los resultados tan grotescos provocan un rechazo por parte de él hacia su obra. Aunado a ello, las salas de exhibición estaban en deplorables condiciones, lo que acrecentaba el problema.

A pesar de que en 1960 el Estado había adquirido a COTSA con el fin de tener un control parcial sobre la exhibición, la situación se mantenía más o menos igual en esa década, favoreciendo en la cartelera a la producción proveniente del extranjero. Para 1970 ya se explotaban 308 salas, pero la paraestatal sólo era propietaria de 20, en tanto que las restantes le costaban 83 millones de pesos anuales por concepto de renta con el peligro de que se volviera a reconstituir el monopolio si los arrendatarios decidían no volver a renovar el contrato.²²⁴

Esta situación se fue transformando y para finales del sexenio manejaba 375 cines, de los cuales 91 ya eran propiedad de COTSA, mientras que 284 seguían siendo arrendados, de acuerdo con la información oficial.²²⁵ De tal manera que para el final del sexenio, Operadora de Teatros ya tenía

²²² Salvador Elizondo, “El cine mexicano y la crisis”, en Luis Vicens (administrador), *Nuevo Cine*, año 2, núm.7, México: FCE, agosto de 1962, p. 5.

²²³ *Ibidem*, p. 6.

²²⁴ Paola Costa, *op. cit.*, p. 61-62.

²²⁵ *Cineinforme general 1976, op. cit.*, p. 293.

captado el 50% de público²²⁶, un número considerable de espectadores que de alguna forma estaban más cercanos a la producción nacional. Esto repercutió directamente en las finanzas. Según datos del *Cineinforme* los ingresos por exhibición se incrementaron de más de medio millón de pesos en 1971, a mil 392 millones 930 mil pesos en 1976, es decir, en un 150%. En cuanto el número de asistentes se incrementó de 127 millones 978 mil espectadores en 1971 a 165 millones 71 mil en 1976.²²⁷ Ello podría traducirse como resultado del remozamiento que se hizo de las salas y el privilegio que se otorgó a las películas mexicanas en la última reestructuración de las normas de exhibición.

En el D.F., cines como el Latino, Chapultepec y Diana, antes destinados a la producción extranjera, fueron dedicados a productos nacionales; no obstante, la producción americana siguió dominando. Por 87 películas mexicanas estrenadas en 1974, se estrenaron 112 norteamericanas.²²⁸

Nuevamente, para el final del sexenio la asistencia a las salas se había incrementado en un 22%, mientras que la exhibición de las películas nacionales había llegado al 44.87% en la Ciudad de México y a 60% en el resto de la República Mexicana.²²⁹ Y en este sentido otra gran preocupación era el congelamiento en los costos del boleto para entrar al cine. Recordemos que desde 1953 se mantenían un costo fijo de cuatro pesos²³⁰ con la excusa de que así se mantenía el mayor acceso, incluyendo a las clases sociales más bajas. Sin embargo, esta medida provocaba que público de clase media no se acercara al cine nacional, pues éste se exhibía en salas de segunda y tercera corrida que carecían de medidas de limpieza y de un acondicionamiento adecuado. De tal manera que los precios que oscilaban entre los 2 y los 20 pesos en 1970, según la ubicación del cine, pasaron a los 4 y hasta 35 pesos en 1976.²³¹

De igual manera, para conseguir el remozamiento de las salas se decidió otorgarle un capital mayor y “se procuró darle los elementos para poder generar utilidades crecientes que beneficiaron a los trabajadores y a las demás empresas del Sistema”²³². COTSA se empoderaba, pero había un agente importante que tomar en cuenta: la televisión. Como toda la tecnología, este medio comenzó a cobrar más auge, dado que la única inversión que tenía que hacer el ciudadano de a pie era la inicial y con ella mantenía desde la comodidad de su hogar un constante flujo de productos audiovisuales. Retomemos este análisis hecho por Eduardo de la Vega Alfaro sobre la situación a finales de los años sesenta del

²²⁶ Paola Costa, *op. cit.*, p. 83.

²²⁷ *Cineinforme general 1976, op. cit.*, p. 323 y 325.

²²⁸ Celia Shojjet Weltman y Roberto Aschentrupp Toledo, *op. cit.*, pp. 127-128.

²²⁹ *Ibidem*, p. 128.

²³⁰ Paola Costa, *op. cit.*, p. 62.

²³¹ Mario San Román González, *El viejo (nuevo) cine mexicano durante el sexenio de Luis Echeverría Álvarez (1970-1976). Análisis de la producción cinematográfica*, (tesis de licenciatura de Ciencias de la Comunicación), México: UNAM, FCPyS, 2016, pp. 124-125.

²³² *Cineinforme general 1976, op. cit.*, p. 293.

cine con respecto a la televisión para darnos una idea del poder que tenía la pantalla chica al cual se enfrentaban las salas de cine:

[...] la relativa competencia que la televisión planteaba a la industria filmica nacional se había hecho más que evidente hacia 1969, con la existencia cerca de 2 millones 560 mil televisores en todo el país (18.79 por cada mil habitantes) y con 75 estaciones de televisión registradas. Por si esto fuera poco, de las películas estrenadas entre 1960 y 1969 en salas de la Ciudad de México, 31.9% eran estadounidenses, 48% de otros países (coproducciones incluidas) y 20.1% eran mexicanas, lo que demostraba la incapacidad de la industria filmica local para competir de manera más equilibrada en su mercado interno con la producción extranjera.²³³

Esta situación fue considerada por Echeverría, quien también diseñó estrategias para conseguir más espacio en este medio para la exhibición del cine mexicano. Aumentar el tiempo en la pantalla chica permitía mejorar la recaudación de las cintas mexicanas y mantener vigentes las películas de producción interna, por lo que una de las estrategias para conseguirlo fue ampliar el plazo de protección en los derechos de exhibición.

Para lograr éxito en la distribución otros organismos encargados de posicionar a las cintas en las mencionadas salas y en la televisión entraban en escena. Pel-Nal, compañía fundada en 1947, era la encargada de distribuir al interior del país desde las películas financiadas por el Banco Cinematográfico Nacional, hasta las producidas por la iniciativa privada y las provenientes del extranjero. Tras el análisis para reajustar a la industria nacional, se determinó la necesidad de formar una comisión en 1971 con el fin de que hicieran un análisis para mejorar los aspectos negativos de este sector. A partir de entonces se tomaron medidas como ampliar los espacios para el cine mexicano en la capital y al interior de la República con el apoyo de COTSA.

Con el objeto de fortalecer su economía, el Consejo de Administración de la empresa, autorizó la contratación de películas extranjeras en distribución que producirían ingresos sin perjuicio de las películas nacionales. Por otra parte, medidos los efectos de la exhibición de películas por televisión en relación con la asistencia a los cines se acordó ampliar el plazo llamado “de protección” para la venta de películas a la televisión.²³⁴

Incluso ese año se mejoraron las condiciones de los trabajadores de Pel-Nal con un aumento del 13% a su salario y prestaciones. Las medidas funcionaron y los ingresos aumentaron año con año,

²³³ Eduardo de la Vega Alfaro, en *El Estado y la imagen...*, *op. cit.*, pp. 230-231.

²³⁴ *Cineinforme General 1976*, *op. cit.*, p. 239.

registrándose en 1972 un 13% de aumento con respecto al año anterior, lo que representaba un incremento con respecto a “las principales distribuidoras extranjeras juntas que operan en el país como la Metro Goldwyn Mayer, Columbia Pictures, Cinema International Corporation, Warner Broos., United Artists, etc.”²³⁵

El trabajo en conjunto con COTSA trajo nuevos frutos, pues comenzaron a ampliar la distribución a las salas de la Operadora de Teatros, pero también a otras salas de cine independiente. Para 1973, el tiempo de pantalla para el cine mexicano era de 49% en la Ciudad de México y de 70% en los estados. Pronto se decidió abrir no sólo los cines de tercera y segunda corrida al producto nacional, sino de todas las categorías en todo el territorio del país.

En 1975 Películas Nacionales obtuvo por tercera ocasión sus mejores ingresos. Más y mejores salas de cine, aumentos razonables en los precios de admisión, sistemas de programación modernos y adecuados, publicidad institucional y especialmente una mayor atención individual a las películas, produjeron ingresos brutos que años atrás se hubieran considerado como inalcanzables.

En ese año, se obtuvieron ingresos totales por \$321, 870.083.29, que comparados con los de 1971 representan un aumento del 95.97%.²³⁶

Los incrementos reportados por el Banco Nacional fueron aumentando hasta el final del sexenio. Pero precisamente en 1975, el Banco fusionó a Cinematográfica Mexicana Exportadora S. de R.L. de I.P. y C.V. (Cimex) y a Películas Mexicanas S.A. de C.V. (PeliMex), “empresas deficitarias y responsables de la distribución del material mexicano en el extranjero; pero mantuvo su status de socio minoritario en Películas Nacionales (Pel-Nal), dominada por los productores, para la distribución en el país.”²³⁷

Cimex tenía como principal objetivo “eliminar a los intermediarios que adquirían a precio fijo los derechos de las cintas producidas en México”²³⁸ y que luego las distribuían a todo el globo exceptuando Latinoamérica, España y Portugal. De acuerdo con el *Cineinforme General de 1976*, la fusión de Cimex se debía a que esta empresa arrastraba un grave problema económico desde su creación, en 1954. Se trataba de un desajuste entre el aumento de las ventas y el aumento en los gastos de operación con el mercado principal con que se negociaba, Estados Unidos. Pues “en los ejercicios de 1969-1970 los ingresos en este territorio no acusaron incremento alguno, en tanto que los gastos de operación se aumentaron en un 14%.”²³⁹

²³⁵ *Ibidem*, p. 240.

²³⁶ *Ibidem*, p. 243.

²³⁷ Federico Dávalos, *op. cit.*, p. 107.

²³⁸ *Cineinforme General 1976, op. cit.*, p. 265.

²³⁹ *Ibidem*, p. 265.

De tal forma que a pesar de las estrategias de impacto publicitario y de aumentar la participación en los principales festivales del mundo, además de tener un constante convenio de venta con casi todos los países del mundo, se llegó a la conclusión de finiquitar a Cimex y cohesionarla con PeliMex. Esta decisión se tomó como respuesta al Plan Mínimo de Acción Inmediata de 1975, y que respondió a las reformas más fuertes para estatizar a la industria filmica nacional.

PeliMex había sido fundada en 1945 con la finalidad de uniformar los gastos de distribución que manejaban los productores independientes, principalmente a nivel Las Antillas, Centro y Sudamérica. Sin embargo, este organismo también presentaba conflictos para cubrir los intereses moratorios con el BNC, por lo que para el 1 de noviembre de 1975 se cumplieron las disposiciones contempladas durante el segundo plan de reestructuración presentado en mayo de ese año. Con las nuevas medidas “se prepararon los elementos necesarios y se efectuaron los trámites legales, financieros, contables y administrativos para la unión de ambas Compañías.”²⁴⁰ Al fusionar Cimex con Pelimex, la nueva empresa adoptó el acrónimo de Pel-Mex.

Como una misma estrategia se dio impulso a Promotora Cinematográfica Mexicana (Procinemex), institución creada en 1968 pero que al igual que otros organismos del cine nacional, presentaba un déficit en los beneficios por una mala organización y administración, según los informes oficiales. A través de un trabajo constante, el BNC hizo crecer a Procinemex dotándole de mayores responsabilidades y conjuntando su trabajo con Pel-Nal, con Pel-Mex y con COTSA.

Con Procinemex se fortalecieron e impulsaron métodos más efectivos para publicitar las producciones nacionales más recientes. Con un esquema integrado, Promotora comenzó a hacer la difusión desde la realización hasta el estreno de cada filme, lo cual incluye cobertura en medios de comunicación y publicitarios buscando crear un mayor impacto en el público. Se hacían entrevistas, fotografías y carteles a colores que iban acompañados por información enviada a la prensa, el radio, la televisión y el cine, nacionales y extranjeros.

El Banco hizo una fuerte inversión en Procinemex y aunque las utilidades eran pocas, se registraban. En 1972 la empresa obtuvo 413 mil 732 pesos extra que se usaron para capitalizar las pérdidas sufridas de años anteriores.²⁴¹ Para 1974 incluso se integró a trabajar gente de la sección 46 del STIC y según se menciona por el *Cineinforme General de 1976*, eran mayores las ganancias registradas para las películas

²⁴⁰ *Cineinforme general 1976, op. cit.*, p. 279.

²⁴¹ *Cineinforme general 1976, op. cit.*, p. 214.

promovidas con el sistema generado de publicidad: “se demuestra con el hecho de que 30 de las manejadas en ese año, tuvieron un total de 478 lanzamientos y el promedio de las recaudaciones de las mismas se incrementó en un 300%.”²⁴²

De igual forma comenzó a incrementarse el apoyo de muestras y festivales internacionales en los cuales se proyectaba al menos una película mexicana como parte de los estrenos mundiales.

[...] se colaboró con las demás empresas del Sistema, en la celebración de Semanas del Cine Mexicano en provincia, de Semanas del Cine Extranjero en nuestro país y de Semanas del Cine Mexicano en diversos países, imprimiendo folletos especializados en cada caso, enviando boletines informativos idóneos y procurando una más esmerada atención a los cineastas extranjeros que asistieron, invitados, a esas Muestras Cinematográficas.²⁴³

Para 1975 la taquilla de las cintas publicitadas por Procinemex llegó a recaudar 126 millones de pesos²⁴⁴, entre las que se pueden mencionar *Tívoli*, *Los cachorros*, *Bellas de noche* y *Mecánica nacional* como las más exitosas, con 10 millones de pesos cada una. Asimismo, Promotora tomó a su cargo la revista Cinelandia, lo que significaba un medio de difusión constante con fines precisos de impacto sobre el cine nacional, aunque el estilo de la revista era más bien comercial y profundizaba poco en la perspectiva crítica del cine mexicano. Creada a finales de los años cincuenta, era una publicación más enfocada hacia los espectáculos, orientada al público masculino con fotografías a color de vedettes, modelos y actrices, con breves análisis y críticas del cine nacional, aunque con amplios fotoreportajes y una tendiente temática al sensacionalismo.

Otra acción fue el lanzamiento del programa de televisión “Tiempo de Cine”, a través del canal 11 de la zona metropolitana a la Ciudad de México, con José de la Colina, Emilio García Riera, Tomás Pérez Turrent, Jorge Cantú y Francisco Sánchez,²⁴⁵ encaminado a hacer un análisis del cine del momento. De acuerdo con Eduardo de la Vega Alfaro, gracias a las presiones y críticas de este grupo fue que el Estado tomaba las directrices para apoyar a las cintas mexicanas durante su etapa de exhibición.

Sin embargo, también existe una postura contraria de parte de otros investigadores, como la del especialista Jorge Ayala Blanco quien ha expresado su oposición abiertamente a las medidas emprendidas por Echeverría y al grupo que llamó de “crítica oficialista”, pues para él resultaba una

²⁴² *Ibidem*, p. 219.

²⁴³ *Idem*.

²⁴⁴ *Ibidem*, p. 220.

²⁴⁵ Eduardo de la Vega Alfaro, *El Estado y la imagen...*, *op. cit.*, p. 238.

crítica mediatizada por el director del Banco Nacional Cinematográfico, a la cual se sometían los intelectuales de la época.²⁴⁶

No podemos dejar de mencionar este punto, pues dentro de la propia crítica había perspectivas opuestas y esto también era un indicador de la situación en la industria, pues durante el echeverrismo se mantuvo la producción de películas de poca o nula calidad a costa de la producción estatal. Esta perspectiva pone en cuestión los procesos de la industria cultural, en la que la producción es equivalente a la fabril, y va conduciendo a un último producto de consumo masivo. En éste, los medios de comunicación, incluyendo a la propia industria cinematográfica, están al servicio del o de los apoderados.

Por otra parte, podríamos decir que la cinematográfica efectivamente se vuelve una industria, pues en los propios análisis del *Cineinforme general* se habla constantemente en términos de pérdidas y ganancias, ya sea sobre el dinero recaudado o del tiempo exhibido, que bien podría ser interpretado como números favorecedores para los miembros de la industria cinematográfica. Empero, hemos mencionado ya casos de descontento al respecto, como la distribución desigualitaria de los ingresos en la producción de “paquetes”.

En el caso de los contenidos, hacia 1975 el Estado ya había captado a los sectores primarios de la industria fílmica, lo que de acuerdo con la teoría de la industria cultural respondería a un uso propagandístico. En el cine de apertura no había como tal un mensaje manifiesto a favor del Estado; sin embargo, sí se visualizaba a través de las nuevas propuestas el sentido democrático, de apertura y de libertad de expresión que se había prometido desde 1970.

Fue así como numerosas propuestas y nuevos talentos surgieron durante este periodo. Para lograr ese proceso, el BNC tomó algunas decisiones de las que ya hemos hablado, como el descongelamiento de la taquilla, el remozamiento de las salas “de barrio” y la mejora en la publicidad²⁴⁷. De igual forma, el Estado preparó un nuevo plan para aumentar la producción fílmica, aspecto que había estado en la mira desde el inicio del sexenio.

²⁴⁶ “Jorge Ayala Blanco y las películas como recuerdos”, retomado de sitio web *Animal Político*, en marzo de 2017 en: <http://www.animalpolitico.com/2011/02/jorge-ayala-blanco-y-las-peliculas-como-recuerdos/>

²⁴⁷ *Idem*.

3.5. Esquemas de Producción: Alpha Centauri, Escorpión, Marco Polo, DASA, Conacine y Conacite Uno y Dos.

Para comenzar este punto debemos reiterar que las estrategias de producción no se conformaron con la apropiación de los Estudios América y la distribución del trabajo cinematográfico con esos estudios de producción. Al inicio de la gestión de Echeverría se decidió alentar el trabajo de productoras privadas negociando las deudas que tenían con el Estado para que, en lugar de saldarlas, invirtieran en la realización de cintas nacionales. Situación que tuvo cierto éxito.

Con este esquema nacen **Alpha Centauri**²⁴⁸, cuyo dueño no tenía relación con el cine pero obtuvo apoyo del Estado y produjo *Los meses y los días* de Alberto Bojórquez; y **Producciones Escorpión**²⁴⁹, propiedad de Ramiro Meléndez quien financió la exitosa *Mecánica Nacional* de Luis Alcoriza. En tanto, otras sociedades aceptaron la invitación de Rodolfo Echeverría para participar más activamente autofinanciando nuevos proyectos²⁵⁰, como el caso de **Cinematográfica Marco Polo** del millonario petrolero Leopoldo Silva²⁵¹ y su hermano Marco, que produjo *Los cachorros* de Jorge Fons en 1971; o **Cinematográfica Marte**, de Mauricio Wallerstein y Juan Fernando Pérez Gavilán, que produce en 1970 la cinta debut de José Estrada, *Para servir a usted*. De las cintas antes mencionadas podríamos decir que fueron memorables en su época, no sólo por su realización técnica, sino también por la creatividad con la que fueron hechas y los cambios que marcaron a nivel cinematográfico nacional, así como por la notable postura en contra de las puertas cerradas.

No obstante, el trabajo de las pequeñas empresas productoras era insuficiente para levantar el número de realizaciones que se necesitaban para mantener un equilibrio en la industria, esto es, la realización de entre 70 y 80 películas anuales.²⁵² Para solucionar este problema, ya hemos mencionado que en 1973 se formaron las producciones de “paquete” en la que los trabajadores fungían también como inversionistas, pero esto tampoco fue suficiente. Por ello, en 1974 el BNC decide fundar la Conacine que produciría las cintas más caras del Estado²⁵³:

²⁴⁸ Paola Costa, *op. cit.*, p. 74.

²⁴⁹ Emilio García Riera, *Breve historia...*, *op. cit.*, p. 279.

²⁵⁰ Paola Costa, *op. cit.*, p. 74.

²⁵¹ “Otras conversaciones con Jorge Fons”, de José Agustín, retomado del diario *La Jornada* en línea, en enero de 2017 en: <http://www.jornada.unam.mx/2005/12/17/index.php?section=opinion&article=a06a1cul>

²⁵² *Idem.*

²⁵³ Emilio García Riera, *Breve historia...*, p. 279.

La nueva productora, dirigida por Maximiliano Vega Tato, ex-estudiante de cine en el CUEC (Centro Universitario de Estudios Cinematográficos) y hasta ese momento director de la compañía de promoción Procinemex, nace de hecho el 4 de abril de 1974 (como parte del Consejo de Administración de la nueva compañía estaba el licenciado Miguel de la Madrid Hurtado, quien ocupaba el cargo de director de crédito de la Secretaría de Hacienda). En el *Cineinforme General, 1976*, se da como fecha la creación oficial de CONACINE octubre de 1974, que para entonces ya había hecho por lo menos diez películas.²⁵⁴

El trabajo del Conacine era aumentar la producción filmica nacional y proveer de esta forma a la industria de mayor cantidad de trabajo. Sin embargo, no era suficiente, y pronto se tuvo que pensar en la creación de dos nuevas productoras estatales: Corporación Nacional Cinematográfica de Trabajadores y Estado S.A. de C.V. (Conacite) Uno y Dos. Las tres empresas de producción cinematográfica habían nacido como proyectos que Rodolfo Echeverría debía impulsar “forzado por cuestiones burocráticas y administrativas –y también por la presión de una crisis de desempleo que se acentuaba cada vez más, entre 1974 y 1975”²⁵⁵.

Conacite Uno, creada el 19 de junio de 1975, quedó al mando de Fernando Macotela y arrancó con un capital social de 10 millones de pesos²⁵⁶. En un año, Conacite Uno produjo 17 películas con una inversión de 90 millones de pesos, las cuales fueron realizadas con trabajadores del STPC en un total de 119 semanas.²⁵⁷ Su mayor logro fue la realización de *El apando* de Felipe Cazals, que había recaudado 13 millones de pesos en la zona metropolitana y tres millones al interior de la República desde su estreno en 1975.

En tanto, Conacite Dos se constituyó también el 19 de junio de 1975 con Rubén Broido al frente de la Corporación. Sus actividades estarían encaminadas por igual a incrementar la producción filmica nacional, pero con el apoyo de los trabajadores del STIC. En total se filmaron 14 películas hasta 1976, lo que representaba un total de 77 semanas de rodaje. En este caso, la mitad de las cintas se tuvieron que filmar 90% en locación debido a las pésimas condiciones en las que se encontraban los Estudios América, lo cual cambió hasta el 13 de septiembre de 1976 cuando se reinaugaron sus instalaciones. De acuerdo con el *Cineinforme general de 1976* al final Conacite Dos invirtió 56 millones de pesos en un año, pero no reportaron algún filme sobresaliente.²⁵⁸

²⁵⁴ Tomás Pérez Turrent (Coord. de Inv.), *La fábrica de sueños...*, *op. cit.*, p. 84.

²⁵⁵ Eduardo de la Vega Alfaro, en *El Estado y la imagen...*, *op. cit.*, p. 238.

²⁵⁶ *Cineinforme general 1976*, *op. cit.*, p. 187.

²⁵⁷ *Ibidem*, pp. 190 y 191.

²⁵⁸ *Ibidem*, pp. 201 y 204.

A través de estas empresas se intentó la unión con los trabajadores de los sindicatos, el STPC y el STIC, propiciando la colaboración con los mismos en el modelo de producción de “paquete”. No obstante, los resultados como ya hemos mencionado no fueron beneficiosos en su totalidad, debido a que no todos conseguían ganancias con este tipo de inversión.

Aunado a estos esquemas de trabajo, justo cuando la iniciativa privada aflojaba el apoyo a la industria cinematográfica nacional, una serie de nuevos cineastas decidieron integrar la cooperativa Directores Asociados S.A. (DASA) en marzo de 1974, con el objetivo de crear películas “de alta calidad artística con el contenido social que requiere toda manifestación [artística] latinoamericana”²⁵⁹. Estos jóvenes realizadores eran Raúl Araiza, José Estrada, Jaime Humberto Hermosillo, Alberto Isaac, Gonzalo Martínez, Sergio Olhovich, Julián Pastor y Juan Manuel Torres, cuyo interés también parecía residir en seguir formando parte de un cine de apertura, aunque mucho más contestatario.

Más adelante, en noviembre de 1975 se unieron a DASA en un Manifiesto, pero sin pertenecer a la compañía, los cineastas Paul Leduc, Felipe Cazals, Jorge Fons y Salomón Laiter, en donde externaban su preocupación por el rumbo del cine y al mismo tiempo reconocían el trabajo emprendido por la nueva administración de Rodolfo Echeverría. Esta formación provocó el descontento de la sección de directores del STPC quienes declararon mediante la prensa que DASA estaba formando un frente político contrario a los intereses del sindicato. La respuesta de los jóvenes cineastas fue también a través de la prensa donde rechazaron la postura del STPC y les recordaban que ellos mismos habían aceptado la apertura de puertas cerradas a nuevos directores.

Estos realizadores marcaron una verdadera transformación en la realización del cine nacional, no sólo mediante esta forma, sino con su trabajo filmográfico. Y como veremos en el siguiente capítulo, el arte no está destinado a desaparecer pues, como afirmaba Morin, cuando existe la invención no hay forma de que la producción ahogue a la creación.

²⁵⁹ Paola Costa, *op. cit.*, p. 98.

Capítulo 4

La crítica del cine al poder gubernamental y el cine de autor.

4.1. El arte, la teoría de autor y su influencia en el país. Algunos casos filmicos, línea crítica y propuesta artística.

El cine mexicano logró la estatización absoluta en los setenta, cuando el gobierno federal se hizo cargo de cada uno de los procesos de la industria filmica nacional. Por primera vez funcionaba como una verdadera maquinaria, en la cual se tenía asegurado el capital financiero para producir diversos proyectos y con una libertad para abordar los temas que no se había tenido hasta el momento. Además, las condiciones eran propicias para propuestas más novedosas y mejor trabajadas desde una perspectiva estética, técnica y crítica. Pero el proceso no fue tan sencillo, veamos por qué.

En el cine, como hemos reflexionado, ocurren dos procesos importantes a los cuales hemos apelado en esta investigación: su uso como una herramienta o medio para promover el dominio ideológico (teoría de la industria cultural), y su calidad de arte, a través de la cual el autor persigue la autonomía para alcanzar con su obra dicho estatus. Ante los modelos de estandarización que ocurren en los sistemas capitalistas como el que estamos analizando, el arte busca sus propias formas de sobrevivir.

En Europa se fueron acumulando cambios que impactaron la forma de ver, de analizar y de hacer películas. El cine soviético, por ejemplo, es resultado de los movimientos revolucionarios en la ex Unión Soviética, que buscaban enviar un mensaje claro, conciso y puntual a su población sobre el régimen político que se buscaba instaurar, convirtiendo así al cine en un aparato de propaganda del Estado en los años veinte.

Más tarde aparece la corriente denominada la Nueva Ola Francesa, proveniente del país galo. El término, acuñado en 1957 por la redactora en jefe del semanario *L'Express*, Françoise Giroud, se utilizó originalmente para hablar sobre una encuesta sociológica que analizaba a la juventud francesa.²⁶⁰

²⁶⁰ Esteve Riambau, *El cine francés 1958-1998. De la Nouvelle Vague al final de la escapada*, España: Paidós, 1998, p. 33.

Una frase de Charles Peguy [...] en la que reivindicaba el papel de la juventud —«Nosotros somos el centro y el corazón. El eje pasa por nosotros. Es en nuestro reloj donde deberá leerse la hora»— sintetizaba el sentido de este manifiesto destinado a encabezar un relevo generacional definido por un grito de guerra que, dicho sea de paso y aunque no fueran ésas las intenciones de su autora, fue el mejor regalo que, desde la izquierda se le podía hacer a la política derechista del general De Gaulle. «Nouvelle Vague designa, pues, una realidad sociológica y es así como la expresión, aplicada al cine, será inicialmente entendida: los filmes que se desprenden de ella para sus contemporáneos, son aquellos que testimonian nuevas costumbres, mostradas con una franqueza inédita y refrescante» (FRODON, 1995, 21).²⁶¹

Esta corriente ya tenía antecedentes en movimientos cinematográficos de Polonia, Hungría e incluso Inglaterra, de donde se conoce el *Free Cinema* británico.²⁶² Pero se distinguía de éstos por algunas características que trascendieron fronteras: bajos costos de producción; utilización de equipo ligero que era más fácil de manejar, sin tantos recursos materiales o humanos²⁶³; exploración de nuevos espacios físicos; las historias estaban protagonizadas por personajes “inéditos”, que “expresaban una nueva conciencia lingüística”²⁶⁴; y la propuesta de nuevos temas que presentaban “infancias difíciles, inestabilidades emocionales que replanteaban algunas de las instituciones tradicionales [...], el inconformismo juvenil derivado de diversos desencantos o frustraciones, el compromiso político o el reflejo de una cinefilia inherente a los propios realizadores”²⁶⁵.

El movimiento de la Nueva Ola Francesa comenzó a consolidarse desde la publicación *Cahiers du Cinema*, constituida por algunos de los que se volverían más tarde realizadores y abanderados del movimiento cinematográfico más excitante y propositivo de los últimos tiempos. La revista, “fundada por el futuro actor y realizador Jacques Doniol-Valcroze en 1951, respondía a una tradición crítica del cinema francés que la posguerra había polarizado en sendas publicaciones.”²⁶⁶ En ésta se hacía un rescate a cineastas clásicos olvidados o menospreciados de todo el mundo, incluido en el primer caso a Jean Renoir y en el segundo a Alfred Hitchcock, por ejemplo. Estos análisis derivaron entonces en lo que después de conoció como la “Teoría de Autor”:

De la primera de estas actitudes nació la *política de los autores*, la plataforma teórica que Bazin definió como «elegir el factor personal como criterio de referencia en la creación artística, para después

²⁶¹ *Idem*.

²⁶² *Ibidem*, p. 26.

²⁶³ Elementos que heredaron del *Free Cinema* británico.

²⁶⁴ Esteve Riambau, *op. cit.*, p. 52.

²⁶⁵ *Ibidem*, p. 60.

²⁶⁶ *Ibidem*, p. 53.

postular su permanencia e incluso su progreso de una obra a la siguiente. Se reconoce la existencia de filmes importantes o de calidad que escapan a este esquema, pero justamente antes se preferirán sistemáticamente aquellos en los que conste, aunque sea en filigrana, el blasón de autor, fuesen incluso realizados sobre el peor guión de circunstancias». ²⁶⁷

En el cine de autor, el director era responsable de toda la película, desde la concepción de su historia hasta el proyecto presentado al final, por lo que ya se convertía en su obra. Como afirmó José de la Colina en su texto “Tres claves para un cine mexicano de autor”, cuando se habla de un autor se hace referencia,

[...] a la idea del cineasta que sobrepasa las meras funciones de director o ilustrador de tales o cuales argumentos para alcanzar, a través de la puesta en escena, de un modo de “ver el mundo”, una obra personal, expresión de sus ideas, su moral, su sentido social o político (o crítico, a final de cuentas) y hasta de sus obsesiones y fantasmas. ²⁶⁸

Recordemos que el cine como arte cumple varios requisitos: desde que es un producto de la actividad humana [Hegel]; cuyo estilo se perfecciona de acuerdo con las características de su arte, dotando a la obra de un sentido universal [Schiller]; el cual es también un producto social [Marx], y resultado de la conexión espiritual en la cual el artista es un intermediario [Hegel], como lo analizamos en el primer capítulo.

Kant también afirmaba que lo bello es libre, y que sólo esa libertad da un sentimiento de placer. Pues bien, en la teoría de autor el artista tiene libertad de creación, pues al no depender económicamente de un estudio o un productor ejecutivo, estaba lejos de las ataduras del sistema fabril para producir películas en serie como el que tenía Hollywood, cuya única finalidad es el bien monetario. La industria cinematográfica hollywoodense, en la que predominaba el proceso fabril, se daba por hecho que la figura más importante de la película era el productor, o bien, la estrella protagonista. Como explicamos anteriormente en este sistema se mantenía el interés por los géneros, es decir, que la película fuera comedia, o bien melodrama, musical o *thriller*, sin tomar en cuenta la propuesta artística de un solo autor.

Con la propuesta de la Nueva Ola Francesa, el director quedaba como el responsable de la obra, pasando por el planteamiento del argumento, la propuesta visual o incluso la elección de los

²⁶⁷ *Ibidem*, p. 55.

²⁶⁸ José de la Colina, “Tres claves para un cine mexicano de autor”, *Revista Artes Visuales del Museo de Arte Moderno*, México: Museo de Arte Moderno, No. 2, abril-junio-1974, p. 37.

protagonistas. Es decir, la dirección ya no implicaba únicamente el dirigir a los actores, sino que era el impulsor de todo el equipo con una idea preconcebida hasta llegar al producto final ya editado. Con esta aseveración se sentó en la teoría cinematográfica la posibilidad de que un autor mostrara a través de su trabajo el seguimiento de un tema y que al mismo tiempo defendiera su puesta en escena como una propuesta personal, que abrazaba a su percepción estética. Esta nueva forma de pensar al cine —que no de hacerlo, porque varios directores ya trabajaban así desde antes—, no apareció por generación espontánea en esa época.

No es casual que la Nouvelle Vague surgiera precisamente en el mismo momento en el que se aposentaba el concepto de modernidad cinematográfica, encabezadas por la semiótica y sus derivaciones textuales o narratológicas, o la implicación ideológica en las corrientes de pensamiento que circularon a raíz de mayo de 1968 (CASETTI, 1993) tuvieron muy presente las prácticas filmicas de determinados realizadores surgidos de la Nouvelle Vague, naturalmente encabezados por Godard.²⁶⁹

El historiador, crítico y realizador cinematográfico español, Esteve Rimbau resalta en este comentario la importancia de las teorías sobre análisis del discurso que estaban surgiendo en esa época, así como el momento político que se atravesaba. Durante este periodo, los jóvenes turcos²⁷⁰ se expresaban a favor de los movimientos obreros y estudiantiles que se estaban llevando a cabo en el país. Uno de los más radicales en ese sentido fue precisamente Godard, quien realizó parte de su filmografía desde planteamientos marxistas e incluso fundó el Grupo Dziga-Vertov con el cual rodó películas influenciadas por el cine de propaganda soviético, en algunas de las que registraba los acontecimientos políticos en París.²⁷¹

Sin embargo, existía un cuestionamiento contundente a esta perspectiva, pues en los sistemas fabriles donde predomina la consigna de oferta-demanda, la libertad parece ser un elemento ajeno. Morin afirmaba en este sentido que el que “el realizador sea considerado como el autor, no impide que el film sea el producto de una creación concebida según las normas especializadas de producción.”²⁷²

Esta perspectiva resulta interesante e importante para su análisis, ya que el investigador francés podía abordar el tema del cine no sólo con la lupa del teórico, sino con una perspectiva práctica sustentada en su experiencia con *Crónica de un verano* (1961), documental que codirigió con Jean Rouch y que forma

²⁶⁹ *Ibidem*, p. 67.

²⁷⁰ Para referirse a aquellos que participaban del movimiento la Nueva Ola Francesa, surgió el término “jóvenes turcos”, debido a la renovación que buscaban conseguir a través de sus críticas cinematográficas.

²⁷¹ Ramón Font, et. al., *Jean-Luc Godard y el grupo Dziga-Vertov: Un nuevo cine político*, Barcelona, España: Anagrama, 1976.

²⁷² Theodor W. Adorno y Edgar Morin, *op. cit.*, pp. 37 y 38.

parte de la Nueva Ola Francesa. La perspectiva sociológica de Morin, lo inclinaba a considerar que el autor puede sentirse coartado dentro del sistema capitalista:

En la industria cultural abunda el autor no solamente avergonzado de su obra, sino negando que su obra sea en efecto suya. *El autor ya no puede identificarse con su obra.* Entre su obra y él se ha creado un extraordinario rechazo. **Desaparece entonces la mayor satisfacción del artista, que es la de identificarse con su obra, es decir de justificarse por medio de ella, de fundar en ella su propia trascendencia.²⁷³**

Morin afirma que en el terreno de la industria cultural es donde el sentido de la creatividad se coarta porque se pierde la libertad de generar una obra auténticamente del artista, que le pertenezca y a través de la cual, se sienta representado. El sistema de estandarización suele someter a la industria del cine y a quien colabora en ella, en un patrón definido por el propio sistema. Sin embargo, esto no es inmutable, y he aquí la importancia de la teoría propuesta por los franceses. Morin consideró que hay formas en las que la creatividad logra colarse, sobre todo en el capitalista que

[...] es un sistema bastante menos rígido de lo que parece al principio: en un sentido depende fundamentalmente de la invención y de la creación, que dependen de él a su vez; las resistencias, las aspiraciones y la creatividad del grupo intelectual, pueden jugar en el sistema. La inteligencia no siempre es radicalmente vencida en su lucha por la expresión auténtica y por la libertad de creación.

Y es por eso que, al mismo tiempo que fabrica y estandariza, el sistema permite al cine ser también un arte [...].²⁷⁴

Morin considera que la relación de estandarización-inventión se transforma “con cada nueva obra, de acuerdo a las relaciones de fuerzas singulares y circunstanciadas. De este modo, la “nouvelle vague” ha provocado, no se sabe hasta qué punto y por cuánto tiempo, un rechazo real de la estandarización.”²⁷⁵ De estos preceptos podríamos afirmar que si bien, los procesos de estandarización someten a los artistas, hay corrientes o movimientos impulsados por estos sujetos ávidos de libertad de expresión.

Los representantes de la Nueva Ola Francesa lograron encontrar su espacio y la libertad necesaria para concebir una obra distanciada del producto masivo. Teniendo este ejemplo en cuenta, es posible entender cómo los artistas mexicanos del momento, que intentaban alejarse de la estandarización para crear una obra personal, lograron realizar sus propias expresiones en la etapa echeverrista.

²⁷³ *Ibidem*, p. 41. (Las negritas son mías).

²⁷⁴ *Ibidem*, pp. 64 y 65. (Las negritas son mías).

²⁷⁵ *Ibidem*, p. 42.

No obstante, hay que considerar que salirse del molde establecido por un sistema, transformar los escenarios instituidos e innovar no es un proceso tan simple ni aparece sin antecedentes. El fenómeno renovador de la Nueva Ola Francesa tuvo en México un referente previo con la película *Raíces* de Benito Alazraki, realizada en 1953. Producida al margen de la industria fílmica y con un modelo independiente, este filme se unió a otros factores que desataron el furor con el que fue reconocida la teoría de autor en nuestro país.

En la parte teórica liderada por la publicación *Nuevo Cine*, se impulsaba la necesidad de hacer un cine más reflexivo, crítico, pero también especialista, con mucha mayor capacidad técnica y mejor apreciación estética por parte de sus realizadores. Estos escritores mexicanos inspirados por *Cahiers du cinéma*, demostraban su admiración por la teoría de autor propuesta por los jóvenes turcos, y ponían principal énfasis en la posibilidad de manejar al cine como un arte en el que se disponía de libertad para hablar de cualquier tema. Existían además otros síntomas que fomentarían la inserción de la teoría promovida por los *nueva oleros*:

[...] la fundación del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos –semillero de una buena cantidad de cineastas con afanes innovadores–, la organización de los dos Concursos de Cine Experimental (1965 y 1967), del Primer (y único) Concurso Nacional de Argumentos y Guiones Cinematográficos convocado en 1966 y de los primeros concursos de cine en súper 8 promovidos por agrupaciones como Pecime o el Centro de Arte Independiente.²⁷⁶

La creatividad surgía en lo que parecía un contexto desértico como fueron los sesenta, años de crisis para el cine nacional y de mucha represión política y social. Como analizamos antes, fue por otra parte una década que revolucionó al mundo en términos políticos, pues esas crisis propiciaron el despertar intelectual de la sociedad que exigía libertad, apertura y respeto. Las demandas de los grupos universitarios, obreros, campesinos y en general, las voces de los ciudadanos, se volcaron en movimientos sociales que explotaron casi al mismo tiempo en varios países del globo. De vuelta a México, como fue en toda Latinoamérica, también se dio este fenómeno. Las características del cine de autor propuesta por

[...] la corriente renovadora francesa se vio reproducida durante los años sesenta en múltiples variantes nacionales, como [...] el *Nuevo Cine Español*, el *Junger Deutsche Film*, la *Nuberu Bagu* japonesa, el *New American Cinema*, el *Cinema Novo* brasileño, el *Nuevo Cine Argentino* o el *Nuevo Cine Mexicano*. Las particularidades locales no impiden ver que entre estos nuevos cines había muchas similitudes: rechazo al cine anterior, búsqueda de una expresión personal al margen de las

²⁷⁶ Eduardo de la Vega Alfaro, en *El Estado y la imagen...*, *op. cit.*, pp. 231.

exigencias industriales, gusto por las innovaciones formales y tecnológicas, ruptura de la narración convencional.²⁷⁷

Estas novedades en la narrativa audiovisual llamaron la atención de la nueva generación de cineastas que comenzó a incursionar en la industria a partir de la década de los sesenta. E incluso el poder realizar un cine personal, que en algunos casos incluso podía ser reflexivo o combativo, era un gusto al que pocos podían acceder, recordemos el caso de Julio Bracho con *La sombra del caudillo*. La censura no fue un tema que en el echeverrismo simplemente se superara u olvidara, pues entonces persistía con el nombre de “supervisión”.

Ante este escenario, y retomando las dimensiones de las que hablaba Rodolfo Echeverría al principio de su sexenio, el cine era también un arte, y en este sentido según palabras expresadas por el director del BNC ya no tenía por qué limitarse, pues ahora el gobierno federal respaldaba también a la creatividad:

El desarrollo del cine como arte no tendrá otra medida que la del talento creativo de los cineastas mexicanos. El Estado ha diseñado la estructura administrativa para la producción de películas. Los industriales y productores tienen los medios que el Estado ha propiciado. Corresponde ahora el turno a los creadores cuya sensibilidad y audacia técnica e imaginativa determinará que nuestro cine adquiera mayor calidad y jerarquía.²⁷⁸

La generación de nuevos cineastas tenía sobre sus hombros la responsabilidad de realizar películas con temas más diversos, reflexivos, propositivos y con técnicas específicas que manifestaran un verdadero conocimiento acerca de la teoría cinematográfica. Su formación era ya académica, pues muchos de ellos se habían instruido en cine en escuelas de Rusia, Francia e Inglaterra, e incluso algunos eran egresados del CUEC, lo cual les proporcionó las bases para crear propuestas más estructuradas técnicamente, mientras que su interés por la industria fílmica y el tiempo de cambios que vivían los dotaba de un sinnúmero de historias por contar.

Los jóvenes mexicanos estaban ávidos de hacer cine y de abordar todas las temáticas posibles, por eso ante la posibilidad de una apertura proclamada por el nuevo gobierno de Echeverría, y aprovechando un viaje a Santiago de Chile en 1972 donde se celebraría la semana del Nuevo Cine Mexicano, hablaron con el entonces presidente de México. El portavoz elegido fue Alberto Isaac, quien a nombre de todos pediría

²⁷⁷ Nelson Carro, “Nueva Ola / Nuevo Cine”, en Catherine Bloch Gerschel y José Antonio Valdés Peña (comp.), *Nouvelle Vague: una visión mexicana*, México: Cineteca Nacional, Embajada de Francia en México, Fundación Televisa, 2008, p. 17.

²⁷⁸ Suárez del Solar, *op. cit.*, p. 11-B.

[...] que no hubiera censura. Según Leduc, Echeverría nunca contestó directamente, y cambió de tema. Más bien desvió la respuesta contestando que había visto una película japonesa, *La mujer de arena* y que ese era el cine que le gustaba, lo cual era como contestar que el problema no era la censura sino el talento.²⁷⁹

La postura del gobierno echeverrista fue siempre la de negar contundentemente la existencia de la censura en su administración. Sin embargo, existían casos como el programa “Tiempo de cine” de Canal 11, que mencionamos antes, pero del que omitimos su historia frente a la censura²⁸⁰. La transmisión era una hora a la semana los sábados y, más tarde los domingos, estaba organizada por Fernando Gou para la señal del IPN dependiente de la Secretaría de Educación Pública (SEP). Paola Costa refiere en *La apertura cinematográfica* que el programa no se centraba realmente en el proyecto estatal fílmico, sino en personajes, “la idea era darle al televidente los elementos que le permitieran formar sus propias defensas para oponerse a la manipulación, los mitos, los falsos valores culturales que vienen deformando su mentalidad de espectador.”²⁸¹ No obstante, señala que los “participantes ejercían la crítica con una violencia desusada en un medio como la televisión.”²⁸²

Esta abierta crítica repercutió con una primera suspensión del programa en 1972 por parte del director del canal, que se retomaría en 1973 gracias a la intervención personal de Rodolfo Echeverría. Sin embargo, en 1974 “se suspende definitivamente por razones similares a la primera vez “pero ya no hubo quién diera la cara”²⁸³.”²⁸⁴ Costa refiere que hubo protestas incluso por parte del público, pero “el problema del programa fue poner en tela de juicio la actuación estatal”²⁸⁵, lo cual permite apreciar que la apertura también tenía límites. Para el final del sexenio, el director del BNC, Hiram García Borja, definía a la censura como necesariamente previa, pues señalaba que de no suceder antes no se podía insertar en ese concepto:

Si no es previa podrá ser una revisión o una supervisión o un cotejo; pero la censura se refiere a la obstaculización de las ideas.

²⁷⁹ Entrevista con Paul Leduc, realizada el 11 de octubre de 1980 en México, D.F. por Paola Costa. Referenciada en nota al pie de página, Paola Costa, *op. cit.*, p. 91.

²⁸⁰ Pensando el término de censura como la definió el cineasta franco-griego Costa Gavras: “es una forma de represión, de evitar las expresiones de las gentes, de obstaculizar la manifestación de las ideas, de cualquier forma”, tomado de una entrevista a Hiram García Borja, en *Cineinforme general, op. cit.*, p. 496.

²⁸¹ Paola Costa, *op. cit.*, p. 95.

²⁸² *Idem.*

²⁸³ Nota al pie en Paola Costa, *op. cit.*, p. 95: Conversación telefónica sostenida con el Sr. Fernando Gou el día 25 de noviembre de 1980. Fernando Gou trabajaba como productor de planta en el Canal 11.

²⁸⁴ Paola Costa, *op. cit.*, p. 95.

²⁸⁵ *Idem.*

La Ley de la Industria Cinematográfica establece que esta Dirección “supervisará” las películas, las autorizará y podrá indicar qué modificaciones **o inclusive prohibirlas. Pero ello no es censura porque se trata de un producto terminado.**²⁸⁶

Su argumento consistía en afirmar que el Estado debía tener conocimiento sobre lo que se hacía en el país, sobre los contenidos que se manejaban y el tipo de mensaje que se transmitía en otros lugares del mundo, pues también era su derecho y obligación cuidar de los intereses nacionales. “En lo personal pienso, con base en algunas lecturas en la materia, que el cine que no se permite su exhibición, no hace bien a nadie”²⁸⁷, afirmaba contundentemente el funcionario, dando como ejemplo el tema de la sexualidad, es decir, sin tocar en algún momento el tópico de la crítica política. Por el contrario, la postura oficial era que:

Las producciones patrocinadas por el Estado se caracterizarán por una mayor libertad de acción a los realizadores. [...] El Estado podía permitirse el lujo de hacer un puñado de películas que lo prestigiaran mundialmente. Pero ningún privado hubiera tomado el riesgo de filmar algo que luego no se hubiese podido estrenar.²⁸⁸

De ahí la importancia del cine de autor y del cine independiente, que en todas las épocas ha sido el que marca una diferencia con respecto a los que tienen, de alguna forma, un compromiso con el productor que les patrocina la realización del filme. De igual manera, se levantan continuamente movimientos contrarios a las fuerzas del sistema, en este caso hemos mencionado a DASA y su *Manifiesto del Frente Nacional de Cinematografistas*, al que se sumaron otras voces como la de Jorge Fons, Felipe Cazals, Paul Leduc y Solomón Láiter.²⁸⁹

En este Manifiesto firmado a finales de 1975, es decir cuando el proceso de estatización estaba en pleno apogeo, evidenciaba que el cine mexicano previo había sido “de un orden social injusto y dependiente”²⁹⁰, en el que se exponían

[...] a través de productos enajenantes, valores ideológicos y patrones de conducta que nada tienen que ver con la esencia misma del hombre mexicano y latinoamericano, y que “ante la incapacidad del Estado de dictar una política cinematográfica coherente a las necesidades populares, el cine fue entregado como un botín a productores privados quienes consciente o inconscientemente

²⁸⁶ *Cineinforme general, op. cit.*, p. 496. (Las negritas son mías).

²⁸⁷ *Ibidem*, p. 497.

²⁸⁸ Paola Costa, *op. cit.*, p. 97.

²⁸⁹ Eduardo de la Vega Alfaro, *op. cit.*, p. 243.

²⁹⁰ *Idem*.

elaboraron un producto cinematográfico deleznable distraendo al pueblo de su verdadera problemática y enajenándolo de su raíz nacional.²⁹¹

Aunque, por otra parte, señalaban los aciertos del sexenio echeverrista entre los cuales destacaban el que el Estado hubiera

“asumido la responsabilidad integral de la producción” y la consecuente incorporación de “una nueva generación de directores” y “que esa actitud dinamizada sobre todo en los últimos tres años nos permite caracterizar el periodo actual, como una época de transición hacia la creación de un auténtico arte cinematográfico nacional comprometido con el destino histórico y las necesidades de las grandes mayorías”.²⁹²

El trabajo de los cineastas tendría entonces la ventaja de ser producido por el Estado, que no le exigía los resultados económicos que un productor de iniciativa privada sí demandaba; que a su vez le dotaría de una industria a su servicio en donde gozaría de derechos no sólo para producir su película, sino también para distribuirla y exhibirla; y que disfrutaría además de los valores promovidos por el Estado respecto a la apertura de contenidos, siempre y cuando fuera aceptada por la supervisión de la máxima autoridad del cine en esa época: el Banco Nacional Cinematográfico.

Con el reconocimiento de estos aspectos políticos, pero también artísticos, pasemos a reflexionar sobre algunos casos que pueden dar fe de lo que nos hemos atrevido a desentrañar en esta tesis.

4.2. *Mecánica Nacional*, de Luis Alcoriza. 1971.

Escrita y dirigida por el español Luis Alcoriza, *Mecánica Nacional* narra la historia de una familia mexicana de clase media que planea un día de campo en un cerro cercano a la ciudad, con el fin de presenciar una carrera de autos a la mañana siguiente. Lo que parece será un día de convivencia fraternal, se sale de control cuando al llegar al lugar otros han tenido la misma idea, convirtiéndose aquello en una caótica bacanal. Estrenada el 28 de diciembre de 1972 en el Real Cinema²⁹³, esta farsa es un retrato sobre el México popular y los extremos de la cultura nacional, en donde se esconde la doble moral.

²⁹¹ *Idem.*

²⁹² *Idem.*

²⁹³ María Luisa Amador y Jorge Ayala Blanco, *Cartelera Cinematográfica 1970-1979*, México: UNAM, 1988, p. 132.

A cargo de la compañía Producciones Escorpión, esta cinta tenía como principal atractivo al importante elenco que reunía: Manolo Fábregas, quien ya estaba activo en la comedia, pero cuyo trabajo era más conocido en el género dramático; Lucha Villa, que para entonces ya era una reconocida actriz y cantante; Sara García, la consagrada abuela mexicana, recordada por sus papeles en las películas de Ismael Rodríguez en la Época de Oro del Cine Mexicano; Gloria Marín, otra reconocida estrella de la Época de Oro y primera esposa de Jorge Negrete; Héctor Suárez, quien más adelante se volvería una popular estrella de las películas de picardía y albures; Pancho Córdova, en el divertido papel del compadre; Fabiola Falcón, quien levantaría los suspiros de los personajes masculinos y quien a partir de este papel emprendería una exitosa carrera en papeles similares; y los muy jóvenes Alma Muriel y Alejandro Ciangherotti Jr., dando grandes interpretaciones; sin contar las apariciones de importantes actores e intelectuales como Luis Manuel Pelayo y Paco Ignacio Taibo.

La película causó mucha controversia entre la crítica del momento, debido a la ácida visión que Alcoriza imprimió en su cinta sobre las interacciones y costumbres de los mexicanos. De los intelectuales del momento destaca la opinión del escritor y crítico de cine Carlos Monsiváis, quien tituló a su artículo publicado en el diario *Excélsior*, “Mecánica Comercial”, y en el que señalaba que el trabajo del cineasta español era:

Un intento permanente: apresar de manera indudable la esencia y la forma de “lo mexicano”. Todos los años, un número considerable de películas, programas de televisión, libros, artículos, canciones, alegatos, discursos oficiales, (y de cualquier índole), insiste en la empresa: situar como por encíclicas nuestra identidad nacional, ver en el mexicano una entidad inamovible, de características singulares y perennes (“No hizo igual con ninguna otra nación”, “Así somos y ni modo”). ¿Un ejemplo reciente y muy significativo en este afán de petrificar, de disponer del mexicano como cosa adquirida y juzgada?²⁹⁴

Efectivamente, la cinta había sido un parteaguas no sólo ideológico, sino también económico e incluso político. En este último punto hay que recordar que 1971, el año de producción de *Mecánica Nacional*, fue el periodo de transición de un sexenio a otro y la película servía como ejemplo de la nueva política de Luis Echeverría: un cine de apertura por el que habría mucho trabajo por delante. Los tiempos de crisis para el cine estarían por cambiar, y uno de los objetivos de la nueva administración consistía en recuperar al público de la clase media, el cual se cumplía cabalmente con esta cinta.

²⁹⁴ Carlos Monsiváis: “Mecánica Comercial”, México: *Excélsior*, sección 7-A, 7 de marzo de 1973.

En el apartado económico, como lo afirmaban en el *Cineinforme general* de 1976, el filme había superado las expectativas hasta entonces conseguidas: “merece especial mención la película “MECANICA NACIONAL” que en 40 semanas en el Real Cinema alcanzó entradas superiores a... \$7,500,000.00.”²⁹⁵ La exaltación se debía a que la inversión, que había sido elevada, ascendía a tres millones 300 mil pesos²⁹⁶, lo cual significaba que había recuperado la inversión y reunido otros cuatro millones 200 mil pesos, sin contar con una permanencia de 280 días en cartelera.

La cifra era exorbitante para aquella época y hemos de pensar en lo que esto significaba respecto al auditorio. Por un lado, el lenguaje era más cercano a la población, Alcoriza capturaba en la lengua los rasgos de espontaneidad, picardía y humor, pero también plasmaba los complejos, el machismo y aspectos ridículos y grotescos de algunos comportamientos nacionales. La presentación de estas situaciones en forma de sátira, hicieron mella en críticos como Monsiváis, pero también despertaron las mejores opiniones de otros como Jorge Ayala Blanco, quien después de una desmenuzada descripción de la película se preguntaba: “¿Cuándo dejaremos de “reconocernos” como símbolos tranquilizantes del mexicano arquetípico para vernos realmente como seres dotados de concreción histórica?”²⁹⁷ De igual forma, Francisco Sánchez habló en favor de la película:

En lugar de soslayar los aspectos negativos del comportamiento del mexicano, Luis Alcoriza le entra al toro por los cuernos en su más reciente película: *Mecánica Nacional*. Esto adquiere mayor importancia en la medida en que nuestro cine ha venido mostrando sistemáticamente una medrosa actitud de complacencia para con los elementos más falsos y mixtificadores del melodrama o de la comedia sainetesca.

[...] Ese muy significativo afán de evasión, de sacarle la vuelta al compromiso, ha creado un “vacío” contra el cual se rebela Alcoriza.²⁹⁸

Los aspectos positivos estaban expuestos principalmente en la presentación descarnada de las falsas conductas que imperan en la sociedad mexicana. Alcoriza afirmó que en realidad su interés radicaba en mostrar la riqueza de la cultura mexicana, específicamente de la pequeña burguesía reaccionaria, sin que esto impidiera hacer una crítica al concepto que en esa época predominaba sobre la familia mexicana, en donde predomina la imagen del macho dueño de su mujer y sus hijas, así como a otros factores de esa colectividad: “Creo que es un ataque abierto a la moral de la sociedad cristiana. Se ataca el

²⁹⁵ *Cineinforme general, 1976, op. cit.*, p. 242.

²⁹⁶ Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, Vol. 15, 2ª edición, México: UdeG-Gobierno de Jalisco-Conaculta-Imcine, 1994, p. 256.

²⁹⁷ Jorge Ayala Blanco: “Ojo con la simboliza, que ya llegó Alcoriza”, México: *Excélsior*, 14 de enero de 1973.

²⁹⁸ Francisco Sánchez: “La mecánica de nuestro comportamiento”, México: *Esto*, sección B, 6 de enero de 1973, p. 11.

machismo, el culto a la madre, a la virginidad, al respeto al padre, la religión.”²⁹⁹ En resumen se trataba de hacer una reflexión, a través de una comedia, sobre los valores conservadores, en donde no había real libertad de pensamiento u obra, en la que la figura del hombre dominante se empoderaba por encima de todos y por lo cual, las otras figuras como el de la esposa (Lucha Villa) o la hija (Alma Muriel) buscarían placer u otro tipo de libertad a escondidas de su “dueño”.

Estaban historias aledañas como el personaje de Sara García que, en un excelente desempeño actoral, interpretó a la madre anciana, abnegada, que sería reverenciada como santa, figura también emblemática para la cultura mexicana: la madre es pura, intocable. Está la historia del General (Héctor Suárez) en un claro afán de caricatura: hombre de baja estatura que sin el uniforme y aún con pistola en mano no se hace respetar por nadie, ni siquiera por su compañera (Fabiola Falcón), una chica libre que se vale de su cuerpo para conseguir lo que quiere.

Cada historia va llena de pragmatismo y, en general, es también una mirada sobre el México de finales de los sesenta con referencias al nuevo modelo económico proclamado por el sexenio que estamos analizando. Al final de cuentas, fue la primera película de Producciones Escorpión y una de las primeras del sexenio:

La película logró retratar la situación de una ciudad caótica cuyo crecimiento en tamaño y población era evidente, y detectó, al mismo tiempo, los estragos de una sociedad producto del fracaso de un modelo económico que estaba esperanzada en una solución a sus problemas. Esto se percibe en las pláticas entre Eufemio, Don Chava y su compadre, que hablan del éxito de México cimentado en la industria, el comercio y el turismo, aspectos que el gobierno de Echeverría trató de impulsar.³⁰⁰

Para 1971 el español naturalizado mexicano era un cineasta consolidado al que le vino bien realizar una película de las dimensiones de *Mecánica Nacional*. Conocido primero por su trabajo como guionista de Luis Buñuel y más tarde como director y escritor de sus propias películas, Alcoriza ya era un cineasta reconocido por su importante trilogía realizada en los sesenta: *Tlayucan*, *Tiburoneros* y *Tarahumara*.³⁰¹ Su perspectiva sarcástica, pero a la vez crítica resultaba idónea para la realización de un filme que fuera emblemático del nuevo cine pues su reputación ya estaba comprobada. Podríamos afirmar que ya era

²⁹⁹ Emilio García Riera, *Historia documental...*, *op. cit.*, p. 257.

³⁰⁰ “«Mecánica Nacional»: Sólo damos servicio a clientes muy machos. Ensayo”, por Beatriz Adriana Mendoza Hernández, tomado del sitio web Correcamara el 29 de mayo de 2017 en: http://www.correcamara.com.mx/inicio/int.php?mod=noticias_detalle&id_noticia=5125

³⁰¹ Perla Ciuk, *Diccionario de directores de cine mexicano*, México: Conaculta, Cineteca Nacional, 2000, p. 38.

un autor, con una serie de obra exhibida que abordaba temas de su interés, con historias que trabajaba desde la concepción y proyectos que levantaba con una visión propia.

Mecánica Nacional recibió gran apoyo económico y en producción. Entre los aciertos de producción se contó con Manuel Fontanals en la escenografía y con Alex Phillips Jr. en la fotografía. La propuesta estética se acerca al *collage*, con una variedad de personajes puestos en un mismo escenario, como un experimento sociológico en el que confluyen personas de diversos estratos sociales, con distintas ideologías e incluso de diversas nacionalidades. Los colores se salpican con la psicodelia de la época, donde la música, el tumulto, la festividad y hasta la comida forman parte de una misma imagen: la formación de una identidad.

La narración es rítmica, como la propia experiencia de los protagonistas. Pareciera un juego de “Lotería”, en la que se barajan las cartas donde casi todos pierden: Chabela (Lucha Villa) descubierta por Eufemio (Manolo Fábregas), termina llorando con el rímel todo corrido y la voz quebrada rogándole que crea en su fidelidad; Eufemio sin haber podido lograr seducir al Cuerpo (como llaman a Fabiola Falcón, quien más tarde sería esposa de Ramiro Meléndez, director de Producciones Escorpión³⁰²), frustrado por encontrar a su esposa con otro y a su hija Charito (Alma Muriel) a punto de tener relaciones sexuales con Lalo (Alejandro Ciangherotti Jr.), quedando como un patético macho al que le pusieron los cuernos y con una hija impura; Cuerpo entregándose y yéndose con *El Apache* (Fabián), dejando a su primera compañía, el General Gregorio (Héctor Suárez), perdido de borracho entre los autos; y doña Lolita (Sara García) muerta, ataviada como una santa, con flores alrededor de la cabeza y una corona improvisada e imágenes de santos en la vestimenta, que al final deja a Eufemio huérfano pero digno, al transportar a su madre en su auto rodeado de la conmiseración de los otros automovilistas. Eso sí, como un toque todavía más cómico, nadie se pierde de ver las carreras de autos, aún con todo y madre muerta.

Mecánica Nacional emprendió metafóricamente la carrera que también recorrería el cine en la nueva etapa echeverrista.

³⁰² “*Mecánica Nacional* se exhibió mutilada”, por José Luis Alcántara, México: *Esto*, sección B, 7 de septiembre de 1972, p. 18; “Erotismo, poder y deseo”, por Paulina Figueroa, *Siempre!*, recuperado el 31 de mayo de 2017 en: <http://www.siempre.mx/erotismo-poder-y-deseo/>

4.3. *El castillo de la pureza*, de Arturo Ripstein. 1972.

Otro cineasta consolidado que debutó en los sesenta y cuyo trabajo ya se vislumbraba viable para ser respaldado en la década de los setenta fue Arturo Ripstein. Hijo del productor Alfredo Ripstein y con una breve experiencia al lado de Luis Buñuel como asistente en *El ángel exterminador*, se reincorporó al esquema industrial con *El castillo de la pureza*³⁰³, un filme basado en una historia real sobre un hombre que mantuvo a su esposa y sus tres hijos encerrados en su casa durante casi dos décadas. Ripstein defendería su trabajo y su estilo a partir de esta película, en la que predomina la sensación de encierro, los planos secuencia, la fotografía y la escenografía al servicio de la historia que está narrando.

La forma en la que Ripstein llegó a este filme no fue al inicio por decisión personal. De acuerdo con sus propias memorias retomadas de *Arturo Ripstein habla de su cine con Emilio García Riera*³⁰⁴, el cineasta recuerda que CLASA Films lo llamó para ser el guionista y director de una historia basada en una nota roja. La idea de recuperar la anécdota fue Dolores del Río, quien estaba realmente interesada en interpretar el papel de la madre. Apoyada por CLASA, buscaron a Luis Buñuel quien rechazó el proyecto y sugirió en su lugar a Ripstein que se interesó rápidamente por el argumento. Tras aceptar comenzó a investigar más y al aceptarlo invitó a José Emilio Pacheco para trabajar juntos el guión. Todo iba bien hasta que comenzó la elección del reparto, pues Del Río y Ripstein tenían discrepancias sobre el rol protagónico masculino:

Insistió en que el actor ideal para hacer ese personaje era Ignacio López Tarso [...], pero no era en absoluto el tipo que yo buscaba para el papel [...]. Entonces dije que López Tarso no era el actor que yo buscaba para ese papel y Dolores del Río, muy molesta, dijo que cómo yo, un jovencito de 27 años, iba a decirle a quién iba a poner en el reparto. Salió muy disgustada de esa reunión Dolores del Río. Me mandó llamar Ángel de la Fuente y me dijo: “Desgraciadamente, vamos a tener que cambiar de director porque no vamos a poder acceder a tus deseos”, y yo le dije: “Bueno, van a tener que cambiar de director y de guionista, porque resulta que el argumento y el guión son míos. Yo no se los he vendido a CLASA.” Para su perplejidad, se dieron cuenta de que así era el asunto, de que en el momento en que saliera yo de la empresa, salía conmigo el guión que ya habían aprobado, el guión que tenía José Emilio Pacheco registrado a su nombre y a mi nombre, o sea un guión que nos pertenecía cabalmente. “Los que no van a trabajar conmigo son ustedes”, y me paré muy digno, con el aplomo de quien no conoce la duda, a esa edad...³⁰⁵

³⁰³ Perla Ciuk, *op. cit.*, p. 514.

³⁰⁴ Emilio García Riera, *Arturo Ripstein habla de su cine con Emilio García Riera*, México: UdeG, 1988, pp. 85-118.

³⁰⁵ *Ibidem*, pp. 87-88.

CLASA Films informó entonces a la prensa que se retiraban del proyecto por falta de recursos económicos, dejándole así libertad al joven cineasta de buscar a un nuevo productor.³⁰⁶ La situación se tornó difícil, pero no por mucho tiempo, pues Ripstein encontraría entre los pasillos de los Estudios Churubusco a Angélica Ortiz quien al enterarse del proyecto consiguió el patrocinio: “el Estado en ese momento empezaba a producir películas por su cuenta”³⁰⁷. Así fue como el BNC, a través de los Estudios Churubusco producirían el cuarto largometraje de Ripstein, y mejor aún, con el reparto que él decidió y con un grupo de excelentes colaboradores.

Después de barajarse los nombres de Fernando Rey y Marga López, la cinta contó finalmente con las actuaciones de Claudio Brook, Rita Macedo, Arturo Beristáin, Diana Bracho y Gladys Bermejo. Las caracterizaciones de los personajes sobresalían incluso por la fisonomía de cada actor e incluso en el caso de Diana Bracho sucedió que a punto de iniciar el rodaje fue diagnosticada con pancreatitis, lo que al final le dio la palidez “que era necesaria para el personaje”³⁰⁸. Sobre el trabajo de Brook por ejemplo, García Riera detalló que durante el guión se tuvo en mente rasgos muy específicos para un personaje celoso, ordenado y paranoico, el cual “fue creciendo a la imagen y semejanza”³⁰⁹ de la interpretación del protagonista.

La cinta sorprendió positivamente a la crítica internacional, e incluso en Perú era reseñada como “una obra maestra del cine mexicano”³¹⁰. El BNC destacó hasta qué punto trascendió en Europa: “La publicación londinense “GUIA INTERNACIONAL CINEMATOGRAFICA” correspondiente al año de 1975, hizo figurar entre las 10 mejores películas exhibidas en Inglaterra la cinta mexicana “EL CASTILLO DE LA PUREZA”.”³¹¹ Y en Estados Unidos el impacto también es considerable e incluso en la reseña de *Variety* se cuestionaban sobre cómo podría leerse la película:

Los cinéfilos que no perciben inmediatamente las pretensiones alegóricas, probablemente desconocen las de Buñuel o las de Cocteau, pero incluso los más conocedores estarán fuertemente presionados para definir el trasfondo de una película. ¿Está Ripstein criticando el paternalismo del gobierno mexicano? ¿Está atacando la doble moral del machismo que permite al padre ser libre de vender raticida, comer carne y visitar prostitutas en el mundo exterior, mientras le niega esos cuestionables placeres a su familia? ¿Y estas u otras posibles interpretaciones son dignas de tal conspiración?

³⁰⁶ “Churubusco producirá *El castillo de la pureza*”, *Esto*, sección B, 26 de abril de 1972, p. 10.

³⁰⁷ *Ibidem*, p. 90.

³⁰⁸ Emilio García Riera, *Arturo Ripstein...*, *op. cit.*, p. 94.

³⁰⁹ Emilio García Riera, *Historia documental...*, *op. cit.*, p. 82.

³¹⁰ “Películas de Perú, India, México, Italia y Hollywood, en cartelera”, *La Crónica. Tercera edición*, Lima, Perú, 25 de julio de 1974.

³¹¹ *Cineinforme general, 1976*, *op. cit.*, p. 269.

La ejecución del filme es por mucho de un nivel más elevado que su concepción.³¹²

Y es que la cinta mantiene una unidad estética que mencionábamos al inicio y que más tarde se convirtió en el sello de Arturo Ripstein. Para el trabajo visual, el cineasta contó con el apoyo de dos grandes maestros: Alex Phillips en la fotografía, y Manolo Fontanals en la escenografía. Comenzando por el cinefotógrafo, es interesante resaltar que *El castillo de la pureza* fue su último trabajo, luego de una carrera de más de 200 películas mexicanas fotografiadas³¹³. Su experiencia e instinto se notan en el filme del director todavía veinteañero, pues gracias a su decisión de retratar esta película con tonos ocre, dotó a la imagen de un sentido anacrónico, que en cierta medida buscaban imprimir Ripstein y Pacheco al escribir el guión.³¹⁴ De igual forma, la utilización del encuadre se hace más fina en esta cinta:

La tensión es lo que va llevando adelante una fluidez determinada. Una buena definición de qué es una buena película podría ser: una película que fluye, en la que todos los elementos responden al mismo objetivo, los actores, el guión, la escenografía, la decoración, la atmósfera, el diálogo, el sentido del encuadre, la iluminación, etcétera.³¹⁵

Con ese mismo sentido de profesionalismo corresponde el trabajo de Fontanals, considerado uno de los grandes escenógrafos del cine mexicano, quien armó, poco antes de su muerte³¹⁶, toda la estructura interna de la casona donde ocurre la historia de Gabriel Lima (interpretado por Brook). Dentro de los muros que aparentan un viejo edificio de vecindad, se albergan las historias de personajes atrapados por la fantasía del padre, y de alguna forma de la madre (Macedo), en donde se sostiene la idea de que la casa es una fortaleza para proteger a su familia de la crueldad y la impureza que hay afuera. En la escenografía de la casona se agregó el trabajo de Raúl Camarena, quien construyó una compleja red de conductores de agua para crear los efectos de lluvia³¹⁷ que tanto juego hacen con la historia.

El propio Ripstein resaltaba la importancia de cada detalle, lo cual contribuyó al resultado de una cinta que trasciende épocas y que, lejos de lo que sucedía en los sesenta, fue bien recibida por la crítica nacional. Entre los escritores mexicanos que hablaron positivamente (con excepción de algunos³¹⁸)

³¹² “El castillo de la pureza”, *Variety Film Reviews*, Vol. 13: 1971-1974, Estados Unidos: Daily Variety, 1983, 24 de abril de 1974.

³¹³ “Alex Phillips, El mago de la lente, en más de 400 películas”, por Notimex, *Crónica*, 1 de noviembre de 2006, recuperado el 5 de junio de 2017, en: <http://www.cronica.com.mx/notas/2006/220158.html>

³¹⁴ Emilio García Riera, *Arturo Ripstein... op. cit.*, p. 101.

³¹⁵ *Ibidem*, pp. 99-100.

³¹⁶ “La última escenografía de Manolo Fontanals, gran acierto en *El castillo de la pureza*”, por José Luis Alcántara, *Esto*, sección B, México: 23 de agosto de 1972, p. 13.

³¹⁷ *Idem*.

³¹⁸ Entre ellos se puede contar a Jorge Ayala Blanco, quien calificó a la película de “perfectamente insulsa” debido a que de acuerdo con el crítico, “Ripstein ha ido de manera sistemática, eludiendo, bloqueando y desviando de su película cualquier posibilidad remota de un utópico cuestionamiento del padre”. Tomado de “El castigo de la torpeza”, por Jorge Ayala Blanco, suplemento *Excélsior*, México, 13 de mayo de 1973.

sobre esta cinta se contaba a Emilio García Riera, quien en su momento publicó en el diario *Excélsior* que la película “aparece como el resultado de una acuciosa y sistemática experimentación formal”³¹⁹; mientras que Tomás Pérez Turrent, quien también fue guionista, actor, director y académico, consideró a la distancia que “Ripstein mostraba ahí un notable dominio de los medios cinematográficos y una indiscutible madurez que posteriormente le ha permitido películas tan redondas como *El lugar sin límites* y *Cadena perpetua*”³²⁰; y la pluma de José de la Colina afirmó: “Ripstein, cineasta de la interrogación, encuentra la única respuesta a esa interrogación: la obra. No está haciendo unos filmes: está haciendo una obra a través de unos filmes”³²¹.

El cine mexicano comenzaba a consolidarse a nivel nacional e internacional. Su prestigio iba poco a poco en aumento y *El castillo de la pureza* abonó en favor de la industria estatal, todavía incipiente; de los cineastas que se manifestaban a favor del cine de autor, y de la formación de nuevos públicos, más demandantes y reflexivos.

4.4. *Reed, México insurgente*, de Paul Leduc. 1970.

Debido a la retracción de la producción privada y el periodo de transición hacia la completa estatización del cine nacional, en 1973 hubo una grave baja de producción que se tradujo en una disminución en cuanto a la calidad de los títulos registrados ese año.³²² Si bien hubo algunos filmes que fueron reconocidos en el extranjero y de entre muchos destacó *Calzonzín inspector* de Alfonso Arau, queremos dedicar el análisis a una película que fue estrenada en 1973, aunque fue producida tres años antes, debido a su complejidad e importancia. Su año marca el inicio del sexenio, pero es importante resaltar que las políticas cinematográficas aún estaban en la etapa de propuestas; sin embargo, el Estado la adquirió para su distribución, siendo éste un punto en el que recae su controversia.

Reed, México insurgente es uno de los casos más interesantes de esta época por su carácter de filme independiente. Producida por Salvador López —quien fuera también productor de *La fórmula secreta* y en esa época colaborador de los Estudios Churubusco— y la casa productora Ollín y Asociados —en la cual Bertha Navarro era Productora Ejecutiva—, la *opera prima* de Paul Leduc resultó un éxito de crítica. Tanta fue su repercusión que por primera vez en años, el cine mexicano volvió a estar en boga de las

³¹⁹ “De nuevo sobre *El castillo de la pureza*”, por Emilio García Riera, México: *Excélsior*, sección B, 15 de mayo de 1973.

³²⁰ “El castillo de la pureza. Una de las mejores películas mexicanas”, por Tomás Pérez Turrent, México: *El Universal*, 9 de octubre de 1982.

³²¹ “«Filmar los personajes en su desnudez, haciendo lo de todos los días», dice Arturo Ripstein”, por José de la Colina, México: *Excélsior*, 26 de enero de 1973.

³²² Emilio García Riera, *Historia Documental... Vol. 16, op. cit.*, p. 157.

reseñas internacionales más importantes e incluso obtuvo la licencia del BNC para representar a México en la Quincena de Realizadores del Festival de Cannes.³²³

La cinta, basada en la novela *México Insurgente* del periodista norteamericano John Reed, narra la experiencia de dicho personaje cuando, enviado como corresponsal de guerra a nuestro país, pasa de ser testigo a tomar conciencia y acción sobre el conflicto armado y la defensa de los derechos del pueblo. Si bien la historia había inspirado al joven cineasta, como él mismo lo refiere, no habría tenido forma de imaginar que podría ser su primera película “dadas las dificultades de producción que ofrecía.”³²⁴ A pesar de ello, con apenas 28 años Paul Leduc logró levantar un proyecto que en total costó 350 mil pesos y que se llevó un tiempo de rodaje de cuatro semanas³²⁵, a diferencia de otro enorme proyecto financiado por el Estado³²⁶, de tema similar que se filmó dos años después y que no obtuvo los mismos resultados: *El principio*, de Gonzalo Martínez.

Entre los aciertos de *Reed, México Insurgente* se cuentan los técnicos, que si bien no fueron del gusto de toda la crítica internacional³²⁷, han posicionado a la película como una de las mejores del periodo echeverrista con el paso del tiempo. Filmada en 16mm y fotografiada en blanco y negro por Alexis Grivas, la película tuvo más tarde un cambio a tono sepia y su transformación a 35mm para su comercialización³²⁸, lo que le dio un toque extra en términos estéticos. Pero el material original utilizado para el rodaje no sólo era accesible para su manejo y transportación, sino también mucho más económico, lo que le daba la libertad de desplazarse y de utilizar menos recursos financieros, características del cine independiente.

La biografía de Leduc nos da pistas sobre esta primera estructura fílmica. Sobrino de un reconocido poeta y estudiante de arquitectura, Paul Leduc comenzó organizando algunos cineclubes universitarios, para más tarde tomar las Lecciones de Cine de la UNAM, antecedente del CUEC. Más tarde obtendría una beca para estudiar en el IDHEC en París³²⁹. A su regreso y luego de participar en la realización de algunos cortometrajes, incluyendo una colaboración en *Olimpiada en México* (1968, Alberto Isaac), emprendería el proyecto de *Reed* con una visión muy similar a los valores de la Revolución Mexicana: la

³²³ Ricardo Perete, “*Reed, México Insurgente*, se explotará comercialmente: RE, *Excelsior*, 7 de mayo de 1972.

³²⁴ Luis Terán, “A dos festivales”, *Excelsior*, 29 de marzo de 1972.

³²⁵ Emilio García Riera, *Historia Documental... Vol. 15, op. cit.*, p. 153.

³²⁶ El cual tuvo un costo aproximado de 6 millones de pesos, de acuerdo con Emilio García Riera, *Historia Documental... Vol. 16, op. cit.*, p. 106.

³²⁷ La prensa francesa consideró que el no usar una fotografía a color y el ritmo de la narración afectaba a la presentación del personaje. “El no utilizar color y una figura desdibujada de John Red (sic), son las críticas a México insurgente”, 14 de mayo de 1972, expediente A-00963, México: Cineteca Nacional.

³²⁸ Juan José Olivares, “Restauran *Reed, México insurgente*, de Paul Leduc”, *La Jornada*, espectáculos, 14 de noviembre de 2015, p. 9.

³²⁹ Perla Ciuk, *op. cit.*, p. 368.

lucha por la libertad, la ideología de izquierda, la lealtad y la participación de la población juvenil en el conflicto armado.

Si bien el proyecto de *Reed, México Insurgente* no puede valorarse como una película representativa del Estado, las características que hemos enumerado hacen de ésta, una película imprescindible del periodo echeverrista. Como hemos mencionado, el cine independiente también es un tipo de producción que nutre a la industria, pero además hay que resaltar lo antes reflexionado: el Estado finalmente se hizo de esta película y la insertó en su esquema de exhibición-distribución. Al respecto hemos rescatado el fragmento de una dura crítica contra la cinta escrita por David Ramón, quien afirmó en ella que Leduc no dejaba en claro el objetivo de la historia por su falta de narrativa y ritmo. Pero además señalaba lo siguiente:

Este cine independiente demuestra ante todo que es posible hacer películas más baratas, con un poco más de calidad y destinada al nuevo público que busca la Industria: la clase media. Pero da la casualidad que en lo único que son independientes son en la producción. [...] Esto es, que no siguen el camino habitual y son independientes porque carecen del financiamiento que normalmente se hace solicitando un préstamo al Banco Cinematográfico [...], préstamo que se obtiene si ya se tiene la bendición previa de la censura (o sea con un guión aprobado y a veces excepcionalmente recomendado por Cinematografía). Tampoco se tendrá acceso a los canales normales de distribución (Películas Nacionales). Lo que hacen entonces los productores “independientes” es vender su producto a la Industria [...]. Así, la Industria sale ganando. Tiene una película más barata, un director “mejor” al que le hizo el favor de admitir; posiblemente conquistar con él un nuevo público y por si fuera poco hasta se puede hablar de apertura.³³⁰

La reflexión de David Ramón, como otras críticas que aparecieron durante el sexenio de Echeverría, cuestionaba los objetivos y formas de operar del Estado, sobre todo a uno que se abanderaba como gobierno de apertura. Sin embargo, y aunque es un punto interesante a considerar, no es motivo suficiente para descartar el trabajo realizado por Leduc e incluso por los otros cineastas del movimiento Nuevo Cine Mexicano. *Reed, México Insurgente* termina siendo una de las obras filmicas que mejor retrató el periodo de la Revolución Mexicana.

Su concepción se aleja del dramatismo que en otras cintas explotan. Tampoco basa la narrativa en torno a una relación amorosa o al retrato de muchos valientes soldados como otros lo han querido hacer. El enfoque es, como ya hemos mencionado, el de un reportero norteamericano que va a ser testigo del conflicto armado con sus pros y contras: en lo agreste de sus paisajes; en los diálogos de sus personajes

³³⁰ David Ramón, “Cine mexicano de hoy ¿nuevo? ¿independiente?”, *Excélsior*, suplemento *Diorama*, 9 de abril de 1972.

que hablan de ideales y sueños, pero también de desconfianza, de desigualdad. Representa la Revolución contrastada donde se integran costumbres y tradiciones (la fiesta o el entierro donde hacen pan, por ejemplo), y al mismo tiempo está el conflicto en su crudeza: la lucha de los más pobres, algunos de los cuales están conscientes de que lo arriesgan todo sin quizá recibir nada; y los intelectuales y altos mandos, quienes se niegan a dar cualquier declaración sobre los objetivos de la lucha (cuando Reed visita a Venustiano Carranza); el encuentro con Francisco Villa de 26 años (que al mismo tiempo que representa al movimiento de guerra y la lucha por los ideales); y el encuentro con los periodistas.

Los hechos reconstruidos por Leduc y presentados en uno de los filmes más representativos sobre la Revolución Mexicana, nos transportan a un acontecer que cambió el rumbo del país en forma dramática. Tomás Pérez Turrent habló así de la cinta:

Al realizar la película más importante hecha en México en los últimos años, Leduc rompe con la tradición del “cine sobre la Revolución”, con la grandilocuencia melodramática, el pintoresquismo y el folclore. A partir de una serie de parti-pris técnicos y estilísticos que tienden a la reconstitución documental, restituye la verdad profunda de los acontecimientos, encontrando con justeza la incertidumbre, los balbuceos y las contradicciones de un momento de la Historia, no a posteriori, sino en su propio devenir, con toda su vida y toda su concreción. *Reed, México insurgente* abre pues el camino de un cine capaz de afrontar la Historia.³³¹

Ganadora del premio George Sadoul como *opera prima* en 1972, exhibida no sólo en París, sino en Chile, en Italia, en Alemania durante la Berlinale donde representó a México y en el Festival Cinematográfico de Ámsterdam, de Holanda, *Reed, México Insurgente* fue una revelación para el país, colocando a la cinematografía nacional nuevamente en el interés global, pero a su vez para el cineasta, quien desde entonces manejó en su breve filmografía un discurso combatiente.

4.5. *Tívoli*, Alberto Isaac. 1974.

La carrera de Alberto Isaac es particularmente interesante porque incursionó en varias áreas de la industria cinematográfica: como parte del movimiento de nuevos cineastas y como funcionario. Uno de sus trabajos por encargo más importante fue *Olimpiada en México*, documental nominado al Oscar en 1969 que rescató el evento más esperado por el gobierno de Díaz Ordaz, el cual contrastó con la

³³¹ Tomás Pérez Turrent, “Notas sobre el cine y la Revolución Mexicana”, *El Universal*, revista cultural, 5 de agosto de 1973, p. 15.

terrible realidad de crisis y represión que se vivía en el país a finales de los sesenta. Más tarde, Isaac fue director del Instituto Mexicano de Cinematografía (Imcine) de 1983 a 1986, tiempo durante el cual proporcionó las facilidades para que otros compañeros de su generación siguieran filmando.³³²

Aunque Alberto Isaac comenzó destacando en la natación e incluso representó a México en las Olimpiadas de Helsinki y Londres, se desempeñó también como caricaturista, cronista y crítico de cine, para después incursionar en la industria fílmica al participar en el Primer Concurso de Cine Experimental con *En este pueblo no hay ladrones* (1964).³³³ Diez años después filmaría *Tívoli*, un largometraje que trascendió no sólo a su época, sino que transformó a la industria nacional de una manera negativa y en ello reside su controversia.

Producida en 1974 por Conacine y DASA, esta cinta es un retrato de los años cincuenta, época en la cual Ernesto P. Uruchurtu transformó la vida social nocturna de los “chilangos” y destruyó literalmente las fuentes de entretenimiento para adultos que a su parecer alteraban la moral y las buenas costumbres, como mencionamos en el capítulo 2. La historia escrita por Isaac y Alfonso Arau, intentaba recrear una atmósfera perdida más no ser un documento apegado a los hechos, lo cual al final le ganó varias críticas negativas entre las plumas dedicadas al cine.

Está el caso de José de la Colina quien en *Excelsior* publicaría su sentir en un tono algo sarcástico, en el cual no sólo desacreditaba por completo el trabajo de Alberto Isaac, sino de la producción estatal e incluso del propio teatro de variedades:

El del Tívoli era un espectáculo vulgar y sin gracia en el que a cambio de un albur magnífico se oían veinte babosadas, los números cómicos se desmoronaban desde su comienzo, las desnudeces femeninas más atentaban contra la estética que contra la moral. [...] ¿Qué se propuso hacer Alberto Isaac en su película Tívoli, este reciente caballito de batalla del nuevo cine que llegó para salvar a la industria fílmica mexicana? [...] Si quiso ser homenaje y banquete nostálgico, el filme sólo rinde la misma vulgaridad sin esplendor, el mismo humorismo yerto, el mismo encanijado espectáculo que se sufría, como un olor de cochambre, en el teatro Tívoli [...]. Y esto resulta de una dirección cinematográfica casi ausente [...]. De allí que la “dimensión política” sea puramente teórica, esté reducida a la notación circunstancial y caricaturesca, el rasgo anecdótico. [...] Por eso, Tívoli no es ni “la vida”, ni el teatro, ni el cine.³³⁴

³³² Perla Ciuk, *op. cit.*, p. 340.

³³³ *Idem.*

³³⁴ José de la Colina, “Tiempo de cine”, *Excelsior*, suplemento Diorama de la Cultura, México, julio de 1975.

La crítica de José de la Colina se ensañó con una cinta de la cual es cierto que no podrían rescatarse suficientes elementos de aporte estético, pero que contrario a esas deficiencias técnicas aporta en contenido. Recordemos que la narrativa visual de la filmografía de Isaac fue básica en términos generales, pues si bien hace juego de planos y recrea ambientes creíbles, desmerece en planeación para presentar las secuencias, al igual que los cortes entre una escena y otra, y el uso de encuadres en función de la historia.

Sin embargo, en *Tívoli* hay algunos elementos rescatables como la narrativa episódica al estilo de viñetas, experiencia que tal vez extrajo de su trabajo como caricaturista; o el uso de la fotografía a color y los planos abiertos como al inicio de la cinta cuando intenta recrear un espectáculo al estilo de los grandes musicales de burlesque de Broadway, con los asegunes de las producciones teatrales de un país y otro. Estéticamente, *Tívoli* no está al nivel de otras cintas del sexenio, como *El castillo de la pureza* o *Reed, México insurgente* que ya hemos mencionado, pero tiene una intención autoral y su propuesta tiene su punto más fuerte en el contenido del filme.

La apuesta de Isaac y de Alfonso Arau quien también contribuyó en el guión, venía dada por la presentación de varios temas respecto a la política mexicana. Como bien se ha mencionado en diversos análisis, *Tívoli* estaba ambientada en los años cincuenta cuando la administración local del entonces Distrito Federal estaba a manos de Uruchurtu, quien mandó destruir varios teatros de variedades y lugares de divertimento popular para adultos por considerarlos contra las buenas costumbres. De ahí parte la idea de esta cinta, que no sólo mantiene como tesis central la destrucción del Tívoli y la lucha de sus empleados por rescatar al teatro, sino varios sucesos alrededor.

El primero acto después del espectáculo de inicio es la demolición de una vivienda y las explicaciones burocráticas de un ingeniero y su equipo sobre el desalojo por la fuerza, justificándose en que son paracaidistas a los que ya se les había dado notificación del embargo. Más tarde aparece un recorrido por oficinas gubernamentales, cuando empleados del Tívoli incluyendo a su dueño, Jesús Quijano (Pancho Córdova), son engañados para al final perder su turno para pasar con el alcalde y en cambio terminan en una de las calles del Zócalo. El tema de la autocensura no falta, cuando un reportero le explica a *Tiliches* (Arau), que ya no podrá seguir el tema de la inminente desaparición del Tívoli debido a las órdenes de su jefe de prensa, pues las declaraciones del *Tiliches* respecto a que “la demolición del Tívoli [es] un abuso de autoridad” ya fue tema de amenaza en su trabajo.

Entre escenas de desnudos y actos sexuales, se sigue una historia de crítica y reflexión donde *Tiliches* resulta ser el personaje más combativo. En uno de sus *sketches* por televisión, *Tiliches* no pierde la

oportunidad de hablar sobre los baches de Bucareli, que en realidad eran un problema durante la administración de Uruchurtu, así como afirmar sobre el alcalde que “mientras tira algo, levanta algo, un contrato para el contratista”. Y así se nota en la escena de la maqueta, cuando el alcalde (Alberto Mariscal, quien nunca es llamado por un nombre pero es un personaje a través del cual se hace directa alusión a Uruchurtu), estalla contra el ingeniero Reginaldo (Ernesto Gómez Cruz) por no querer demoler el Tívoli para el proyecto que tienen en conjunto sobre la remodelación de la avenida Paseo de la Reforma³³⁵. Alberto Isaac se arriesga al poner algunos acentos respecto a este tema a lo largo de la película, con comentarios por parte de Reginaldo también, quien en su momento le explica a un achichinle que a él le toca muy poco de lo que se va a ganar el alcalde con la remodelación.

El otro fuerte acento de crítica política aparece en el famoso secuestro de los artistas, cuando Quijanito les ruega a los policías que no se los lleven y pongan los sellos de clausurado como ya es la costumbre, mientras le extiende un fajo de billetes enrollados al agente que está echando al auto a sus amigos. A pesar de las súplicas del empresario, *Tiliches*, *Harapos* (Mario García *Harapos*), *Chapas* (Carmen Salinas) y Lili (Dorotea Guerra) son subidos por la fuerza a un automóvil negro en el que son conducidos hasta una mansión donde hay varios personajes de la política entre los que se encuentra “el Hombre”, en clara alusión al Presidente de la República. Ahí les piden que representen completo su número de Navidad, en el cual “Santiclós” les va a explicando a los niños para qué es cada regalo: un mula despertador para los diputados, el sombrero de charro para los líderes sindicales (aunque le sugieren: “mejor un corta uñas”), una regadera para el alcalde “porque nomás la riega”, un violín del gobierno para el pueblo, y el libro “Alí Baba y los 40 ladrones” para “el Hombre” y su gabinete.

Finalmente, se presenta un contingente del Tívoli en un camión que se queda parado en contraesquina al Palacio Presidencial, tratando de exponer la situación del teatro y rogando la ayuda del poder Ejecutivo, situación frustrada por una falla del altavoz. Poco después ocurre un suceso que culmina con el asesinato de Lupe (Armando Pascual), en el que Reginaldo queda involucrado, aunque con ademanes les indica a sus guaruras que “limpien la escena”. Esta secuencia dista de lo que se tenía contemplado en el guión original, pues ahí Reginaldo y el alcalde se encuentran en una casa de citas donde no sólo Reginaldo termina con tremenda paliza propinada por el personaje de Eva Candela (Lyn May), sino que también aparece el alcalde amenazándolos y determinando que se limpie la escena³³⁶, lo cual en pantalla no ocurre de la misma forma, pues sólo se hace alusión a la presencia de alguien más poderoso que el ingeniero Regi, quien además es medio golpeado durante el enfrentamiento contra *El Cacomixtle* (Héctor Ortega), quien ya los había timado con un dinero.

³³⁵ De hecho, la remodelación y ampliación de Paseo de la Reforma se realizó durante la administración de Ernesto P. Uruchurtu, y más tarde, en los años setenta, fue cuando se crearon cuatro nuevas glorietas.

³³⁶ *Tívoli*, libreto cinematográfico: Alberto Isaac y Alfonso Arau, 1974. Expediente G00184. México: Cineteca Nacional.

La cinta concluye con una metáfora sobre el proceder del gobierno, pues a pesar de los esfuerzos emprendidos por los miembros del teatro, nunca se logra detener el objetivo de éste y que ya se anunciaba desde el inicio como un hecho ineludible: la demolición del teatro. La secuencia cargada de un cariz más solemne que contrasta con el desarrollo anterior, es de una enorme máquina que tira las paredes del Tívoli con una bola demoledora que arremete fuertes golpes contra las paredes de tabique y concreto en pro de la modernización.

Esta alusión política dispuesta entre los actos cómicos de *Tiliches* quien parecía tener chispazos de *Resortes* o de *Cantinflas* en sus inicios, no fue suficiente tampoco para Emilio García Riera en un inicio, pues en su crítica de 1975 enumeró a su vez los errores del filme: “la más evidente falla de la película sea la de que nunca nos da la menor idea de quiénes componían –socialmente hablando– el público de un teatro frecuentado sobre todo por trabajadores”, además de afirmar que en *Tívoli*, el cineasta parecía “haber estimulado sólo una suerte de frivolidad vergonzante, a juzgar por ese curioso –e innecesario, en suma– prurito crítico de que se hablaba.”³³⁷ Sin embargo, en su libro *Historia documental del cine mexicano* se retractaría de esa crítica para recuperar el sentido del largometraje de Isaac:

[...] yo mismo dediqué a la película en su momento una crítica adversa que hoy me parece ridícula, pues juzgué la cinta no por lo que era, sino por lo que –se supone– debía ser. [...] Isaac optó por dar a *Tívoli* una estructura episódica que en mucho recuerda por sí sola lo que ofrecía el propio teatro de revista [...]. Creo hoy, después de ver de nuevo la película, que eso era lo indicado, pues permitió hacer de *Tívoli* una obra divertida, ácida y ajena a la menor veleidad melodramática.³³⁸

En ese largo artículo, García Riera rescataba cada uno de los elementos que le parecían preponderantes del filme, destacando justamente la crítica política y la narrativa al estilo de sátira para no caer en el facilismo del melodrama novelero. Este sentido se rescata incluso por el diario *Esto*, que a propósito del filme señaló en 1974:

El tema principal de “Tívoli” será la triste historia de la desaparición del teatro. El objetivo de Isaac no es dar solamente una visión frívola de los hechos, sino que piensa resaltar el aspecto político del proceso de cómo se llegó a la decisión de derrumbarlo.³³⁹

³³⁷ Emilio García Riera, “Tívoli”, *Excelsior*, México, 10 de julio de 1975.

³³⁸ Emilio García Riera, *Historia documental...*, *op. cit.*, Vol. 17, p. 65.

³³⁹ “Un “Tívoli” nuevo en pleno Reforma”, *Esto*, 5 de junio de 1974, p. 12.

Esa decisión que conduce la trama, habla de la ambición de quien ostenta el poder. García Riera lo detecta en una segunda vista y así lo apunta: “Si el mundo de la farándula resulta sórdido y acanallado, pero no por ello menos humano, conmovedor y aun ingenuo (de ahí la estafa del pillo muy bien interpretado por Héctor Ortega), los atisbos del poder muestran un mundo siniestro y solapado.”³⁴⁰

La nostalgia que abanderó a este filme tuvo sus altas y bajas. Otro de sus aciertos fue el ilustrar con impactantes desnudos y un lenguaje soez que aún no primaba en la industria fílmica nacional. Por desgracia este filme generó una transformación en las temáticas de índole sexual abordadas por los nuevos cineastas quienes comenzaron a hacerse de una gran cantidad de películas con esbozos de albures y desnudos sin un objetivo más allá que el propiciado por el morbo y la taquilla. El cine de ficheras alcanzaría un dramático auge que terminaría por destruir la imagen del cine mexicano para convertirlo en un simple cine de entretenimiento burdo y machista.

4.6. *Canoa*, de Felipe Cazals. 1975.

Uno de los hechos que marcó en definitiva al sexenio echeverrista fue la masacre del 2 de octubre de 1968. Como hemos explicado, este suceso fue la razón primordial para que Luis Echeverría, una vez ocupando el cargo máximo del país, arrojara la política de su gobierno bajo el concepto de *apertura*, sobre todo después de que él también había sido señalado como responsable de los asesinatos y los actos represivos contra el movimiento estudiantil. Es por ello que llamó y sigue llamando tanto la atención que en 1975 se haya filmado una película de temática tan cercana a los hechos como *Canoa*.

En breve reseña, la cinta narra la historia de cinco jóvenes trabajadores de la Universidad de Puebla que, aprovechando el día de asueto de la independencia mexicana, se ponen de acuerdo para subir la montaña La Malintzin o Malinche. Sin embargo, su viaje se ve interrumpido por el mal clima, así que deciden pasar la noche en el pueblo San Miguel Canoa, que está a las faldas del volcán. Sin sospecharlo y debido a diversos factores, los jóvenes son acusados por los aldeanos de comunistas, asesinos y rateros, por lo que son atacados por la horda resultando en el linchamiento de dos de ellos.

La historia basada en hechos reales, fue sepultada entre decenas de notas sobre el movimiento estudiantil en aquellos días y tras los trágicos eventos ocurridos en la Plaza de las Tres Culturas en Tlatelolco, mismas que ocuparon los espacios de todos los medios noticiosos. No obstante, con los años sirvió de símil para hablar de los ánimos caldeados y la política reinante en esa época. Los

³⁴⁰ Emilio García Riera, *Historia documental...*, *op. cit.*, Vol. 17, p. 68.

elementos más vergonzosos que caracterizaron a la administración de Díaz Ordaz como la represión política, la intolerancia a los jóvenes y la justificación del uso de la fuerza contra su población, bajo la excusa de mantener el orden y la paz, se repiten fuertemente en esta película producida por Conacine y el STPC. Si bien algunas críticas en contra del filme señalaron los puntos débiles, la cinta se mantiene fuerte y contundente con el paso del tiempo.

Nada menos que Jorge Ibarguengoitia, reconocido escritor y periodista mexicano, fue quien dedicó un artículo en su momento a apuntar las debilidades de *Canoa*. Ahí manifestó que la cinta probablemente trascendería como una obra maestra y podría manejarse como el “ejemplo deslumbrante de la «apertura democrática»”³⁴¹, pero consideró que algunos tratamientos de la misma eran equívocos. La crítica va dirigida en tres sentidos principalmente: primero contra los reiterados apuntes del guión para identificar al responsable de la historia “por si entre los espectadores hubiera uno tan ignorante que no se dé cuenta de que un cura negro que usa anteojos negros y come sentado mientras los que le rodean están de pie o hincados, tiene por fuerza que ser el villano”³⁴²; también rechaza el exceso de violencia retratado por Cazals y, en tercer lugar lo que, desde su perspectiva, es eximir de responsabilidad al poder gubernamental: “Tómese nota: una película de denuncia relacionada con los acontecimientos de 1968, presenta como culpable a un cura de pueblo y como salvación a los granaderos.”³⁴³

De acuerdo con el propio Felipe Cazals la película fue tomada erróneamente como una alegoría del 68, pero después él mismo afirmó que efectivamente resulta representativa del momento histórico de la lucha estudiantil:

Es que retrata precisamente el estado medieval de este país, sobre todo en el 68, dominado por la presencia de un presidente de la república torvo, aterrado, y al mismo tiempo colérico y peligroso. Eso no está contenido en *Canoa*, ni era la intención de *Canoa*, pero creo que, salvo la película de Leobardo López Aretche, [...] hay muy pocas películas que se refieran, que yo recuerde, a ese momento histórico.³⁴⁴

Justamente, la historia no es una exacta metáfora de lo que sucedió el 2 de octubre en Tlatelolco, pero sí es un concentrado de las condiciones en las que actuaban las autoridades y grupos más viejos y conservadores, quienes tenían manifestaciones de repudio contra los jóvenes y una lucha irracional

³⁴¹ “Canoa ¿Cine de denuncia?” por Jorge Ibarguengoitia, *Excelsior*, 22 de marzo de 1976.

³⁴² *Idem*.

³⁴³ *Idem*.

³⁴⁴ Leonardo García Tsao, *Felipe Cazals habla de su cine*, México: Universidad de Guadalajara, 1994, p.138.

contra aquello que les pareciera iba a derrumbar al viejo cuadro costumbrista conservador. En este sentido, el rol del cura juega un papel fundamental.

Si bien es cierto que en esta película se señala al cura (Enrique Lucero) como autor intelectual de los crímenes, es un personaje que tiene varios elementos que podrían tomarse como un guiño al tema que en el trasfondo se está tratando. Primero hay que resaltar que los hechos reales remiten a que, en efecto, el cura fue el instigador del linchamiento y no sólo de los estudiantes, sino también de un aldeano y a un familiar de éste quienes habían ofrecido su casa a los jóvenes.

Asimismo, y aunque no era precisamente el interés perseguido por Cazals³⁴⁵, la apariencia del cura es muy similar al aspecto de Díaz Ordaz, con un comportamiento por demás parecido al del expresidente: es ultra conservador y manipulador, y por sus acciones se vislumbra que muy probablemente se crea superior a los demás, capaz de preservar el orden y la moral a costa de los mismos aldeanos. Por ello, el manipuleo y la extorsión de la iglesia hacia sus pobladores, representada aquí por el sacerdote, funciona gracias a la corrupción y el apoyo del gobierno local, y aunque esto no se explica, hay un “Testigo” que hace referencia a todo un contexto de pobreza e ignorancia propiciadas por sus dirigentes: “Traen acuerdo el padre y el gobierno”.

El cura tiene el control de la gente, dice una voz en off, “quienes están contra él aducen que tiene un dominio completo de buena parte del pueblo. Es el cacique, pone alcaldes, regidores, jueces de paz, controla el poder, es además tesorero de la junta de mejoras, tesorero de la junta del agua potable, de la luz eléctrica, etcétera.” Gracias a él se tiene agua y carretera, según unas versiones, pero también extorsiona, corrompe, violenta y se beneficia de la pobreza y la ignorancia. Este sacerdote dista mucho en términos cinematográficos del que era representado en otras épocas, como bien apunta Francisco Sánchez:

Su sacerdote católico no es ni Domingo Soler ni *Cantinflas* ni el Arturo de Córdova de *La ciudad de los niños*. No es un cura canonizable. Es simple y sencillamente un sinvergüenza que manipula el fanatismo religioso en su provecho particular.

En el drama de San Miguel Canoa, sin embargo, no es imperioso buscar un culpable individual. El párroco que instiga al linchamiento (Enrique Meza Pérez en la vida real) es cuando mucho un villano circunstancial. El verdadero culpable, según se desprende de una lectura atenta del filme de Cazals, es la situación del desamparo y miseria en que está inmersa la aldea del drama, un

³⁴⁵ *Idem.*

lamentable estado de cosas que no es privativo de ningún punto geográfico específico, sino del país entero. *Canoa* es México.³⁴⁶

Efectivamente, el verdadero sentido del filme subyace en el argumento y la forma en la que está estructurado. La historia es retratada con un realismo abrumador, que de no ser por el tratamiento del guión habría caído en el facilismo del morbo y el melodrama. Pérez Turrent acertó en el guión al bajarle el tono amarillista a los cruentos eventos a través de dos elementos: el primero enterando al espectador que iba a presenciar estos acontecimientos con la escena inicial en una redacción donde un sujeto toma nota: “cinco empleados de la Benemérita Universidad Autónoma de Puebla fueron linchados esta noche por más de dos mil habitantes del pueblo de San Miguel Canoa al ser tomados por estudiantes”.

El segundo elemento fue intercalar de forma paralela la historia de los excursionistas con escenas tipo documental en las que se entrevista a “El Testigo”, otro personaje protagonista aunque algo distanciado de los hechos, inspirado en un campesino que efectivamente fue testigo y que en la película es interpretado por Salvador Sánchez. No sólo el Testigo narra los elementos estadísticos e históricos de San Miguel Canoa, pues también aparecen fragmentos relatados con voz en off, pero baja los datos oficiales a los verdaderos hechos. Pérez Turrent recoge del Testigo lo que en realidad sucedió, la realidad de los pobladores e incluso algunos sus diálogos fueron insertados en el filme: “«Yo le quiero decir algo: va a salir algo de chingadera de este pueblo, ya traen algo, yo sé porque va a haber un desmadre», fue tal como se lo dijo el entrevistado a Tomás”³⁴⁷.

Las partes que conforman *Canoa* son tan diversas como las fuentes que consultó Tomás Pérez Turrent y que nutrieron la cinta filmada por Felipe Cazals. Está la investigación de datos estadísticos y socioeconómicos del pueblo, también existió la consulta hemerográfica, pero la que en sus palabras resultó la más importante fue conseguir el testimonio de los tres sobrevivientes del linchamiento: Roberto Rojano Aguirre (Jaime Garza), Miguel Flores Cruz (Carlos Chávez) y Julián González Báez (Roberto Sosa). Como el guionista lo refiere, fue en junio de 1974 cuando logró entrar en contacto con ellos, quienes al final se involucraron en el proceso de realización de la película e incluso desempeñaron un pequeño rol cada uno.³⁴⁸

El impresionante trabajo del guión fue un duro trabajo que rindió diversos frutos, pero no sólo es una parte indispensable de la película, sino que fue el origen del proyecto de *Canoa*. Recién incursionado al

³⁴⁶ “Fulgor sobre la noche: *Canoa*”, por Francisco Sánchez, epílogo en Tomás Pérez Turrent, *Canoa*, México: Casa Juan Pablos, UAM, 2007, p. 238.

³⁴⁷ Leonardo García Tsao, *op. cit.*, p. 136.

³⁴⁸ Tomás Pérez Turrent, “Una experiencia alrededor de *Canoa*”, en revista *Otro cine*, No. 2, México: FCE, pp. 8-12.

guionismo con esta investigación, Pérez Turrent tenía contemplado trabajar con Jorge Fons quien al final declinó dirigir la cinta, además de que iba a ser producido por Alpha Centaury. No obstante, el proyecto prosperó y se sumó al proyecto por invitación del escritor Felipe Cazals, quien le daría un toque muy personal al filme con la ayuda de Alex Phillips Jr.³⁴⁹ El trabajo de realización no es cosa menor, Cazals explica:

La virtud de Tomás es redimensionar cada vez la historia de estas víctimas y llegar al final. Mi problema como director era decidir qué *shots* eran los claves para crear la emoción del público y eso sí me costó mucho trabajo. Cuatro están bien situados y tres no están bien situados, ése ya es un problema de puesta en escena.³⁵⁰

El impacto de la secuencia del linchamiento causa tal conmoción, que aún los episodios informativos, los previos, los interludios y hasta los posteriores en los que se retrata incluso la justificación del padre (Lucero), no logran acallar la tempestad que se desata hacia el final con la barbarie. En efecto es terrible la contemplación de hechos tan atroces: las voces de mujeres y hombres por igual, gritando maldiciones en contra de gente desprotegida; los múltiples brazos levantando antorchas y machetes con los que atormentarán a sus víctimas; el odio y el miedo en los rostros de los jóvenes y los pobladores, mientras se ven circulando por ahí uno que otro, ahogados de borrachos; la ignorancia y la pasividad de los que son testigos silenciosos, y la nula acción de las autoridades.

Los planos abiertos que muestran a la multitud enardecida, con sed de sangre y una venganza infundida, en tomas que a pesar de la oscuridad de la noche dejan ver a los jóvenes tirados en el lodo mientras dos personas en primer plano intercambian saludos como en un día cualquiera: “¿Qué dices, cómo estás? ¿Cómo están tus animalitos?”. La toma en la que Roberto levanta la mirada tratando de descifrar quién los mira mientras los golpean con machetes y piedras a él y a Julián resulta estremecedora, pues se observa la iglesia totalmente iluminada sólo contrastada por las sombras del párroco y las personas que lo cuidan, como un símbolo de quien los persigue y castiga.

Cazals no se tiente el corazón y presenta los hechos con la crueldad de la realidad, la violencia exaltada por quien ostenta el poder y persigue intereses políticos y económicos, pero audazmente cargados a responsabilidad de otros, aquellos que han sido inyectados con la ira y el miedo. ¿No es esta una clara imagen de lo que sucedía con el gobierno federal en el 68?

³⁴⁹ Leonardo García Tsao, *op. cit.*, pp. 123-124.

³⁵⁰ *Ibidem*, p. 136.

Las víctimas inocentes, los chivos expiatorios de una política de odio y represión decretada desde la soledad de su palacio por Gustavo Díaz Ordaz, los jóvenes empleados universitarios que pretendían ascender el volcán de La Malinche, adquirieron para los lugareños de Canoa el rostro de los demonios del sistema: los estudiantes, los comunistas, “los que vienen a violar a nuestras mujeres y a robar a nuestros hijos para enviarlos a Moscú”. ¡Había que acabar con ellos! La extraordinaria película de Felipe Cazals nos lleva a compartir casi visceralmente su terrorífica pesadilla.³⁵¹

Cazals tomó el riesgo y filmó aún con la tensión de estar cerca del pueblo donde todo había acontecido, aún con el riesgo de la temática y de ser un filme auspiciado por el gobierno. Si bien era un cineasta preparado por el IDHEC de París³⁵² y tenía experiencia como asistente de director en Italia, España y Francia, además de haber realizado seis largometrajes previos a *Canoa*, el factor más importante que jugaba en su beneficio era su carácter impulsivo y audaz, que al final se proyecta cuando se analizan las condiciones las que se hizo el filme y lo que vino después, con su estreno.

Como él mismo recuerda, hubo una proyección en Los Pinos con Luis Echeverría y otras autoridades incluyendo a Rodolfo Echeverría, a la que fue invitado y tras la cual el Presidente le preguntó al cineasta si recordaba quién era secretario de Gobernación en el 68.³⁵³

[...] fue lo único que dijo. Me era muy difícil decirle que no sabía porque su hermano, que era el director del Banco Cinematográfico y máxima autoridad del cine mexicano había coproducido la película y estaba contento con ella, aunque tampoco esperaba eso. Suprema ironía para el sexenio echeverrista, y lo sé de buena fuente: se sienten muy orgullosos de *Canoa*. [...] Los que la hicimos – yo, muy personalmente– no acabamos de entender por qué o cómo, salvo por ese concepto de aperturismo, no lo bloquearon.³⁵⁴

Parece incoherente que la cinta haya pasado la censura, pues como decíamos en este sexenio se negaba que tal existiera, pero muchos se seguían manifestando en contra de la “supervisión” que anulaba proyectos desde su etapa de preproducción. A propósito de esto, la cinta arremete casi de forma directa contra el Ejército en una secuencia muy al principio, marcada con la leyenda “16 de septiembre de 1968”: el sonido de tambores y trompetas se complementa con una gran cantidad de militares

³⁵¹ “Fulgor sobre la noche: Canoa”, por Francisco Sánchez, epílogo en Tomás Pérez Turrent, *Canoa, op. cit.*, p. 237.

³⁵² Aunque no completó el curso ni ninguno otro, incluyendo sus estudios en el Liceo Francés donde fue expulsado por mala conducta, de la Academia Militar que abandonó, e incluso del CUM y de un curso de medicina, para finalmente terminar como oyente de la Facultad de Filosofía y Letras y más tarde como becario del IDHEC, de acuerdo con Perla Ciuk, *op. cit.*, p. 132.

³⁵³ Leonardo García Tsao, *op. cit.*, p. 140.

³⁵⁴ *Idem.*

marchando, intercalados con una silenciosa caminata de familiares y jóvenes afligidos, con mantas extendidas en las que reclaman justicia mientras hombres vestidos de negro cargan dos féretros al frente. Ambos grupos se encuentran frente a frente en la intersección de las calles por las que transitan, pero cada uno sigue su rumbo.

Decíamos desde el inicio y decimos aún después de analizar un poco la historia de la película, que ésta resulta un ejemplo que desafía y pone en controversia las razones de la apertura en el sexenio echeverrista. Roberto Garza Iturbide reflexiona sobre ello:

Pero, hagamos memoria, cualquier cosa era posible en la administración de un hombre que ejercía el poder de manera esquizofrénica. Por un lado comandaba la *guerra sucia* en contra de los movimientos de izquierda nacionales y, por el otro, establecía sanas relaciones diplomáticas con gobiernos socialistas como el de Fidel Castro en Cuba. Con una mano ordenaba el asesinato de Lucio Cabañas y su gente, y con la otra ofrecía asilo político a los socialistas chilenos. Con una torturaba a jóvenes, desaparecía a opositores y atentaba contra la libertad de expresión, mientras con la otra apoyaba la producción de filmes como *Canoa* y *El apando*.³⁵⁵

Cazals tuvo con *Canoa* una oportunidad única de entrar y trascender en la historia del cine mexicano, pues además en una forma de valoración internacional es importante destacar que obtuvo el Oso de Plata en el Festival de Cine de Berlín en 1975. El filme se complementó con *El apando* (1975) y *Las Poquianchis* (1976) en lo que se denominó la “trilogía de la violencia”. Estos ensayos personales fueron el reflejo de lo que se ha percibido como una obra era contestataria, que buscaba transgredir y motivar la crítica del sistema. *Canoa* es el reflejo del México bárbaro, estancado en la violencia por la ignorancia, la pobreza y el odio inspirado por sus propios dirigentes.

4.7. Los albañiles, de Jorge Fons. 1976.

Llegamos al término del sexenio de Luis Echeverría. Desde un año atrás en los titulares de prensa aparecían cuestionamientos sobre el futuro del cine y si su política se mantendría igual, con la ayuda del Estado. La respuesta de las autoridades iba en términos de confianza, pues para entonces ya se sabía que López Portillo ocuparía la silla del águila y éste ya se había manifestado a favor del cine nacional. Recordemos que después del 22 de abril de 1975 se había alentado al Banco Nacional Cinematográfico

³⁵⁵ “Actualidad de *Canoa*” por Roberto Garza Iturbide, introducción en Tomás Pérez Turrent, *Canoa, op. cit.*, p. 9.

para que tomara acción y descartara a la iniciativa privada, creando una industria fílmica totalmente estatizada. Es por ello que a partir de 1976 y todavía hasta 1978 se mantuvo un impulso en la producción fílmica que ha sido reconocida como lo mejor en la historia del cine mexicano.

Resulta pues, un año de buenas producciones entre las que podríamos mencionar *Etnocidio: notas sobre el mezquital* de Paul Leduc, *Cascabel* de Raúl Araiza, *Cuartelazo*, de Alberto Isaac, *La casta divina* de Julián Pastor, entre otras. Cada una representa una obra fundamental e interesante para su análisis, sin embargo, hemos optado aquí por una obra que se impone como imprescindible de la época echeverrista: *Los albañiles*, de Jorge Fons. Con características del cine autoral, esta cinta fue realizada por un joven cineasta que ya venía consolidando su trayectoria desde finales de los años sesenta.

Veracruzano de nacimiento, Jorge Fons formó parte de la primera generación del CUEC al realizar sus estudios en dirección de cine de 1963 a 1967. Incursionó como asistente de dirección en 1964, dos años después fungió como coordinador de producción de *Los caifanes* y en 1969 realizó su primer largometraje, *El quelite*. Sin embargo, su trabajo comenzó a ganar importancia durante el sexenio de Echeverría con la realización de *Los cachorros* (1970) y más adelante con el episodio *Caridad* de la cinta *Fe, Esperanza y Caridad* (1972), cortometrajes dirigidos por Luis Alcoriza, Alberto Bojórquez y Fons, en ese orden.³⁵⁶ *Caridad*, ganador de dos premios Ariel por mejor actriz (Katy Jurado) y mejor actor (Pancho Córdova), fue el único incluido en la nominación a pesar de formar una unidad con los otros tres relatos, pues su excelente realización hablaba por sí sola.

A partir de entonces, Fons fue reconocido abiertamente por su capacidad para retratar temáticas sensibles a las clases sociales bajas y a sus problemáticas, con un ojo casi de sociólogo. Quizá por esto, a mediados de los setenta le surgió la oportunidad de filmar una novela de Vicente Leñero, que en realidad había sido llevada primero al teatro con gran éxito. La historia era admirada por diversos personajes de la cultura, quienes ambicionaban hacer su adaptación al cine. Los primeros en adquirir los derechos autorales fueron Ignacio López Tarso y Gabriel Retes, quienes después del tiempo fijado perdieron esta oportunidad. En 1971 se apresuró a adquirirlos Luciana de Cabarga, quien quería llevarla a la pantalla grande con el director Carlos Lozana Dana.³⁵⁷ Para 1972 el cineasta Rubén Broido también manifestaría su intención de filmar *Los albañiles*³⁵⁸, lo cual concluyó en 1974, cuando representantes del Consejo Directivo de la Sociedad de Escritores Cinematográficos de Radio y Televisión (SECRT)

³⁵⁶ Perla Ciuk, *op. cit.*, p. 247.

³⁵⁷ "Luciana Cabarga adquirió 'Los albañiles' para el cine", *Esto*, 22 de mayo de 1971, p. 14-B.

³⁵⁸ "En febrero «Los albañiles»", *Esto*, 23 de noviembre de 1972, p. 13.

resolvieron que los derechos efectivamente le pertenecían a Vicente Leñero, quien para entonces ya había anunciado su intención de trabajarla con Jorge Fons.³⁵⁹

El guión fue resultado de una ardua colaboración entre Leñero, Fons y Luis Carrión, un reconocido guionista, escritor y periodista mexicano. Fons recuerda que por seis meses trabajó al lado de Leñero para terminar un primer tratamiento en el que el escritor determinó qué quedaría de la novela y obra de teatro, y luego, otros seis meses con Carrión con quien hizo trabajo sobre aspectos sociales y del lenguaje.³⁶⁰ La diferencia entre este largometraje y *Caridad* con el cual fue comparado constantemente por los críticos de cine debido a su temática —e incluso tal vez por la similitud de algunos personajes, entre ellos los interpretados por Katy Jurado—, reside en que más allá de “una serie de vicisitudes a la que se enfrenta la clase social baja, [...] se tratan de formas de trabajo, de relación social, vínculos de una clase con otra, de los órganos represivos con la clase a la que pertenecen.”³⁶¹

Los albañiles arranca con el asesinato de don Jesús (Ignacio López Tarso), el velador de una construcción de edificios de lujo. Su muerte, violenta y a la vez silenciosa, es investigada por un policía joven e ingenuo que piensa poder hacer justicia; sin embargo, va descubriendo no sólo la forma de operar del sistema y los distintos móviles que hacen sospechosos no sólo a los albañiles, sino también a los dueños de la compañía constructora. A partir de entonces se empieza a desentrañar la vida del velador, que es víctima y verdugo, así como el estilo de vida de la clase marginada frente a una clase más afortunada.

Aunque no hemos encontrado referencias acerca de que el argumento parta de una historia real, en investigación hemos detectado una noticia parecida a los hechos que pudo servir de inspiración a Leñero. La nota de *El Nacional* titulada “De brutal varillazo fue asesinado un desconocido en una construcción”, describe la escena de un crimen en la que un desconocido fue descubierto asesinado en una obra en construcción. Al parecer había tratado de defenderse, pero recibió una gran cantidad de golpes con una varilla hasta perder la vida. En este caso el ingeniero de la obra de apellido Aoyama Fuyikawa había mencionado al velador, “Luciano”, como el posible asesino, pues no tenía referencias de él más que había llegado tres meses antes pidiéndole ayuda para trabajar ahí porque venía de la provincia.³⁶²

³⁵⁹ “El caso de «Los albañiles» es ya un puro «margallate»”, por Alcántara, *Esto*, 6 de agosto de 1974.

³⁶⁰ Eduardo de la Vega Alfaro, *Conversaciones con Jorge Fons*, México: Universidad de Guadalajara, 2005, p. 169.

³⁶¹ Jorge Fons, “Jorge Fons. Filmografía”, revista *Imágenes*, México: publicación de *Unomásuno*, Ed. Uno, volumen 1, número 2, noviembre de 1979, p. 45.

³⁶² “De brutal varillazo fue asesinado un desconocido en una construcción”, *El Nacional*, 3 de enero de 1962, p. 4.

Esté o no inspirado en un caso real, el trabajo que hicieron Leñero, Fons y Carrión al guión para cine lo dota de una sensación casi documental. Es un acercamiento minucioso a un hecho que bien podría contener diversas metáforas de la vida e incluso religiosas, como lo advirtiera Emilio García Riera en un artículo escrito para *Proceso*:

Ese velador no en balde se llama don Jesús, puesto que en algún momento puede decirle a otro personaje: “Para eso estoy aquí... para cargar con tu mugre y la de todos los demás”. El viejo don Jesús, vicioso y ladrón, es asesinado para que expie de alguna manera las culpas de todos: su muerte, que puede haber sido provocada por cualquiera de cuantos lo rodean, simbolizará el precio de una corrupción social.³⁶³

No obstante, Fons rechazó que hubiera algún atisbo de una metáfora religiosa en la película: “Aquí todos los acentos y subrayados están en lo social y lo político: la explotación, la corrupción, la impunidad, la ilegalidad, la injusticia, la desigualdad, la frustración de los sueños y el amor que lucha por existir.”³⁶⁴ Este punto sin embargo, parece no haber sido del todo satisfactorio para el autor de la novela:

Tardamos cerca de un año en elaborar, en discutir cada secuencia del guión. Nuestras citas de trabajo se aplazaban de continuo, cuando no se prolongaban, se complicaban o se desvirtuaban de tanto alegar sobre el populismo demagógico de Luis Echeverría. [...] Y aunque el resultado final fue bueno, quizá muy bueno [...], *Los albañiles* reflejó con tino las obsesiones socialistas de Fons pero no logró transmitir el mundo mágico, religioso, que según yo transpiraba mi novela.³⁶⁵

En estas declaraciones contrastadas es posible vislumbrar que los objetivos que cada uno perseguía al trabajar *Los albañiles* tenían algunas diferencias. A pesar de esto, los méritos del filme se cuentan solos, desde los aspectos metafóricos hasta una contundente perspectiva sociológica, ésta última perspectiva y decisión del cineasta, de quien podríamos deducir, acopló el relato a las necesidades que tenía como autor. Fons se mantiene fiel a lo que hasta entonces había tratado de reflejar en sus anteriores trabajos y logra con *Los albañiles* consolidar lo que ya había atisbado en *Caridad*, la injusticia, la corrupción y la tragedia de la que se tiñe una historia donde esos dos elementos se mezclan con la pobreza y la ignorancia.

³⁶³ “Espléndida galería de personajes”, por Emilio García Riera, *Proceso*, 5 de febrero de 1977, p. 71.

³⁶⁴ Eduardo de la Vega Alfaro, *Conversaciones con Jorge Fons*, op. cit., p. 174.

³⁶⁵ Gerardo de la Torre, *Vicente Leñero: vivir del cine*, México: Universidad de Guadalajara, 2007, p. 63.

En la cita de Leñero hemos dejado a propósito el comentario que hace sobre los debates que sostenían los tres responsables de la adaptación sobre cómo se habría de posicionar la historia respecto a la línea política del sexenio en turno. Nos ha parecido interesante detectar el sentir del autor del argumento respecto al tiempo en el que vivían, porque además no dice realmente en qué sentido iban los alegatos, pero el saber que había puntos discordantes entre él, Fons y Carrión resultan interesantes, pues a pesar de todo se mantiene una crítica al sistema político que al final nutre los ambientes que se exponen en la cinta. Fons lamentaba que el haber recibido apoyo económico del Estado —pues la cinta la produjo Conacine y Cinematográfica Marco Polo— demeritara la obra ante los ojos de algunos críticos: “Tratan de endosarle al cine entonces las cuentas negras del régimen”³⁶⁶.

A pesar de lo que dijera la crítica, existen esos señalamientos que mencionábamos y que mueven a la reflexión. Podríamos enumerar por ejemplo la secuencia que nos gustaría denominar “Tienda de raya”, pues guarda semejanza en lo que vemos que el salario como llega se va al expendio de cerveza. La escena comienza con el *Chapo*, maestro de la obra (Salvador Sánchez), dando a cada uno su paga correspondiente y el *Patotas* (Adalberto Martínez *Resortes*), indignado por lo poco que recibe, responde con gritos: “¡El delegado, el sindicato, puras tranzas, nomás pa’ tumbarle a uno la luz!”. Sin embargo, en seguida se observa cómo el *Chapo* le extiende a Jacinto (José Carlos Ruiz) dos billetes mientras intercambian sonrisas, pues en seguida nos enteramos de que son compadres y que el *Chapo* roba material de la construcción para incluso regalarle a Jacinto.

Si bien ahí se ejemplifica la corrupción entre los mismos compañeros de trabajo, nos enteramos que no por ser albañiles son todos iguales, el maestro de la obra tiene dominio sobre sus colegas. Igual sucede en otro ámbito: las autoridades. Fons muestra en escena a tres agentes vestidos de traje que acosan a Isidro (José Luis Flores) frente a Jacinto para obligarlo a aceptar que fue supuesto testigo del asesinato. Cuando el albañil trata de defender al adolescente un policía lo golpea y luego se llevan al niño a un cuarto contiguo. Jacinto recuerda en un *flashback* el momento cuando se entera que su hijo ha muerto y regresa al presente cuando los tres policías botan a Isidro golpeado, entonces el agente Pérez Gómez (Jaime Fernández, medio hermano de Emilio *Indio* Fernández) le dice a Isidro: “Ahora habla, ¡habla!”; en el rostro del niño se ve dibujado el terror mientras señala llorando a Jacinto.

La secuencia culmina cuando Munguía (Eduardo Casab), el joven agente encargado del caso, llega a detener la tortura que le están propinando a Jacinto, metiéndole la cabeza a un tambo con agua: “¡Déjenlo! Aquí se van a hacer las cosas como se debe Pérez Gómez”; a lo que el policía le contesta sonriente: “¿Y cómo las estamos haciendo?”. En ese breve instante estamos siendo testigos de cómo ha

³⁶⁶ Eduardo de la Vega Alfaro, *Conversaciones con Jorge Fons, op. cit.*, p. 179.

operado la justicia en México, mediante el arrebato de los derechos humanos y la imputación de delitos a gente que podría ser inocente mediante testimonios obligados. Para rematar, en un toque que parecería de humor negro, los agentes discuten al ver que su “trabajo” es echado para atrás: “¡Llévenselo!”, “¿A dónde?”, “¡Yo qué sé, pregúntale a Munguía!”, “¡Carajo pongáanse de acuerdo, uno aquí chingándose nomás a lo pendejo!”

Contrario a lo que pudiera parecer, en *Los albañiles* tampoco se hace un juicio contra estos agentes, pues en breve nos enteran de la existencia de un policía con rango superior que amenaza a los agentes con darle pronto el nombre de cualquier responsable, pues a su vez está presionado por autoridades del gobierno local para dar resultados sobre la seguridad social. Si esto parece de tono exagerado, el círculo de corrupción que se presenta en este filme fue por desgracia uno de los modos de operar que tomó fuerza en el sexenio siguiente, el de José López Portillo (1976-1982), cuando Arturo Durazo Moreno, conocido como “El Negro Durazo”, instauró la División de Investigaciones para la Prevención de la Delincuencia (DIPD) en 1976 en la Ciudad de México. Contrario a lo que supuestamente perseguiría dicha institución, El Negro Durazo propició la protección de delincuentes, la “siembra” de delitos a gente inocente y la tortura durante los interrogatorios, entre otros atropellos a los derechos civiles, además de acosar a los policías para entregarle una “cuota” quincenal que superaba por mucho a sus ingresos, obligándolos con ello a utilizar la justicia de forma tergiversada. El Negro Durazo sin embargo, ya operaba desde el gobierno de Díaz Ordaz cuando trabajó en los grupos de represión al movimiento estudiantil de 1968 y más tarde, en el grupo de Los Halcones.³⁶⁷

Estos apuntes políticos que parecen al margen de la historia, rodean así el relato de carencia de los albañiles, personas humildes que construyen casas, irónicamente, para personas con mejores oportunidades. Este retrato abrió además la percepción que se tenía en el exterior acerca de las condiciones del país, un México folclórico y turístico, lleno de esplendor cultural y gente amable, vivía en realidad en la precariedad. La Cinemateca Boliviana señaló este punto en un boletín hecho para un ciclo de cine mexicano que realizaron:

Para quienes se han acostumbrado a ver el México de los folletos turísticos esta será la demostración de que en aquel país existe una sociedad tremendamente sacudida por innumerables conflictos que parecen haber desembocado en un callejón sin salida. La corrupción

³⁶⁷ “Arturo Durazo Moreno: Lo más negro de un símbolo de corrupción y abuso del poder, a 12 años de su muerte”, por Ana Leticia Hernández Julián, tomado del portal de internet de *Sinembargo*, publicado el 5 de agosto de 2012 y recuperado el 8 de julio de 2017 en: <http://www.sinembargo.mx/05-08-2012/317734> También se puede consultar “El jefe de ayudantes de Durazo se confiesa”, *Proceso*, México: 24 de septiembre de 1983, recuperado el 8 de julio de 2017 en: <http://www.proceso.com.mx/137020/el-jefe-de-ayudantes-de-durazo-se-confiesa>; y José González González, *Lo negro del negro Durazo*, México: Ed. Posada, 11ª edición, 1984. El libro ya no se ha vuelto editar pero se puede consultar en el blog: <http://forito.blogspot.mx/2013/06/lo-negro-del-negro-durazo-jose-gonzalez.html> donde es posible leer su transcripción.

institucionalizada aparece entonces como la otra cara de la moneda de una miseria y una explotación de la cual dan ejemplo estos albañiles que se juegan la vida en los precarios andamios que se balancean en las fachadas de los lujosos edificios en construcción para luego retornar a los baldíos llenos de casuchas en los cuales desgastan los sueños que una vez pudieron tener.³⁶⁸

Estos apuntes se fortalecen con la sensibilidad artística del cineasta, quien tiene un especial sentido de la estética y lo demuestra desde la primera secuencia: el asesinato de don Jesús fondeado con la obertura de la ópera *Alceste* de Gluck. Si bien Fons afirmó que la música la utilizó “como un apoyo dramático y, después, como una metáfora intertextual”³⁶⁹ por la historia contada en la ópera, resulta una propuesta interesante que en esa época era poco utilizada en el cine mexicano. Asimismo, la fotografía de Alex Phillips Jr. y el manejo de los planos que van transitando con armonía hacia el rostro del velador sorprendido por la muerte y que lo siguen hasta quedar inerte mientras una paloma vuela afuera del complejo en construcción relajan la crudeza de los hechos sin por ello perder su realismo.

Las transiciones elípticas resultan originales e interesantes, pues recurre a otro tipo de ensambles que casi podrían ser coreográficos. El espectador debe mantenerse atento, pues no se sabe en qué momento la situación cambiará de presente a pasado o viceversa. Así sucede en la secuencia en la que Isidro descubre el cuerpo del velador en un charco de sangre y sale disparado bajando las escaleras, gritando: “¡Mataron a don Jesús! ¡Mataron a don Jesús!”, hasta caer en un hoyo que parece su tumba de donde los albañiles lo ayudan a salir entre burlas; sin hacer corte la cámara gira para enfocar un primer plano en el que están el ingeniero Federico (José Alonso) y *Chapo*, en lo que podemos adivinar, es la historia previa a la muerte de don Jesús.

Los albañiles obtuvo un Oso de Plata en el Festival de Cine de Berlín de 1976. El trabajo de Fons se sumó a aquellos filmes que aprovecharon el apoyo del Estado, pero no por ello limitaron sus propuestas e hicieron proyectos autorales y críticos. Sin embargo, un nuevo sexenio liderado por López Portillo cambiaría nuevamente la historia del cine mexicano.

³⁶⁸ “Los albañiles”, por Pedro Susz, Bolivia: *Cinemateca Boliviana*, ciclo 24 Joven Cine Mexicano, no. 25, 1979.

³⁶⁹ Eduardo de la Vega Alfaro, *Conversaciones con Jorge Fons*, *op. cit.*, p. 176.

Conclusiones

¿Es posible transformar a un país por su cine?

El Estado y el Cine en México, dos instituciones que pueden aliarse por un fin común.

El objetivo principal de esta tesis consiste en dar respuesta a dos preguntas: ¿es posible transformar socialmente a un país por su cine? y ¿es posible crear estrategias afines entre el Estado y los sectores culturales para beneficiar a la sociedad mexicana? Hemos llegado al final de la investigación y dado un recorrido, primero teórico sobre dos aspectos del cine: su potencial como arte y como industria, pues a partir de esto determinamos su importancia como una herramienta no sólo de dominio, sino también de aproximación social y de apertura a las propuestas sensibles y reflexivas que conlleva una obra de arte.

Enseguida analizamos en un rápido repaso histórico las transformaciones que ha sufrido el cine a nivel nacional con el interés de descubrir a qué se deben dichas modificaciones, y concluimos que en su mayoría se dan en función de los intereses políticos que se persiguen en cada sexenio. Finalmente hemos analizado el periodo que nos atañe, dando algunos ejemplos en los que visualizamos el potencial del cine como propuesta autoral con relación a su contexto sociopolítico y la forma en la que cada autor visualizó diversos tópicos cercanos a la realidad mexicana que querían retratar.

En torno a esta reflexión hemos determinado que el cine tiene la capacidad de llegar a una gran cantidad de personas, pues su lenguaje basado en imágenes y sonidos lo vuelve un medio de comunicación flexible y de gran alcance, con un rango incluso más elevado que los que tiene la literatura u otras artes. En este mismo tono de ideas, hemos concluido que si bien la cultura ha sido aprovechada por grupos de poder que la insertan en modelos fabriles, esta misma proporción ha permitido que sea democratizada. Recordemos que hemos partido de la teoría propuesta por Horkheimer y Adorno que postula que el arte fabricado en masa es un instrumento de manipulación y venta, pero luego surgieron otras perspectivas que visualizaron en esa cultura masiva la posibilidad acercar el arte al pueblo, la cual hasta entonces había sido un bien al que sólo podía acceder una pequeña élite privilegiada.

De tal suerte que el cine en México, con un costo que iba desde los 10 centavos a finales del siglo XIX hasta los casi 40 pesos en 1976, se consolidó como un medio de entretenimiento accesible al público de cada época. Su valor no consistía únicamente en un ingreso económico, pues como hemos analizado, el cine en México dista mucho de ser un negocio rentable, con excepción de las salas exhibidoras bajo circunstancias específicas. Su otro valor era la identificación del mexicano con respecto a los valores proyectados en la producción del momento, es decir, las consecuencias ideológicas de la aplicación de los métodos de la *industria cultural*: el sistema de consumo determinado, el reforzamiento de valores de doble moral y la proyección de la imagen nacional hacia el extranjero.

Así por ejemplo, la identidad del mexicano ha pasado por arquetipos hoy rebasados: primero la figura del revolucionario que luego va derivando en el hombre de campo, recio, de buen corazón y mucho humor, pero fuerte, trabajador, conservador, que lucha por el amor y lleva en las coplas el cariño por su país y el nombre de la mujer que lo merezca; mientras que el papel de la fémima puede delimitarse principalmente en una figura delicada, virtuosa, que se hace valer por su honradez, belleza y virginidad, que ama tanto a su país, como a su familia y si acaso por destino o decisión sucede lo contrario, es alcanzada por un final trágico.

La nacionalidad es un rasgo que se ha manifestado de forma constante en el ideal cinematográfico del mexicano; sin embargo, imperaban también los valores moralinos que se disfrazaban en términos de decencia y respeto, pero que al final jugaban un papel fundamental en el sustento de un sistema que necesitaba guardar las apariencias e imponer la censura y la represión para mantener el orden. Este modelo prevaleció en el cine hasta entrada la década de los sesenta, cuando algunos directores comenzaron a cuestionarse sobre su propia identidad, sus valores y el rechazo a nivel social con respecto a la autoridad que supuestamente los representaba. Esto llegó a su límite tras la matanza de los estudiantes el 2 de octubre de 1968, pues los valores mencionados que hasta entonces habían sido reforzados a través de los medios de comunicación y principalmente a través del cine, ya no se emparejaban con la realidad que enfrentaban los ciudadanos.

Con el consecuente cambio de administración sexenal hubo necesidad de un replanteamiento acerca de la postura que asumiría el nuevo mandatario, pues era evidente que se debía buscar una imagen adecuada a las exigencias de la modernidad para integrar a la sociedad y ganar un poco del respaldo social que se había perdido. Fue así como efectivamente el gobierno de Luis Echeverría Álvarez se promulgó en favor de la apertura y una de las industrias que se benefició de ello fue la cinematográfica, la cual al final fue utilizada como un medio para legitimar el mandato echeverrista.

A través del nombramiento de Rodolfo Echeverría al frente del Banco Nacional Cinematográfico, y mediante el apoyo del gobierno federal a la institución, el cine se volvió más flexible en varios aspectos y se benefició del sistema de apertura: disminuyó la censura, aunque no dejó de existir y en su lugar la nombraron supervisión; ingresaron alrededor de 70 nuevos cineastas durante el sexenio³⁷⁰, mientras que a los viejos se les siguió dando apoyo estatal para continuar filmando; se aceptaron guiones con claros cuestionamientos al sistema gobernante y se financió su producción parcial o total; se consolidó una industria fílmica nacional que al final se estatizó en su totalidad, con la captación de las compañías productoras, publicistas, distribuidoras y exhibidoras.

El cine mexicano fue usado entonces por el sistema político para mantener una imagen de apertura, pues al simpatizar de esta forma con la clase media se mandaba un mensaje en el que predominaba la libertad de expresión y la posibilidad de ser crítico a la clase en el poder. Sin embargo, el gobierno seguía emprendiendo la “guerra sucia” contra aquellos movimientos armados, principalmente conformados por obreros y campesinos, que duró durante los años setenta:

En ejercicio de un derecho legítimo de someter a aquellos que lo desafiaban por la vía armada, el gobierno recurrió sin embargo a torturas, desapariciones y asesinatos de decenas de militantes y al amedrentamiento de sus familias. Mientras se llevaba a cabo esa guerra el gobierno mexicano alardeaba con posturas progresistas y a favor del Tercer Mundo.³⁷¹

El gobierno de Luis Echeverría extendía una mano a favor de la cultura, el progreso, la libertad, la apertura, pero con la otra hacía efectivo el poder de la fuerza contra la ciudadanía. Por ello había una necesidad de proyectar, no sólo al interior del país sino también al extranjero, la nueva identidad nacional, en la que prevalecían valores de equidad, de justicia, de libre pensamiento, etcétera. El cine jugó un papel fundamental en este rubro, pues las películas avaladas por el gobierno y presentadas más tarde en los diversos encuentros y festivales internacionales, fueron calificadas positivamente por la crítica cinematográfica internacional, que destacaba la apertura temática y las nuevas propuestas autorales de los cineastas mexicanos.

En este sentido, los nuevos cineastas también jugaron un papel importante, pues pudo haber existido todo el patrocinio posible, pero sin el talento y las ganas de abarcar temáticas como las que consolidaron a la Nueva Generación del Cine Mexicano, no se habrían obtenido los mismos resultados.

³⁷⁰ Francisco Dávalos Orozco, *El cine mexicano...*, *op. cit.*, p. 110.

³⁷¹ Luis Aboites Aguilar, “El último tramo, 1929-2000”, en *Nueva Historia Mínima...*, *op. cit.*, p. 515.

La juventud que comenzó a despegar a mediados de los sesenta encontró su consolidación en este nuevo periodo administrativo y comenzaron a experimentar y reflexionar a través del séptimo arte.

A pesar de los esfuerzos emprendidos por estos cineastas, quienes abordaron diversas temáticas en las que cuestionaban el poder del Estado mal empleado, con historias acerca de la corrupción

Es importante resaltar este punto, pues debido a la investigación emprendida hemos recopilado algunos testimonios presentados en el capítulo 4 donde los críticos parecían molestos por el aplauso brindado a los cineastas y las películas citadas, así como a otras extraordinarias obras fílmicas que por espacio no incluimos. La justificación básicamente se limita a la relación del Estado con los autores de estos filmes. Por ello era importante destacar el hecho artístico y la propuesta de cada autor, pues en ello podemos argumentar que efectivamente los actores pertenecientes a la industria cinematográfica nacional trabajaron en conjunto con el Estado debido a los intereses políticos que estaban en juego, pero ello no demerita los excelentes resultados que se pueden enumerar durante este periodo sexenal.

Entre una de las obras a las que nos faltó hacerle un espacio en esta investigación, está *La pasión según Berenice* de Jaime Humberto Hermosillo (1975), producida por Conacine y Dasa Films S.A. El retrato íntimo de Berenice (Martha Navarro), una mujer que no sabemos si es psicópata o víctima, es el pretexto ideal que utiliza Hermosillo para exponer la vida en la provincia, lugar poco abordado con esa mirada. Hasta aquella época las historias que se desarrollaban en los estados de la República giraban más en torno a concepciones campiranas, que distaban de la imagen de deseo femenino propuesta en el quinto largometraje del cineasta oriundo de Aguascalientes.

Otras dos obras que nos habría gustado abordar son *Cascabel* de Raúl Araiza (1977, Conacine y Dasa Films S.A.), y *Cadena perpetua* de Arturo Ripstein (1978, Dasa Films S.A., Conacine y Estudios Churubusco Azteca), pero decidimos sólo darles mención dado que éstas no fueron realizadas estrictamente en el sexenio que nos interesa. No obstante, ambas son coproducciones todavía estatales, pues si bien la estatización duró lo que Echeverría, la maquinaria cinematográfica movida con el impulso que se había generado desde 1975 alcanzó a concluir los dos proyectos antes mencionados, entre otros. Ambas cintas son reflexiones serias y sin concesiones sobre el sistema de corrupción imperante en el país y la censura.

Al concluir el sexenio de Luis Echeverría Álvarez y haber cumplido con los objetivos que éste se había propuesto, el proyecto de estatización del cine fue desmantelado por quienes sucedieron a él y a su hermano Rodolfo en el poder. José López Portillo protestaría como el nuevo Presidente de México

(1976-1982) y nombraría a su hermana Margarita López Portillo como dirigente de la Dirección de Radio, Televisión y Cinematografía (RTC), una nueva entidad en la que quedarían subordinadas la Dirección de Cinematografía, el Banco Nacional Cinematográfico, la Subdirección de Supervisión Cinematográfica y la Cineteca Nacional.

El periodo de Luis Echeverría fue entonces criticado por el nuevo dirigente y se hizo un balance en el que finalmente quedó totalmente desprestigiado. Económicamente, el gobierno estaba en quiebra, pues la serie de medidas que había implementado con el fin de conducir al país a un modelo de “justicia social” en el que habría un “desarrollo compartido”³⁷² donde se apoyaba a las empresas paraestatales terminó por fracasar:

[...] la demagogia oficial, la dependencia del país frente a los Estados Unidos se acentúa como resultado de un creciente endeudamiento con el que se impulsan las iniciativas estatales. A raíz de la crisis petrolera de 1973 y el consecuente incremento de los precios de los hidrocarburos, el país inicia la explotación de crudo para la exportación, al margen de la OPEP. Un agudo repunte inflacionario conduce a una severa devaluación del peso frente al dólar en 1974.³⁷³

A partir de entonces la estabilidad económica se precipitaría en picada. El cine no estaba exento de esta problemática, pues las reformas encausadas por Echeverría que buscaban resolver los conflictos internos para contrarrestar el problema del monopolio, molestaron a los empresarios quienes por su parte intentaron boicotear a las paraestatales. Este fue el caso por ejemplo de algunos productores como mencionamos en el capítulo 3, quienes después del desayuno el 22 de abril de 1975 no tuvieron más opción que retirarse, producir con el Estado o asumir por completo la carga financiera de un filme. Empero, las empresas estatizadas también presentaron problemas económicos debido a una mala administración. En el caso de COTSA por ejemplo, la falla se ubicó en la mala distribución de las recaudaciones, por lo que de acuerdo con Jaime Tello se podría hablar de un fracaso en este sector de la industria:

[...] son esclarecedoras las cifras que constan en el *Cineinforme general* de 1976. De un total de recaudaciones (taquilla, dulcerías, publicidad) que superan los 7 000 millones de pesos, Operadora sólo tuvo utilidades por 146 millones, o sea 3% de éstas. El sobrante se destinó a mantener una onerosa estructura sobre la cual fluye el capital hacia los bolsillos de políticos, grandes empresarios de la cinematografía, compañías constructoras, proveedores y fabricantes que surten el buen negocio. Así, durante el sexenio se pagaron 600 millones de pesos en impuestos, 564 millones a los

³⁷² Francisco Dávalos Orozco, *El cine mexicano...*, *op. cit.*, p. 106.

³⁷³ *Idem.*

arrendatarios de los cines, más de 400 millones en reparación y equipos, destinándose la mayor parte del dinero a las salas arrendadas, más de 1 200 millones por concepto de alquiler de películas, la mayoría de nacionalidad extranjera, etcétera.³⁷⁴

El esfuerzo fue enorme, pero los resultados nuevamente se prestaron a la malversación de fondos, lo que ocasionó que COTSA se volviera en otra institución poco productiva para la industria filmica nacional. Por igual comenzaron a colapsar Conacine, Conacite Uno y Dos, los Estudios Churubusco Azteca y Procinemex. Fue así como los López Portillo comenzaron una cacería de brujas que derivó en la detención de una veintena de altos ex funcionarios de la industria filmica nacional, los cuales fueron acusados por un fraude de cinco mil millones de pesos³⁷⁵. Alfredo Joskowicz, en su artículo “25 años de existencia del Centro de Capacitación Cinematográfica”³⁷⁶ narra la forma en la que presencié una detención el 26 de julio de 1979, además de enterarse de cómo se iban llevando a varios de sus colegas por la fuerza y sin explicaciones.

La culminación de todo el desmantelamiento, que comenzó a partir de 1978, ocurrió hacia finales del sexenio, el 24 de marzo de 1982 cuando el edificio que albergaba a la Cineteca Nacional en Tlalpan y Churubusco quedó reducido a cenizas. El incendio que comenzó por la tarde, destruyó alrededor de dos mil rollos de película y cobró varias vidas humanas, entre innumerables pérdidas de documentos y materiales de archivo de lo cual nunca se supo una cifra exacta. La desafortunada declaración de Margarita López Portillo en la que afirmó: “Yo sabía que esto iba a suceder... el archivo histórico del cine mexicano se ha perdido” y la demolición de las ruinas de la Cineteca siete meses después, sin que se hicieran las averiguaciones correspondientes, coronó un evento fatídico que parecía una metáfora de la gradual destrucción de la industria del cine mexicano.³⁷⁷

A pesar de todo ello, si hacemos un balance general del sexenio echeverrista en cuestiones filmicas podríamos decir que hay un resultado positivo pues toda proporción guardada, tal como había ocurrido en Francia con la gestión de André Marlaux al frente del Ministerio de Cultura, en México el Estado había asumido el papel de productor filmico para encauzar las demandas de apoyo a fin de generar un “Nuevo cine mexicano”. Este logró además reconocimiento internacional y de ese modo recuperó el prestigio artístico que caracterizó a la cada vez más lejana “Época de oro”.³⁷⁸

³⁷⁴ Jaime Tello citado por Paola Costa, *op. cit.*, p. 83.

³⁷⁵ Alfredo Joskowicz, “25 años de existencia del Centro de Capacitación Cinematográfica”, en Andrea Stavenhagen y Alberto Cue (Coord. Ed.), *op. cit.*, p. 26.

³⁷⁶ *Ibidem*, pp. 23-36.

³⁷⁷ “Dos décadas del incendio en la Cineteca; efemérides de un crimen cultural”, por Ericka Montaña Garfias, publicado en *La Jornada*, México: 23 de marzo de 2002, recuperado el 19 de julio de 2017 en: <http://www.jornada.unam.mx/2002/03/23/06an1esp.php>

³⁷⁸ Eduardo de la Vega Alfaro en, *El estado y la imagen...*, *op. cit.*, p. 235.

No obstante, a nivel nacional los objetivos no se cumplieron en su totalidad. La política cinematográfica emprendida por el gobierno echeverrista parecía haber cumplido plenamente su cometido de promover la “Apertura democrática” y de encauzar al “Nuevo cine mexicano” mediante el apoyo estatal, por lo que cabía esperar mucho más de la aparentemente sólida estructura que había logrado integrarse en torno al BNC. Sin embargo, a pesar de los esfuerzos puestos en ese propósito, buena parte de las películas filmadas con capital estatal, documental y cortos incluidos, parecían no haber encontrado buena respuesta entre el público para el que presumiblemente iban destinadas y, en consecuencia, mucho menos habían recuperado la inversión hecha en ellas. A otras se les acusaría, en algunos casos y con justa razón, de “dispendiosas” o incluso de completamente ajenas a la realidad nacional.

Con todo lo anterior, hemos de reconocer que el Estado realmente hizo un esfuerzo por hacer crecer y funcionar a una industria que estaba en crisis. Como menciona Paola Costa, es de admirarse

[...] la cantidad de dinero invertida: mil millones de pesos que fueron destinados a mejorar laboratorios, salas, empresas de distribución, etcétera; lo cual “quiere decir que los primeros objetivos fueron el mejoramiento técnico-administrativo de la industria cinematográfica como primer intento de ponerla a la altura requerida para promover la producción de películas de alta calidad artística”.³⁷⁹

En conclusión, durante el sexenio de Luis Echeverría se produjeron cintas más o menos rentables, exportables y con una visión artística y propuestas autorales que beneficiaron a los políticos. Los nuevos cineastas contaron con el apoyo económico para realizar las películas que querían hacer, disfrutando así de libertad creativa, pues no tenían la preocupación de conseguir financiamiento para hacerlas. Hubo obras en este periodo que destacaron y fueron reconocidas a nivel internacional, no sólo en los festivales, sino por el público que las veía y reflexionaba acerca del nuevo cine mexicano.

La crisis en la que había entrado el cine nacional después de los años cuarenta, y de la cual parecía no iba a superar terminados los sesenta, se transformó en un periodo de propuestas críticas que superaron las expectativas de la mano del Estado en el sexenio echeverrista. Y aunque el gobierno federal se respaldó políticamente de este trabajo artístico, podemos afirmar que la sociedad mexicana también obtuvo beneficios de esta colaboración compartida. El público de la clase media volvió a identificarse con la realidad retratada por los nuevos cineastas y comenzó a consumir nuevamente las obras cinematográficas nacionales.

³⁷⁹ Paola Costa, *op. cit.*, p. 72.

Con el caso específico del sexenio de Luis Echeverría Álvarez que hemos analizado, podemos decir finalmente que es posible la participación conjunta entre el Estado y la industria cinematográfica con fines constructivos para la sociedad mexicana. Y si bien el cine por sí solo no transforma a una sociedad o a un país completo, sí podemos concluir que como un arte y como medio de comunicación, refuerza valores e identidades, reflexiona y abre espacios de crítica y análisis, y funge como un excelente medio de comunicación que al transmitir mensajes críticos promueven a públicos más reflexivos.

Fuentes consultadas

Bibliográficas

ADORNO, Theodor W. y MORIN, Edgar. (1967). *La industria cultural*. Argentina, Buenos Aires: Editorial Galerna.

ALTHUSSER, Louis. “Ideología y aparatos ideológicos del Estado (Notas para una investigación)”. (1989). *La filosofía como arma de la revolución*. (18ª ed.). México: Siglo XXI.

AMADOR, María Luisa y BLANCO, Jorge Ayala. (1988). *Cartelera Cinematográfica 1970-1979*. México: UNAM.

ARNHEIM, Rudolf. (1971). *El cine como arte*. Buenos Aires, Argentina: Infinito. 1ª edición al castellano.

AVIÑA, Rafael. (2004). *Una mirada insólita. Temas y géneros del cine mexicano*. México: Océano.

BAZIN, André. (2001). *¿Qué es el cine?* Madrid, España: RIALP. 5ª edición.

BLOCH GERSCHEL, Catherine y José Antonio Valdés Peña (compiladores). (2008). *Nouvelle Vague: Una visión mexicana*. México: Cineteca Nacional, Embajada de Francia en México, Fundación Televisa.

BORDIEU, Pierre. (2010). *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura*, Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.

BORDWELL, David, et. al. (1997). *El cine clásico de Hollywood*. España: Paidós Comunicación:

STAIGER, Janet. “El modo de producción de Hollywood, 1930-1960”.

CARMONA ÁLVAREZ, Cuauhtémoc (coord. gral.) y SÁNCHEZ Y SÁNCHEZ, Carlos (coord. edit.). (2012). *El Estado y la imagen en movimiento. Reflexiones sobre las políticas públicas y el cine mexicano*. México: Incine, Conaculta:

DE LA VEGA ALFARO, Eduardo. Del neopopulismo a los prolegómenos del neoliberalismo: la política cinematográfica y el “nuevo cine mexicano” durante el periodo 1971-1982.

MACIEL, David. La sombra del caudillo: El cine mexicano y el Estado en la década de los sesenta.

CARRASCO CAMPOS, Ángel y Saperas Lapiedra, Enric. (2011). *Revista de Estrategias, Tendencias e Innovación en Comunicación: La institucionalización del concepto de industrias culturales en el proceso de debate sobre políticas culturales en la Unesco y el Consejo de Europa (1970- 1982)*. Número 2. Castellón, España: Asociación para el Desarrollo de la Comunicación adComunica, Universidad Complutense de Madrid y Universitat Jaume I.

Cineinforme general 1976. (1976). México: Banco Nacional Cinematográfico.

CIUK, Perla. (2000). *Diccionario de directores de cine mexicano*. México: Conaculta, Cineteca Nacional.

- CARRO, Nelson. (1984). *El cine de luchadores*. México: Fimoteca de la UNAM.
- COSTA, Paola. (1988). *La apertura cinematográfica. México, 1970-1976*. México: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.
- DÁVALOS OROZCO, Federico. (2008). *El cine mexicano: una industria cultural del siglo XX*. México: Tesis de maestría, UNAM.
- DE LA TORRE, Gerardo. (2007). *Vicente Leñero: vivir del cine*. México: Universidad de Guadalajara.
- DE LA VEGA ALFARO, Eduardo.
 (2005). *Conversaciones con Jorge Fons*. México: Universidad de Guadalajara.
 (2013). *La difusión e influencia del cine vanguardista soviético en México*. México: Cineteca Nacional.
- DE LA VEGA SHIOTA, Gustavo. (2017). *Tesis de Doctorado en Sociología: Reconociendo y resignificando la identidad. Frente a las comunidades efímeras de la sociedad*. México: UNAM, FCPyS.
- DE LOS REYES, Aurelio:
 (1973). *Los orígenes del cine en México 1896-1900*. México: UNAM, Dirección General de Difusión Cultural.
 (1981). *Cine y sociedad en México 1896-1930. Vivir de sueños (vol. I, 1986-1920)*. México: Conaculta, Cineteca Nacional, UNAM.
- FONT, Ramón, et. al. (1976). *Jean-Luc Godard y el grupo Dziga-Vertov: Un nuevo cine político*, Barcelona, España: Anagrama.
- GARCÍA, Gustavo y David Maciel. (2001). *El cine mexicano a través de la crítica*. México: Dirección General de Actividades Cinematográficas UNAM, Imcine, UACJ.
- GARCÍA CANCLINI, Néstor. (2006). *Las industrias culturales y el desarrollo de México*. México: Siglo XXI, FLACSO.
- GARCÍA RIERA, Emilio:
 (1992). *Historia Documental del Cine Mexicano I: 1929-1937*, México: Universidad de Guadalajara, Gobierno de Jalisco, Conaculta, Imcine.
 (1994). *Historia documental del cine mexicano*, Vol. 15., México: Universidad de Guadalajara-Gobierno de Jalisco-Conaculta-Imcine, 2ª edición.
 (1994). *Historia documental del cine mexicano*, Vol. 16., México: Universidad de Guadalajara-Gobierno de Jalisco-Conaculta-Imcine, 2ª edición. (1998). *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo 1897 – 1997*. México: Ed. Mapa.
- GARCÍA TSAO, Leonardo. (1994). *Felipe Cazals habla de su cine*. México: Universidad de Guadalajara.
- GUBERN, Roman. *Historia del cine 1*. España: Baber, 1969.
- HORKHEIMER, Max y Adorno, Theodor W. (1998). *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*. Madrid, España: Trotta. 3ª edición:
 SÁNCHEZ, Juan José. Introducción.

- IBARRA, Jesús. (2006). *Los Bracho: tres generaciones de cine mexicano*. México: UNAM.
- JARAMILLO HERRERA, Gerardo y Gómez Ruiz, Francisco (coord.). (2008). *Nueva Historia Mínima de México Ilustrada*. México: Secretaría de Educación del Gobierno del Distrito Federal y Colmex:
- ABOTTES AGUILAR, Luis. *El último tramo 1929-2000*.
- SPECKMAN GUERRA, Elisa. *El Porfiriato*.
- KRACAUER, Sigfried. (1996). *Teoría del cine. La redención de la realidad física*. Barcelona: Paidós.
- MARTÍNEZ MARTÍNEZ, Rodrigo. (2016). *Tesis de doctorado: Contrastaciones y conjeturas en el estudio de la teoría del cine. Fundamentos de la visualidad fílmica a partir de la noción de forma*. México: UNAM, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales.
- MOYA PALENCIA, Mario (Secretario de Gobernación). (1974). *Memoria de la Cineteca Nacional. México 1974*. México: Secretaría de Gobernación, Dirección General de Cinematografía.
- PELAYO RANGEL, Alejandro. (2012). *La generación de la crisis. El cine independiente mexicano de los años ochenta*. México: Conaculta, Imcine.
- PÉREZ TURRENT, Tomás. (2007). *Canoa*, México: Casa Juan Pablos, UAM.
- POULANTZAS, Nicos. (2007). *Poder político y clases sociales en el Estado Capitalista*. México: Siglo XXI, 13ª edición en español.
- RIAMBAU, Esteve. (1998). *El cine francés 1958-1998. De la Nouvelle Vague al final de la escapada*. España: Paidós.
- ROMAGERA I RAMIÓ, Joaquim y Alsina Thevent, Homero (eds.). (1993). *Textos y manifiestos del cine. Estética. Escuelas. Movimientos. Disciplinas. Innovaciones*. España: Cátedra. 2ª edición:
- CANUDO, Ricciotto. *Manifiesto de las Siete Artes*.
- SAAVEDRA LUNA, Isis. (2007). *Entre la ficción y la realidad. Fin de la industria cinematográfica mexicana 1989-1994*. México: UAM-X.
- SAN ROMÁN GONZÁLEZ, Mario. (2016). *El viejo (nuevo) cine mexicano durante el sexenio de Luis Echeverría Álvarez (1970-1976). Análisis de la producción cinematográfica*. México: UNAM, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Tesis de Licenciatura de Ciencias de la Comunicación.
- SÁNCHEZ VÁZQUEZ, Adolfo. (1978). *Antología: textos de estética y teoría del arte*. México: Dirección General de Publicaciones UNAM:
- HAUSER, Arnold. “Condicionamiento social y calidad artística”.
- HEGEL, Georg W. F. “Necesidad y fin del arte”.
- SERVÍN, Elisa (coord.). (2010). *Del nacionalismo al neoliberalismo, 1940-1994*. México: CIDE, FCE, Conaculta, INEHRM, Fundación Cultural de la Ciudad de México.
- SHOIJET WELTMAN, Celia y ASCHENTRUPP TOLEDO, Roberto. (1983) *Cine y poder. La política del gobierno en la industria cinematográfica mexicana 1970-1976, 1976-1982*. México: UNAM, Facultad de Ciencias Políticas y Sociales, Tesis de Licenciatura de Ciencias de la Comunicación.

- STAIGER, Janet. (1997). *El cine clásico de Hollywood*. España: Paidós Comunicación.
- STAVENHAGEN, Andrea y CUE, Alberto, (Coord. Ed.). (2001). *Centro de Capacitación Cinematográfica 1975-2000*. México: Conaculta.
- STOYNOV-BIGOR, Gueorgui. (1977). *Inventores de la estética fílmica soviética*. México: UNAM.
- TARKOVSKY, Andrei. (2002). *Esculpir en el tiempo. Reflexiones sobre el arte, la estética y la poética del cine*. Madrid, España: Rialp. 6ª edición.
- TATARKIEWICZ, Wladyslaw. (1997). *Historia de seis ideas. Arte, belleza, forma, creatividad, mimesis, experiencia estética*. Madrid, España: Tecnos.

Hemerográficas

- (3 de enero de 1962). *El Nacional*: De brutal varillazo fue asesinado un desconocido en una construcción. México, p. 4.
- (12 de abril de 1962). Díaz Ordaz se dirige a los productores: *Cine Mundial*. Año IX, No. 3301, México, DF.
- (22 de mayo de 1971). *Esto*: Luciana Cabarga adquirió 'Los albañiles' para el cine. México. Sección B, p. 14.
- (5 de junio de 1971). Una realidad la Cineteca Nacional: *Esto*, México, DF, p. 13-B.
- (13 de julio de 1971). Para la Cineteca. Comenzó la demolición de los Foros número 14 y 15: *Esto*, México, DF, p. 17-B.
- (26 de abril de 1972). *Esto*: Churubusco producirá *El castillo de la pureza*. México. Sección B, p. 10.
- (23 de noviembre de 1972). *Esto*: En febrero «Los albañiles». México, p. 13.
- (24 de abril de 1974). *Variety Film Reviews. Vol. 13: 1971-1974*: El castillo de la pureza. Estados Unidos: Daily Variety, 1983.
- (25 de julio de 1974). *La Crónica. Tercera edición*: Películas de Perú, India, México, Italia y Hollywood, en cartelera. Perú.
- ALCÁNTARA, José Luis:
- (23 de agosto de 1972). *Esto*: La última escenografía de Manolo Fontanals, gran acierto en *El castillo de la pureza*. México. Sección B, p. 13.
- (7 de septiembre de 1972). *Esto*: *Mecánica Nacional* se exhibió mutilada. México. Sección B, p. 18.
- (6 de agosto de 1974). *Esto*: El caso de «Los albañiles» es ya un puro «margallate». México.
- AYALA BLANCO, Jorge:
- (14 de enero de 1973). *Excélsior*: Ojo con la simboliza, que ya llegó Alcoriza. México.
- (13 de mayo de 1973). *Excélsior*: El castigo de la torpeza. México, suplemento.

DE LA COLINA, José.

(26 de enero de 1973). *Excélsior*: “Filmar los personajes en su desnudez, haciendo lo de todos los días” dice Arturo Ripstein. México.

(Abril a junio de 1974). *Revista Artes Visuales del Museo de Arte Moderno*: Tres claves para un cine mexicano de autor. México. Museo de Arte Moderno, No. 2.

DE LA VEGA ALFARO, Eduardo. (1987). El primer cine sonoro mexicano: *Siete décadas de cine mexicano*. México, DF: Coordinación de Extensión Universitaria, Filmoteca de la UNAM y Secretaria de Relaciones Exteriores.

GALEANA, Edgar. (27 de julio de 1972). Premio económico - ¡Bravo! – Al filme arielado: *Esto*, México, DF, p. 11-B.

GARCÍA, Gustavo y José de la Colina. (1997). *Nuevo cine mexicano*. México: Ed. Clío.

GARCÍA RIERA, Emilio.

(15 de mayo de 1973). *Excélsior*: De nuevo sobre *El castillo de la pureza*. México. Sección B.

(5 de febrero de 1977). *Proceso*: Espléndida galería de personajes. México, p. 71.

GARMENDIA, A. (16 de febrero de 1972) Ya tienen Presidente. La Comisión de Selección actuará en forma autónoma: *Esto*, México, DF, p. 11-B.

Memoria de la Entrega de Arieles de la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas, A.C. a lo mejor de la producción cinematográfica nacional de 1972. (1972). México: Procinemex.

IBARGÜENGOITIA, Jorge. (22 de marzo de 1976). *Excélsior*: Canoa ¿Cine de denuncia? México.

Imágenes: Jorge Fons. Filmografía. México: Uno, volumen 1, número 2, noviembre de 1979.

MONSIVÁIS, Carlos. (7 de marzo de 1973). *Excélsior*: Mecánica Comercial. México. Sección 7-A.

PERETE, Ricardo. (7 de mayo de 1972). *Excélsior*: Reed, México Insurgente, se explotará comercialmente: RE. México.

PÉREZ TURRENT, Tomás.

(5 de agosto de 1973). Revista cultural de *El Universal*: Notas sobre el cine y la Revolución Mexicana. México, p. 15.

(Abril a junio de 1975). Revista trimestral *Otro cine*: Una experiencia alrededor de Canoa. Año 1, No. 2. México: FCE.

(9 de octubre de 1982). *El Universal*: El castillo de la pureza. Una de las mejores películas mexicanas. México.

RAMÓN, David. (9 de abril de 1972). *Excélsior*: Cine mexicano de hoy ¿nuevo? ¿Independiente? México. Suplemento *Diorama*.

SÁNCHEZ, Francisco. (6 de enero de 1973). *Esto*: La mecánica de nuestro comportamiento. México. Sección B, p. 11.

SÁNCHEZ GARCÍA, José María:

(2 de junio de 1951). Historia del cine mexicano: *Cinema Reporter*, Año XIX, No. 672, México, DF.

(23 de junio de 1951). Historia del cine mexicano: *Cinema Reporter*, Año XIX, No. 675, México, DF.

SUÁREZ DEL SOLAR. (22 de enero 1971). *Esto*: El Plan de Echeverría. Que se amortice en México y elevar su nivel de calidad, metas de las reformas al cine. México, p. 11-B.

SUSZ, Pedro. (1979). *Cinemateca Boliviana*: Los albañiles. Bolivia, Ciclo 24 Joven Cine Mexicano, No. 25.

TERÁN, Luis. (29 de marzo de 1972). *Excélsior*: A dos festivales. México.

TORRES, Patricia. (Noviembre de 1992). Elena Sánchez Valenzuela: México: *Dicine*, Núm. 47, pp. 14-16.

VICENS, Luis (administrador). (Abril de 1961). *Nuevo Cine*. Año 1. Núm.1. México: FCE.

VICENS, Luis (administrador). (Agosto de 1962). *Nuevo Cine*. Año 2. Núm.7. México: FCE.

ZAVALA T., Mario. (26 de febrero de 1944). La Filmoteca Nacional, nueva aportación de Elena Sánchez Valenzuela. *Cinema Reporter*, México, pp. 12 y 13.

Material de archivo

ISAAC, Alberto y ARAU. (1974). Alfonso. *Tívoli, libreto cinematográfico*. México: Cineteca Nacional, expediente G00184.

(14 de mayo de 1972). La prensa francesa consideró que el no usar una fotografía a color y el ritmo de la narración afectaba a la presentación del personaje. “El no utilizar color y una figura desdibujada de John Red (sic), son las críticas a México insurgente”. México: Cineteca Nacional, expediente A-00963.

Internet

(24 de septiembre de 1983). *Proceso*: El jefe de ayudantes de Durazo se confiesa. Recuperado el 8 de julio de 2017 en: <http://www.proceso.com.mx/137020/el-jefe-de-ayudantes-de-durazo-se-confiesa>

AGUSTÍN, José. (2005). “Otras conversaciones con Jorge Fons”, diario *La Jornada* en línea. Recuperado en enero de 2017, en: <http://www.jornada.unam.mx/2005/12/17/index.php?section=opinion&article=a06a1cul>

ANIMAL POLÍTICO. (12 de febrero de 2011). “Jorge Ayala Blanco y las películas como recuerdos”. Recuperado en marzo de 2017, en: <http://www.animalpolitico.com/2011/02/jorge-ayala-blanco-y-las-peliculas-como-recuerdos/>

Antología: textos de estética y teoría del arte. México: “Más de cien años de cine mexicano”, Instituto Tecnológico de Estudios Superiores de Monterrey (ITESM). Recuperado en marzo de 2016, de: <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/directores/gavaldon.html>

FIGUEROA, Paulina. *Siempre!:* Erotismo, poder y deseo. Recuperado el 31 de mayo de 2017 en: <http://www.siempre.mx/erotismo-poder-y-deseo/>

GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Industrias culturales y globalización: procesos de desarrollo e integración en América Latina.* Recuperado el 28 de marzo de 2016, de: <https://revistaidiem.uchile.cl/index.php/REI/article/download/14982/15403>

GONZÁLEZ GONZÁLEZ, José. *Lo negro del negro Durazo.* México: Ed. Posada, 11ª edición, 1984. Recuperado el 8 de julio de 2017 en: <http://forito.blogspot.mx/2013/06/lo-negro-del-negro-durazo-jose-gonzalez.html>

HERNÁNDEZ JULIÁN, Ana Leticia. Durazo Moreno. (5 de agosto de 2012). *Sinembargo:* Lo más negro de un símbolo de corrupción y abuso del poder, a 12 años de su muerte. Recuperado el 8 de julio de 2017 en: <http://www.sinembargo.mx/05-08-2012/317734>

How the Guardian reported Mexico City's Tlatelolco massacre of 1968. Recuperado del sitio de *The Guardian* en diciembre de 2016, en <https://www.theguardian.com/cities/from-the-archive-blog/2015/nov/12/guardian-mexico-tlatelolco-massacre-1968-john-rodga>

Los muertos de Tlatelolco, ¿cuántos fueron? Recuperado del sitio de *Aristegui Noticias* en diciembre de 2016, en: <http://aristeguinoticias.com/0110/mexico/los-muertos-de-tlatelolco-cuantos-fueron/>

MENDOZA HERNÁNDEZ, Beatriz Adriana. (3 de junio de 2014). *Correcamara:* «Mecánica Nacional»: Sólo damos servicio a clientes muy machos. Ensayo. Recuperado el 29 de mayo de 2017, en: http://www.correcamara.com.mx/inicio/int.php?mod=noticias_detalle&id_noticia=5125

MONTAÑO GARFIAS, Ericka. (23 de marzo de 2002). *La Jornada:* Dos décadas del incendio en la Cineteca; efemérides de un crimen cultural. México. Recuperado el 19 de julio de 2017 en: <http://www.jornada.unam.mx/2002/03/23/06a1esp.php>

NOTIMEX. (1 de noviembre de 2006). *Crónica:* Alex Phillips, El mago de la lente, en más de 400 películas. Recuperado el 5 de junio de 2017, en: <http://www.cronica.com.mx/notas/2006/220158.html>

PEREYRA, Carlos. (Mayo-diciembre de 1988). *Cuadernos Políticos:* “México: los límites del reformismo”. Número 54/55. México: Ed. Era. Recuperado en diciembre de 2016, en <http://www.cuadernospoliticos.unam.mx/cuadernos/contenido/CP.54-55/CP54-55.6.CarlosPereyra.pdf>

REAL ACADEMIA ESPAÑOLA. Consultado en julio de 2016, en: <http://dle.rae.es/?id=3q9w3lk>

VEYTIA, J., *Díaz Orda:* “Hemos sido tolerantes”. Recuperado de Youtube en septiembre de 2016, en <https://www.youtube.com/watch?v=izxy42v7Mfk>

Películas

Mecánica Nacional (México, 1971, 105 minutos)

Director: Luis Alcoriza. Argumento y guión: Luis Alcoriza. Fotografía en color: Alex Phillips Jr. Edición: Carlos Savage y Juan José Marino. Intérpretes: Manolo Fábregas, Lucha Villa, Héctor Suárez, Sara García, Pancho Córdova, Fabiola Falcón, Gloria Marín. Producción: Producciones Escorpión, Ramiro Meléndez. Productor Ejecutivo: Jaime Alfaro.

Filmada a partir del 31 de mayo al 2 de julio de 1971 en los estudios Churubusco y en la carretera a Cuernavaca (kilómetro 24). Estrenada el 28 de diciembre de 1972 en el cine Real Cinema (39 semanas).

El castillo de la pureza (México, 1972, 110 minutos)

Director: Arturo Ripstein. Argumento y guión: Arturo Ripstein y José Emilio Pacheco. Fotografía en color: Alex Phillips. Escenografía: Manuel Fontanals. Edición: Rafael Castanedo (sin crédito) / Eufemio Rivera (nominal). Intérpretes: Claudio Brook, Rita Macedo, Arturo Beristáin, Diana Bracho, Gladys Bermejo, David Silva, María Rojo. Producción: Estudios Churubusco. Productora Ejecutiva: Angélica Ortiz.

Filmada del 3 de julio al 8 de septiembre de 1972 en los estudios Churubusco y en locaciones del Distrito Federal (calle y molino Jesús María, cerca de la Merced, y otros lugares). Estrenada el 10 de mayo de 1973 en el cine Diana (18 semanas).

Reed, México insurgente (México, 1970, 124 minutos)

Director: Paul Leduc. Argumento: Juan Tovar y Paul Leduc, sobre el libro *México insurgente*, de John Reed; colaborador: Emilio Carballido. Fotografía en blanco y negro y después sepia: Alexis Grivas. Edición: Giovanni Korporaal y Rafael Castanedo. Intérpretes: Claudio Obregón, Eduardo López Rojas, Ernesto Gómez Cruz, Juan Ángel Martínez, Carlos Castañón, Eraclio Zepeda, Enrique Alatorre. Producción: Estudios Churubusco. Productora Ejecutiva: Angélica Ortiz.

Filmada del 16 de noviembre de 1970 a febrero de 1971 en locaciones (vaso del lago de Texcoco, estación de Teotihuacán, Metepec, Tehuacán, Santiago Mihuatlán, El Carmen, Chapulco, hacienda de San Andrés Arriarco, estación de tren de Altepexi, Tepeji del Río, alrededores de Puebla, *backlot* de los estudios Churubusco y otras). Estrenada el 5 de enero de 1973 en el cine Gabriel Figueroa (4 semanas).

Tívoli (México, 1974, 115 minutos)

Director: Alberto Isaac. Argumento y guión: Alberto Isaac y Alfonso Arau. Fotografía en color: Jorge Stahl Jr. Edición: Rafael Ceballos. Intérpretes: Alfonso Arau, Pancho Córdova, Lyn May, Carmen

Salinas, Mario García *Harapos*, Héctor Ortega, Dorotea Guerra, Ernesto Gómez Cruz, Dámaso Pérez Prado. Producción: Conacine y DASA.

Filmada el 8 de julio al 28 de agosto de 1974 en los estudios Churubusco y en locaciones de la ciudad de México (Departamento Central, Zócalo, bosque de Chapultepec y otras). Estrenada el 26 de junio de 1975 en los cines Chapultepec, México, Polanco, Galaxia, Valle Dorado Uno y Tlalpan (12 semanas).

Canoa (México, 1975, 115 minutos)

Director: Felipe Cazals. Argumento y guión: Tomás Pérez Turrent. Fotografía en color: Alex Phillips Jr. Edición: Rafael Ceballos. Intérpretes: Enrique Lucero, Salvador Sánchez, Ernesto Gómez Cruz, Rodrigo Puebla, Roberto Sosa, Arturo Alegro, Carlos Chávez, Jaime Garza, Gerardo Vigil. Producción: Conacine y STPC. Productor Ejecutivo: Roberto Lozoya.

Filmada a partir del 7 de abril de 1975 en el estado de Puebla (Santa Rita Atahualpan y ciudad de Puebla). Estrenada el 4 de marzo de 1976 en los cines Roble, Futurama, Polanco, Apolo Satélite, Dolores del Río y Dorado 70 (12 semanas).

Los albañiles (México, 1976, 113 minutos)

Director: Jorge Fons. Argumento y guión: sobre la novela y la pieza teatral de Vicente Leñero; adaptación: Vicente Leñero, Jorge Fons y Luis Carrión. Fotografía en color: Alex Phillips Jr. Edición: Eufemio Rivera. Intérpretes: Ignacio López Tarso, Jaime Fernández, José Alonso, Salvador Sánchez, José Carlos Ruiz, Katy Jurado, Adalberto Martínez *Resortes*, David Silva, José Luis Flores. Producción: Conacine, Cinematográfica Marco Polo, Leopoldo Silva y Marco Silva.

Filmada a partir del 15 de marzo al 15 de mayo de 1976 en locaciones del Distrito Federal y en los Estudios Churubusco. Estrenada el 23 de diciembre de 1976 en los cines Chapultepec, México, El Dorado 70, Plaza Satélite, Galaxia, Palacio, Cinemundo, Víctor Manuel Mendoza y Tlalnepantla (5 semanas).