

13

2 Jan.



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTONOMA DE MEXICO**

**Facultad de Ciencias Políticas y Sociales**

**LA PARTICIPACION DEL ESTADO EN LA INDUSTRIA  
CINEMATOGRAFICA MEXICANA**

**Tesis Profesional  
Para Obtener el Título de  
LICENCIADO EN CIENCIAS DE LA COMUNICACION**

**Presentan**

**PILAR MANDUJANO JACOBO  
MA. GPE. LAURA NAVARRETE MAYA**

**MEXICO, D. F.**

**1985**



Universidad Nacional  
Autónoma de México



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

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

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

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

## INTRODUCCIÓN

El propósito de nuestra tesis es indagar sobre la resonancia de la participación del Estado en la industria cinematográfica mexicana y el reflejo de ésta en la producción de películas. La consideramos esencial para entender la naturaleza de los conflictos de la cinematografía, tanto al interior de ésta como en su interrelación con la sociedad; para conocer el porqué de sus altibajos, de sus continuas crisis económicas o de calidad, de sus constantes cambios de un sexenio a otro y de los intereses diversos conectados a ella.

En este trabajo pretendemos precisamente, explicar cómo ocurrió este proceso, en qué momentos y en qué áreas.

Analizamos la problemática cinematográfica desde la perspectiva de la intervención estatal, porque ésta ha sido determinante en su formación. Con ella se fomentó, entre otras cosas, la creación de empresas de economía mixta (de participación estatal) en continua organización y reorganización ante las crisis de la industria. Sin embargo estas modificaciones se circunscribieron, como veremos en el trabajo, a la necesidad de resolver los problemas inmediatos al interior del cine, de acuerdo a la política económica del régimen existente en cada uno de esos momentos. Es esta política, en gran medida, determinante en la fisonomía de la industria cinematográfica a lo largo de su historia.

Independientemente de la participación económica del Estado en el cine, ya el gobierno había hecho acto de presencia en éste mediante una incipiente reglamentación de la censura. A

través de ella creó la medida de mayor peso sobre el cine: la intervención estatal de carácter jurídico. Durante la revolución prohibió el Estado la exhibición de los documentales noticiosos y; a partir de entonces, fue añadiendo trabas al funcionamiento del cine hasta llegar a la promulgación de la Ley de la Industria Cinematográfica y a sus reformas.

A raíz de esto nos surgió la siguiente pregunta por qué el cine dejó de ser regulado por la SEP y empezó a regularlo la Secretaría de Gobernación. Esta secretaría tiene desde 1941 entre sus atribuciones la de cuidar, interpretar y regular la información difundida por los medios de comunicación, entre ellos el cine.

Podemos decir que, con la promulgación de la Ley, en 1949, se ratificaron los postulados legislativos de los Reglamentos anteriores buscando entre otras cosas, asegurar la imagen gubernamental y la estabilidad social. Sólo después de emitida ésta, el sector oficial asumió la supervisión del contenido ideológico de la producción cinematográfica e impulsó al cine como industria. Dio a la iniciativa privada libertad temática; siempre y cuando no tocara temas con un trasfondo político manifiesto.

Para nuestra investigación fue esencial conocer hasta que punto los cambios ocurridos en la industria se originaron por cuestiones económicas o por implicaciones políticas; pues en ello radica parte de la respuesta a nuestro estudio. De ahí, que la participación del Estado en el cine vaya más allá de la simple supervisión y administración del medio; es decir, que ejerce un control en todos los órdenes y en todas las áreas.

También son objeto de estudio de este trabajo el Banco Nacional Cinematográfico, eje de la ingerencia económica del Estado, y las organizaciones sindicales alienadas a los intereses políticos y económicos del sector público o privado. Sobre todo porque la actividad del gobierno en el cine se manifiesta en toda la industria; en ocasiones, ventajosamente para la iniciativa privada, en otras agudizando la crisis del cine.

No obstante, encontramos en la actividad estatal frente al cine: proteccionismo hacia los intereses empresariales, tendencia al fortalecimiento de los monopolios y paternalismo o represión según lo indicara la política oficial del momento. Además, se percibe casi siempre un desinterés marcado por la calidad de la producción de películas.

Con base en lo anterior suponemos que el Estado ha participado en la cinematografía para asegurar esa fuente de trabajo y negocio, en beneficio económico de un grupo de inversionistas privados; y buscando él, la posibilidad de regular las actividades e influencia del cine mexicano. Quizá por esto, no todas las medidas adoptadas para mejorar al cine fueron las más acertadas e incluso, llegaron a estar alejadas de las necesidades de la industria.

La relación Estado-cine se manifiesta al conectarse las actividades de la Dirección General de Cinematografía, las del Banco Nacional Cinematográfico y las de las empresas de participación estatal con las de las distintas áreas del cine.

Acercarnos a este enfoque implicó ocuparnos del cine como industria en relación con el gobierno y los sindicatos. Por tal motivo se incluyen en el trabajo aspectos del cine y del

Estado mexicano para entenderlo; tales como el cine en sus primeros años y aspectos globales de la sociedad mexicana postrevolucionaria.

Las vertientes del cine abordadas en nuestro estudio fueron:

a) las modalidades que adoptó la participación estatal en la organización del cine. Nos interesó este aspecto por su repercusión en las continuas crisis de calidad, de mercados y de trabajo; sobre todo en los momentos coyunturales, en los que demandó el cine un reforzamiento urgente.

b) la interrelación de las formas de trabajo de la iniciativa privada y el Estado en las áreas productivas de la industria conforme a las expectativas de la economía mixta. Las estudiamos porque mediante ese mecanismo se estableció una organización monopólica encubierta y cerrada, en donde sobresalían y eran determinantes los intereses más fuertes.

c) la ingerencia estatal en las relaciones laborales de la cinematografía; tanto a nivel intersindical como a nivel obrero-patronal. De éstas nos interesan las repercusiones de las luchas intergremiales (STIC-STPC) y los efectos de la política de puertas cerradas en las distintas crisis de la industria.

Del entorno político abordamos los aspectos útiles para explicar las peculiaridades del desarrollo del cine. Nos remitimos a él para ubicar el medio en donde crece la industria del cine y también para entender como se manifiesta su interrelación.

También nos ocupamos del devenir sociocultural por refle-

jarse en las temáticas. Suponemos que en ellas se retomaban o anulaban sus variaciones. Así, indirectamente, también se concatenaban el Estado y el cine.

En el desarrollo del trabajo manejamos fenómenos como: el predominio del ejecutivo, la corporativización, el arbitraje gubernamental, el charrismo, el apoyo a la inversión extranjera directa, la alianza entre capitales ( nacionales y foráneos ) y la política crediticia oficial. Abordando estos fenómenos intentamos explicar la participación estatal en el cine.

También hicimos múltiples enlaces entre el desarrollo social y el del cine para entender la relación establecida. Consideramos las políticas económicas y el cauce político seguido por los distintos regímenes; el desenvolvimiento de la iniciativa privada en el cine; la crisis permanente de éste; los problemas sindicales y obrero-patronales, así como la repercusión de estos en la industria; las manifestaciones de la aplicación de la legislación y su relación con las crisis del cine.

Todo esto tratamos de verlo desde el gobierno cardenista hasta el régimen de Echeverría. Atendiendo a la complejidad y amplitud del trabajo decidimos abordarlo a partir de los momentos coyunturales ( de crisis o de auge ) del cine. Estos casi siempre coincidieron con los de la intervención estatal en el cine o con una etapa trascendente de la sociedad mexicana.

En donde más se pudo observar el fenómeno Estado-cine fue en el periodo 1970-1976; no porque se le llamó "cine de Estado", sino porque en el se conjugaron y reformularon las reformas aplicadas al cine y además, la sociedad mexicana adquirió

una nueva apariencia para continuar dentro de la batalla por el desarrollo económico.

Dividimos la tesis en dos grandes partes: I. Origen y desarrollo de la participación del Estado dentro de la cinematografía mexicana; y II. Imposición del proyecto político estatal a ésta. La primera abarca hasta 1970; la segunda, desarrolla el periodo 1970-76. En ambas etapas tratamos las distintas formas de la presencia estatal en el cine y su contribución (positiva o negativa) en las crisis del cine.

En la primera destacamos la intervención económica, aun cuando también en esa etapa se establecieron las bases de la legislación cinematográfica y el control sindical. Lo hicimos porque en esta etapa la participación de los distintos regímenes se caracterizó por: facilitarle a los inversionistas de la industria su fortalecimiento económico, ganancias amplias y seguras, sin exigirles a cambio calidad en las producciones.

En el segundo apartado por el contrario, remarcamos la importancia de la participación política del Estado y las implicaciones de ésta en la reorganización económica del cine. El financiamiento estuvo al servicio de la llamada apertura cinematográfica manejada por el discurso político.

De esta manera presentamos como operaron las disposiciones y reformas del sector público en la cinematografía para, según se dijo, darle una mayor funcionalidad.

Al primer gran apartado lo dividimos a su vez en dos partes. Primero nos ocupamos de los antecedentes de la relación Estado-cine; después, presentamos la intervención paulatina del Estado a partir de: los mecanismos de control político, el

financiamiento y la conexión de éste con las temáticas.

La segunda parte también se subdivide en dos. Primero planteamos aspectos de la sociedad mexicana en los setentas, a partir de las estructuras de poder: gobierno, sindicatos e instituciones. Después, replanteamos las características económicas, políticas y sociales del país después de 1970 y exponemos como se interrelacionan con el proyecto de reorganización del cine mexicano.

Hablamos de las estrategias para moldear las demandas de democracia y apertura tanto de trabajadores como de cineastas, conforme a las necesidades e intereses del gobierno; y de como aprovechó éste la situación del cine para afianzarse, a través de algunos cambios que promovió o efectuó.

Esta es a grandes rasgos la explicación de como abordamos nuestro objeto de estudio.

## PRIMERA PARTE

### ORIGEN Y DESARROLLO DE LA PARTICIPACIÓN DEL ESTADO DENTRO DE LA CINEMATOGRAFÍA MEXICANA.

#### I. ANTECEDENTES DE LA RELACIÓN ESTADO-CINE.

En este capítulo nos ocupamos de los orígenes del Estado mexicano y del cine a fin de entender su desarrollo. Es importante hacerlo pues a raíz del movimiento armado, el cine se volvió representativo por su estructura y difusión; y junto con otras instituciones: la educación, la pintura y la literatura, ayudó a conformar la imagen del nuevo estado.

Aclarar esto es indispensable para entender el binomio Estado-cine, pues en la cinematografía repercute la organización oficial. Su carácter de medio de comunicación, más importante de la época, hizo que el gobierno lo regulara conforme crecía y aprovechara su existencia en lo posible.

Otro punto a desarrollar en este capítulo es la influencia extranjera, presente en el país y en nuestro cine. Esta determinó el camino de nuestra industria fílmica y repercutió en su desarrollo y consolidación.

#### 1. BASES PARA LA INTEGRACION DEL CINE A LA NUEVA SOCIEDAD

##### 1.1. Lineamientos del Estado surgido con la revolución.

Para 1915 el movimiento revolucionario tomó un nuevo cauce. Los jefes militares cedieron a las propuestas políticas de

los constitucionalistas y se comprometieron con el campesinado y los obreros. Esto marcó el principio de una segunda etapa de la revolución y el origen del estado mexicano actual.

Los constitucionalistas asumieron el poder político con Carranza en la presidencia. Se fijaron la tarea de centralizar el poder, a fin de estabilizar social y económicamente al país. Llevaron a cabo una ardúa campaña para desintegrar los vestigios porfiristas; buscaron controlar a obreros y campesinos y, ganar para sí a los generales locales, mediante la concesión de privilegios económicos y de poder.

En la Constitución de 1917 trataron de resumir las inquietudes del momento.

a) Fijar las bases del gobierno y, b) delimitar las bases del senado federal y de los estados. Estos puntos proponían reorganizar la distribución y los atributos de cada elemento del engranaje político; o bien, el respeto a las jerarquías para coexistir.

c) Establecer los lineamientos para restringir la inversión extranjera y, d) decidir sobre las características de la propiedad y sus concesiones. Con esto el estado se erigió como guía de la economía y permitió nuevas formas de propiedad, de producción y de inversión de capital.

e) Reglamentar los derechos de los trabajadores y campesinos y, f) señalar los derechos y obligaciones de la ciudadanía. Estos últimos postulados le dieron al estado su papel de "mediador" y "árbitro" entre los elementos de la producción y, a través de ellos señaló los límites de "libertad" para preservar el orden.

En lo económico el desarrollo del país se reanudó antes de pasar a la década siguiente. La crisis monetaria y financiera se superaron. Empezaron a sobresalir la industria petrolera, minera y manufacturera, en manos de norteamericanos, fundamentales en la recaudación de impuestos. Con el avance industrial empezaron a darse también, las concentraciones urbanas.

La sociedad surgida de la revolución pretendió consolidarse por medio de la integración nacional. Rompió con la estructura de clases: las huestes revolucionarias se organizaron; la burguesía y la élite militar desplazaron a la clase terrateniente o la integraron, mediante alianzas, al grupo privilegiado; el grupo de los intelectuales que pugnaba por salir a flote, la burocracia y parte de la población urbana formaron la naciente clase media; en tanto, la población campesina y obrera ocuparon la parte más baja de la escala social y económica.

Las variaciones ocurridas transformaron las costumbres familiares y sociales. Se originó una moral distinta en apariencia y se asumió el nacionalismo como bandera para guiarnos hacia una identidad propia.

Como primer paso el gobierno ofreció el aliciente de la educación masiva. Reorganizó la Sría. de Educación Pública y Bellas Artes (el 25 de enero de 1915)<sup>1</sup>. Por otro lado, adquirieron relevancia los medios visuales como complemento de la educación formal. El muralismo mostró en imágenes los valores nacionales y en su colorido lo netamente popular. Por muchos años sirvió al gobierno de la revolución para crear una cultura y reafirmar lo mexicano. El cine, al igual que éste, satisfizo las demandas de la gran población analfabeta.

1. Gallo M., Victor, et.al. "La educación preescolar y primaria", México 50 años de revolución, tomo IV, p.58

## 1.2. El cine como elemento de la integración nacional.

El cinematógrafo adquirió relevancia con el siglo, resultaba un próspero negocio aun cuando sus materiales provenían del exterior. Mas, en los primeros años de lucha armada asumió un nuevo carácter, el noticioso, y cumplió así su papel de medio de comunicación; de esta manera, acrecentó su importancia social.

También contribuyó a ello el costo de las entradas; éste era mínimo en comparación con el del teatro. A lo restringido de sus materiales se anteponía la realización de cortos en el lugar en donde se presentaba el exhibidor; así, el público acudía varias veces a las proyecciones con el fin de verse en la pantalla.

La difusión del cine era amplia a pesar de las luchas en todo el país. Los hombres de cine iban de un lugar a otro, filmaban batallas y las exhibían lo más pronto posible. En un principio su intención era mostrar el movimiento armado; mas después tomaron partido y esto les creó problemas.

Posteriormente, al irse recobrando la paz social el cine se estableció. Se retomaron los temas intrascendentes abocados a lo cotidiano y alejados del bullicio social, buscando dar algo distinto al público, cansado de las constantes pugnas militares.

El cinematógrafo se transformó desde ese momento en el espectáculo preferido del gran público y le abrió a éste, la educación social y cultural a la que no tenía acceso. Todos aquellos deseosos de una identidad nacional veían en el cine el es

pejo en el cual modelarse.

A la transformación del cine la acompañaban dos grandes ataduras: por un lado, presentaba una marcada influencia del cine norteamericano, fuerte y consolidado como industria; por otro, el Estado había reglamentado la exhibición e instaurado la censura moral y política sobre las películas, a raíz de los problemas causados por el documental.

### 1.2.1. El cine norteamericano determinó al nuestro.

"Para 1910 en la Unión Americana se había consolidado una de las más importantes industrias cinematográficas del mundo y la competencia entre los grandes magnates de los trusts como la Edison, la General Film Company, la Motion Pictures, Patent Company, la Vitagraph, los grandes circuitos Nickel Odeons, Care Laemonle, Fox y otros, ocasionaron que las técnicas del - film evolucionaran más rápidamente, por las innovaciones que de manera desaforada buscaban unos y otros; las fórmulas de producción tenían que ser renovadas constantemente. Las que habían sido excelentes en 1908 resultaban detestables en 1911."<sup>2</sup>

El cine en México no tuvo un desarrollo tan vertiginoso. La revolución sólo permitió hacer producciones sencillas, con un equipo mínimo y manuable para transportarse de un lugar a otro con facilidad. Los actores eran el pueblo y la actividad cotidiana. Los directores hacían de todo: producir, exhibir y distribuir su material; eran los dueños de un negocio casi artesanal.

Sin embargo, para algunos la industria cinematográfica no tardaría en surgir. El 1916, en las fronteras sur y norte el

2. Sadoul, George, Historia del cine mundial, p.92

cine siguió adelante, con las inversiones extranjeras. En el norte existían ya una cadena de cines y una compañía distribuidora; Juan de la C. Alarcón era propietario de algunos de esos cines y a la vez, el principal accionista de la International Pictures Co. productora situada en El Paso, Texas.

Este empresario de cine tenía el proyecto de introducir las películas norteamericanas a todo el país, crear una cadena de cines y proyectar en ella material seleccionado. Para ello lo respaldaban, según decía, cuatro de las mejores casas productoras de ese entonces.<sup>3</sup>

El proyecto, arriesgado en 1916, poco a poco adquirió forma. Rebasó las inquietudes de De la C. Alarcón, pero no perdió su objetivo: invadir al país con la producción norteamericana. En octubre de 1919 se establecieron en la Ciudad de México las primeras sucursales de las distribuidoras norteamericanas: la International Pictures Co., las oficinas de la Fox y las de la Universal; desplazando éstas a las distribuidoras europeas.

Más tarde, el cine norteamericano pasó la frontera de la exhibición para influir en la distribución y producción. Ocupó la mayoría de los salones y además, bloqueó al material nacional. Nuestro cine quedó paralizado por la escasez de material y la falta de mercados; los exhibidores perdieron su libertad de elegir y las casas productoras dejaban de funcionar después de realizar una o dos películas, por incosteabilidad.

### 1.2.2. Las primeras directrices estatales.

Durante el gobierno de Porfirio Díaz al cinematógrafo se le consideró más que un espectáculo un negocio. Para los inver

3. Reyes, Aurelio de los, et.al. "El cine en México 1896-1930" 80 años de cine en México, p.70

sionistas representaba ganancias; para el ayuntamiento, impuestos. Además, era un pasatiempo novedoso e inófructivo. Esa situación demandó de una legislación en materia cinematográfica.

"... la política del Ayuntamiento de la Ciudad de México se concretó a cobrar el impuesto, a otorgar permisos para la apertura de salas, a vigilar que se cumplieran los requisitos indispensables de higiene y seguridad y, con las normas fijadas para la exhibición: que el programa se cumpliera tan y cómo se anunció, que no se alterara, que se exhibieran las vistas en el orden ofrecido, que no hubiera sobrecupo en los salones..."<sup>4</sup>

Se apoyaba en la Ley de Ingresos Municipales reformada en 1896, en la que se incluyó con las reformas la exhibición de vistas y se estipuló lo antes señalado.

Mas adelante, la política de Madero un tanto liberal aunada al trabajo del cinematografista, que se establecía aquí y allá, impudieron el cumplimiento estricto de la legislación. Ambas condiciones provocaron la tendencia moralista del siguiente régimen. "... el municipio tuvo la intención de regular la exhibición de películas prohibiendo las que consideraba lesivas a la moral pública."<sup>5</sup> Nombró más inspectores con el fin de evitar desórdenes y anomalías en los salones de exhibición. Esto no fue suficiente para evitar la difusión del documental.

El gobierno Huertista tuvo que emitir un decreto sobre censura; el 6 de enero de 1913 surgió como instrumento legal para regular la exhibición. Lo establece en un momento de crisis política y social muy fuerte. Entre sus puntos relevantes estaban:

4. Op.Cit., p. 42

5. Op.Cit., p. 50

Art. 18. Quedan prohibidas las vistas de escenas referidas a delitos, si las mismas no contienen el castigo de los culpables.

"Art. 21. Los exhibidores de vistas están obligados a exhibirlas ante el inspector que nombrará el gobierno del Distrito, previa su distribución a los cinematógrafos o a su programación.

"Art. 24. Toda vista local privada, como casamientos, entierros, etc. sólo podrá exhibirse con el permiso de los interesados.

"Art. 35. El gobernador del Distrito Federal, así como la persona que preside las funciones en el cinematógrafo, tienen la facultad de suspender la exhibición de la película en la que se ultraje directa o indirectamente a determinadas autoridades o personas, a la moral o a las buenas costumbres; se provoque algún crimen o delito o se perturbe de algún modo el orden público."<sup>6</sup>

Con Porfirio Díaz se estableció la censura a la exhibición y con el decreto huertista la censura previa. Así, al principio solamente se gravaban las utilidades a la exhibición y a los salones; después, también se cuidaba el contenido de lo que se exhibía.

Cuando Carranza llegó a la presidencia estaban ya dadas las bases legales del control cinematográfico, sin embargo las características de la sociedad exigían modificar el decreto existente. El cine podía ser un elemento útil a la integración nacional, pero había demostrado con el documental, que podía fomentar la inquietud social.

<sup>6</sup>, citado por Aurelio de los Reyes, Op. Cit., p.53

Esa circunstancia llevó al Ayuntamiento a implantar en octubre de 1919 un Reglamento de Censura Cinematográfica; en éste se ratificaba lo señalado en la Ley de Ingresos Municipales y en el Decreto sobre censura; y se agregó a eso: el control de la importación y exhibición de películas y el aumento de los impuestos a las casas alquiladoras establecidas en la capital.

El gobierno contemplaba a la cinematografía como una incipiente industria y tomaba en cuenta además, que la influencia del cine norteamericano y de la nueva conformación social daban a la estructura del cine y a su personal un matiz determinado.

Es decir, la situación del cine para 1919 era: se habían formado varias casas exhibidoras y algunos circuitos de exhibición. El cine mudo llegó a su apogeo, aunque tenía problemas para difundir el material nacional. Por otro lado, su crecimiento obligó a los trabajadores a agruparse por primera vez en la Unión de Empleados Confederados del Cinematógrafo.

En enero de 1920 se creó el Departamento de Censura Cinematográfica, buscando hacer cumplir el Reglamento; éste dependía del Ayuntamiento de la capital.

Las reformas expuestas ocurrieron en un momento de reestructuración general en el país. Se establecieron las bases del Estado postrevolucionario y las de la educación masiva, acompañadas por la difusión de una serie de valores nacionales a la que contribuyó el cine.

## 2. LA CONFIGURACION DEL CINE DENTRO DE LA INFRAESTRUCTURA

## NACIONAL.

### 2.1. Configuración de la infraestructura nacional.

Con los constitucionalistas al frente el país adquirió una relativa estabilidad política, mas no les fue fácil unificar al país; la pugna por el poder seguía y siguió con Obregón y Calles. Las revueltas entre los líderes desataban conatos de guerra civil, inquietud e inseguridad.

La guerra cristera fue, más adelante, otro obstáculo para la integración nacional. Puso a prueba la capacidad del gobierno para controlar y estableció la necesidad de medir la correlación de fuerzas entre el Estado y la iglesia. Fue a raíz de esta lucha que el Estado se declaró laico y quitó la educación de las manos del clero.

El caudillismo fue otro factor esencial en la conformación del Estado mexicano. En un principio lo combatió Calles, quien jubiló a muchos militares, los invitó a integrarse a la actividad económica o les trasladó a otras zonas militares. Pero finalmente, él se erigió en el máximo caudillo de la revolución.

Ya dentro del maximato organizó al Partido Nacional Revolucionario (PNR). En él reunió a la élite política "a fin de crear una coalición de fuerzas bajo el mando de un Comité Ejecutivo Nacional, a través del cual imponía su autoridad."<sup>7</sup>

Con el partido logró: a) orientar la contienda política al interior del partido; b) limitar el poder de los caudillos a las decisiones "mayoritarias" de la institución; c) evitar

7. Córdova, Arnaldo La formación del poder político en México

la continua y desgastante lucha armada y; d) crear la primer institución político partidista de apoyo al Estado.

Además de organizar a las corrientes políticas en gobierno pretendió crear las condiciones para el desarrollo. Por un lado, intentó reducir la influencia norteamericana y por otro, crear una infraestructura nacional (financiera, para oponerla a ese capital.

Mas el predominio de ese capital era difícil de contrarrestar por el apoyo directo de su país. Por ello los gobiernos de Obregón y Calles permitieron a los sindicatos cierta autonomía y combatibilidad, en las áreas de inversión norteamericana. Además dieron cierta independencia a los demás movimientos obreros y campesinos, para ganarse aliados. En esos momentos el gobierno requería de un soporte y aún no se perfilaba, su alianza con la burguesía nacional; entonces incipiente y subordinada al capital extranjero.

Abiertamente Calles planteó un mayor control sobre las concesiones a los inversionistas extranjeros. Les presionó para que invirtieran en áreas industriales lejanas a los recursos naturales; asimismo, fomentó (con créditos foráneos) una incipiente infraestructura agrícola y financiera, proporcionó créditos a mediano y largo plazo para la adquisición de bienes de capital y buscó sentar así, las bases una industria manufacturera nacional.<sup>8</sup>

Hasta cierto punto, dio forma a una nueva forma de organización económica; los industriales empezaron a destacar en la economía, sin desplazar cabalmente a la agricultura. Además, al impulsar la educación, el gobierno pretendió abastecer a la

8. En 1925 se fundaron el Banco de México, el Banco de Crédito Agrícola y Ganadero y se emitió la Ley petrolera. Meyer, Lorenzo, "El primer tramo del camino", Historia General de México, tomo IV, pp. 117, 152.

sociedad de elementos útiles.

En resumen el maximato nos condujo a lo siguiente: al reunir en el partido a los hombres fuertes, el Estado cobró fuerza; al dar pie a una infraestructura industrial, a costa del endeudamiento público, sentó las bases para la inversión nacional.

En la educación, se reorganizaron algunos departamentos de la SEP, el de enseñanza técnica, el de educación técnica y agrícola y el de cinematografía. Sin embargo, aunque se ampliaron los alcances de la educación, no se terminó con el desequilibrio entre los que requerían educación y las posibilidades de darla. El grueso de la población seguía en la ignorancia, respaldado por los temores religiosos, las costumbres y el aislamiento.

El régimen delegó en los intelectuales (en el grupo Contemporáneos) la organización de una política cultural. Estos fomentaron la cultura en las zonas urbanas y trataron de diversificar las tendencias culturales, rechazando la escuela mexicana para impulsar la tradición española o anglosajona.

La cinematografía entró también en el programa de reformas, al crearse el Departamento de Supervisión Cinematográfica el 20 de enero de 1923; como parte de la SEP y sin perder su relación con el DDF.

Pese a los cambios, la política cultural se enfocó a un grupo privilegiado, con un nivel educativo y cultural, y se olvidó de considerar a la gran masa analfabeta. Sólo el cine sirvió abasteciendo sus necesidades de diversión y cultura.

## 2.2. Surgimiento de la industria cinematográfica.

La posibilidad de construir una industria cinematográfica tal vez se dio en la época del cine mudo( 1918-1923) o tal vez al exhibirse simultáneamente en 28 cine la película El automóvil gris ( 1919, Enrique Rosas).

O quizá, al darse la estabilidad social, pues a raíz de ella surgieron varias casas productoras, los salones de exhibición en un lugar fijo, la entrada de abundante material filmico y de material de producción; además, creció en gran medida su personal.

Tal vez todos esos factores influyeron junto con la organización de una infraestructura cinematográfica nacional, en contraposición a la inversión norteamericana en el cine y la llegada del sonido, revestida por la enorme influencia de E.U.

### 2.2.1. Posibilidades del capital nacional en el cine.

Durante los años veintes la conformación del cine estuvo determinada por el exterior. La industria norteamericana había invadido el mercado y establecido aquí distribuidoras y casas productoras. Con la nueva década incrementó su influencia a causa de:

a) la hegemonía de Estados Unidos en el mundo al concluir la primera guerra; b) su consolidación como industria, desde el cine mudo, le hizo buscar mercados foráneos; c) los inventos e innovaciones técnicas aparecían con gran rapidez y; d) no contaba, el cine mexicano, con una infraestructura para oponer la a la embestida norteamericana.

Si bien existían algunas casas productoras y estudios nacionales, la producción era mínima para abastecer el mercado; unido a ello, el control de las películas norteamericanas en los salones resultaba arrollador.

El costo de producción para competir era alto y pocos podían costearlo. Mientras el cine norteamericano poseía un amplio aparato productivo, en México el cine era un trabajo artesanal e irregular. Para el cine nacional eran apenas años de estructuración, sondeo de técnicas, géneros y mercados.

Sus temáticas no garantizaban el mercado. Poco podían hacer con el tema del agro y la religión tratados por encima y sólo para reforzar la escala de valores o con las novelas costumbristas adaptadas al cine.

Lo anterior frente a lo que ofrecía el cine norteamericano, un sistema de vida sofisticado y "bellas mujeres", reforzado por publicaciones periódicas como Cine Mundial y el Universal Ilustrado, en cuyas notas no cesaban de elogiarlo y difundir a sus actores "tipo".

El cine en México había cambiado de 1896 a 1930 mas no lo logró igualar al foráneo. "... De una mera curiosidad científica se había convertido en un instrumento de diversión masiva que llevaba inherente la difusión de otros medios de vida, de otras costumbres. Se había convertido en un poderoso medio de aculturación."<sup>9</sup>

"En el sector de la distribución hay un control absoluto de las compañías norteamericanas; en la exhibición, se consolidan y empiezan a funcionar dos grandes circuitos: uno con 10 salas y el otro con 14"<sup>10</sup>

9. Reyes, Aurelio de los, Op.Cit.p. 37

10. Ceballos, A La industria cinematográfica, (tesis), p.71

"En 1930 los estudios Asteca son acondicionados para filmar en exteriores y se les añaden laboratorios; dos años más tarde se integran los México Film, los de la Industria Cinematográfica y se reorganizan los de la Nacional Productora..."<sup>11</sup>

Mas en la organización de todas las empresas mencionadas llevaba la batuta el cine norteamericano y su dominio, en nuestro cine, se hizo más notorio con la llegada del sonido.

### 2.2.2. El sonido cambio el panorama cinematográfico.

Las innovaciones cinematográficas trajeron el sonido y con él la posibilidad de desarrollo del cine mexicano. El lanzamiento de la película sonora en Hollywood significó un progreso pero también le acarreó dificultades, por la diferencia de idiomas, al momento de distribuir su material en los mercados foráneos.

La exhibición de cine sonoro enfrentó la diferencia de idiomas, la calidad del público (analfabeta), la defensa del idioma ( por los intelectuales), la competencia y la merma del negocio.

La diferencia de idioma trajo consigo el rechazo. Al principio atraía por lo novedoso, después requirió subtítulos en español (no en inglés como los tenía) y aún con ellos al público dejó de gustarle.

La prensa por su parte, llevó la batuta en una campaña contra las películas habladas en inglés y con títulos en dicho idioma; mientras los productores e intelectuales presionaban por medio de ella al Departamento Central.

El jefe del Departamento ante las constantes protestas di

<sup>11</sup>. García Riera, Emilio Historia documental del cine mexicano tomo I, p. 64

jo: "... a partir del mes de septiembre quedará prohibido que las películas cinematográficas se exhiban en la Ciudad de México conteniendo leyendas en idioma extranjero, deben ofrecer en sus títulos leyendas en idioma castellano."<sup>12</sup>

Se hablaba de aplicarlo en septiembre porque las compañías importadoras de películas tenían en existencia películas hasta la última semana de agosto. Para hacer cumplir lo dicho, se establecieron gravámenes fiscales.

Los productores nacionales defendían el cine mudo probablemente porque de apoyar el adelanto, cerraban las pocas posibilidades de exhibir su material. Los exhibidores por el contrario deseaban explotar lo novedoso.

El gobierno también se sintió atraído por el cine sonoro y adquirió el primer aparato vitafónico, a fin de fotografiar la toma de protesta del ingeniero Ortiz Rubio. El costo fue de 30 mil dólares y se le dio toda clase de facilidades a la Paramount para traerlo al país, según señalan algunas notas recopiladas por Luis Reyes de la Maza en su libro El cine sonoro en México.

La Paramount atenta a sus intereses ofreció realizar películas en español para toda hispanoamérica; además, algunos cineastas ofrecieron proyectar las películas con textos en español suprimiendo el sonido. Sin embargo ninguna promesa impidió la promulgación de un decreto por parte del gobierno de Portes Gil, emitido en diciembre de 1929. En el se ratificaba lo señalado por el jefe del Departamento Central.

De forma paralela se daban los primeros intentos por realizar largometrajes sonoros en español. El primero de ellos

<sup>12.</sup> citado por Luis Reyes de la Maza, El cine sonoro en México  
p. 107

fue Dios y Ley (dirigido, escrito y protagonizado por Guillermo Calles), filmado en California E.U. y basado en un argumento de corte indigenista. El segundo El águila y el nopal (producido y dirigido por Miguel Contreras Torres). se rodó en México y presentaba los sketches de la compañía del panzón Soto.<sup>13</sup>

Puede decirse que la producción entró a su etapa industrial con "Santa (1931, Antonio Moreno) cuya importancia reside en el esfuerzo financiero y de producción desplegado, para reunir en su realización a los elementos técnicos y artísticos formados exclusivamente para el rodaje de la cinta y grabada con sonido directo..."<sup>14</sup>

La llegada del cine sonoro resultó negativo para algunos de los involucrados en el cine nacional. El proyecto de los exhibidores se vio afectado al decrecer su público. Los distribuidores se enfrentaron a las primeras trabas del gobierno mexicano a su inversión directa y dominante.

Sin embargo, para la producción nacional fue un aliciente. La situación desatada por el sonido y la posibilidad de obtener créditos por medio de la Nacional Financiera; las exenciones de impuestos y el decreto de Portes Gil permitieron el crecimiento inicial de nuestro cine como industria. En tanto el cine norteamericano debió reformular sus mecanismos de operación en los mercados latinos.

13. Dávalos, Federico "El cine mexicano", Rev de la Universidad mayo-junio, 1979, p. 80

14. Op.Cit., p. 81

## II. INTERVENCIÓN PAULATINA DEL ESTADO EN LA INDUSTRIA CINEMATOGRAFICA.

La intervención del Estado en la industria cinematográfica es un proceso complejo; en él uno de sus componentes - el cine- se circunscribe en el otro - el Estado - y establecen una relación de cooperación y necesidad mutua.

El Estado necesitó del cine porque su amplia difusión y sus temas distraían al público; el cine del Estado porque subordinados los productores, al capital norteamericano tenían poca libertad de decidir y ganar. Por otro lado, el predominio del cine extranjero en el nuestro, le cerraba los mercados y le conducía a continuas crisis económicas.

Mas la participación del Estado en el cine obedeció sobre todo, al proyecto de desarrollo industrial y a la necesidad de reafirmarse con las instituciones sociales, de las que el cine formaba parte.

En la relación aludida el gobierno llevó la batuta. Controló políticamente al cine por ser medio de comunicación; lo reguló como industria mediante un régimen fiscal; lo financió primero, para crear una industria nacional y después, porque sus características le impedían sostenerse por sí mismo y mantenerse como fuente de trabajo. La explicación de este proceso requirió de:

Señalar como es el Estado postrevolucionario. Partimos de Cárdenas, pues él estableció los lineamientos básicos del Estado mexicano moderno, que prevalecen hasta los sesentas.

Indicar cuales son los mecanismos de control político

aplicados al cine, pues a través de ellos el Estado ejerce su principal función dentro de él. Sin embargo trata de restarles importancia, al darle mayor difusión a su participación económica en la industria.

Hablar del devenir del cine a partir de la industrialización del país. Nos remitimos hasta mediados de los treinta, porque entonces la industria de cine empezó y, las bases del desarrollo industrial se establecieron. La cinematografía depende de ellas en tanto: está inmersa en la sociedad mexicana; y en ella, se delinear las condiciones de la intervención económica del Estado.

Estos aspectos dan forma a la paulatina intervención del Estado en el cine; son complementarios y simultáneos y se explican entre sí, como veremos a lo largo del capítulo.

### 1. LAS INSTITUCIONES COMO SOPORTE DEL ESTADO MEXICANO.

El modelo político gestado a raíz del movimiento revolucionario terminó su etapa formativa con la llegada de Cárdenas a la presidencia. El instrumentó una política de masas a fin de superar los problemas sociales generados por el maximato.

Sustituyó esa forma de gobierno con un régimen de instituciones basado en el ejecutivo y dio a la estructura del partido oficial (PNR) un cariz distinto.

Si bien con ese modelo, continuaba una persona al frente del poder político, ésta representaba -se dijo- los intereses de las mayorías organizadas. De ellas emanaba la fuerza de quien gobernaba y los mantenía en el poder.

La propuesta cardenista de organización social buscaba crear un consenso hacia el Estado y garantizar el desarrollo económico de México. Sus lineamientos oscilaban entre un dar y recibir constantes.

Es decir, la corporativización de los sectores productivos establecía la unidad por medio de incentivos económicos y sociales y a la vez, les proponía: mantenerse aliados y permitir al gobierno normar las relaciones entre ellos y los demás elementos de la sociedad.

La reorganización social asumió varios cauces. A fin de lograr el apoyo de los obreros permitió sus motivaciones e hizo declaraciones a su favor, apegado a la Constitución y a su plan sexenal. Toleró huelgas y aumentos salariales sin afectar demasiado los intereses patronales.

También aprovechó para sí las constantes luchas intergrupales por el liderazgo obrero. Después del Congreso Nacional de Unificación promovió el fortalecimiento de la CTM (1936); y la erigió como máxima representante del sector obrero dentro y fuera del partido.

Al sector campesino le atrajo mediante el reparto agrario y el impulso al ejido, como forma predominante de explotación de la tierra. También lo estimuló con el crédito agrícola. Mas simultáneamente, reunió a los trabajadores del campo en la CNC (1938). Con esta institución Cárdenas ganó para el régimen al más numeroso y leal servidor.

A los trabajadores públicos les ofreció una relativa seguridad de empleo y ascensos en el trabajo. Además les dio las siguientes garantías: el periodo laborable entre los 20 y 60

años de edad y el derecho a la jubilación. Los reunió en el Sindicato de Trabajadores al Servicio del Estado (1937), y les pidió tan solo, una plena identificación con la administración pública.

La organización de los sectores mencionados cumplió varias funciones: hacer de ellos fuerzas gobiernistas; dar garantías y seguridad al capital y; controlar los movimientos laborales.

La del ejército se debió a otros motivos, rivalizaba con el gobierno en turno y podía ser peligroso para los siguientes. Cárdenas optó por afiliarlo al partido como una fuerza más.

Los paliativos dados surtieron efecto, todos creían participar en el ejercicio del poder; pero solo un pequeño grupo tenía injerencia real. El gobierno se fortaleció con las fuerzas afiliadas al PRM, reorganizado en 1938. Mediante sus respectivas organizaciones estaban representados ahí: obreros, campesinos, burocratas y militares, todos activamente. También estableció alianzas con los grupos de presión.

El sector empresarial se favoreció con la creación de las instituciones; ya que organizados obreros y campesinos era más fácil negociar con ellos.

Con la Ley de Cámaras de Comercio e Industria el gobierno estableció su primera alianza con los empresarios, de manera formal, y buscó el beneficio mutuo. Según el art. cuarto de la Ley, son objetivos de las cámaras:

"...representar los intereses generales del comercio y de la industria, fomentar el desarrollo, coadyuvar a la defensa de los intereses particulares de sus agremiados y ser órganos de

colaboración del Estado para la satisfacción de las necesidades relacionadas con la industria y el comercio."<sup>1</sup> Formaron para ello la CONCAMIN y la CONCANACO.

La política de Cárdenas fue otro elemento que congració al régimen con el capital. El gobierno se involucró en la economía únicamente para facilitarle al capital su desarrollo.

La creación de la Comisión Federal de Electricidad (1938), las mejoras al sistema ferroviario, de caminos, de riego y de urbanización buscaron abastecer al país de una infraestructura. Esta le era indispensable al capital, pero incoesteable para hacerla por sí mismo.

La expropiación petrolera (1938) y la Comisión Estatal para el desarrollo de la Industria Minera (1938) sólo desplazaron al capital extranjero hacia otras áreas productivas. Tal medida buscaba reducir la influencia de éste capital en las áreas estratégicas de la economía y ayudar al crecimiento del capital nacional, relegado por el foráneo.

La fundación de la Nacional Financiera (1934) y la Ley de Aranceles Prohibitivos (1938) dieron un fuerte apoyo al capital nacional. La primera le abasteció de créditos a mediano y largo plazo; la segunda, planteaba la obligación de producir en el país todo aquello para lo que teníamos recursos.

A finales de los treinta las responsabilidades del sector público y del privado estaban hasta cierto punto definidas. El gobierno ganaba para sí el control de los servicios públicos básicos; daba apoyo a la agricultura, ganadería e industria por medio de créditos y concesiones.<sup>2</sup>

El sector privado mejoró su situación. Optó por la econo-

1. Subrayado nuestro, Córdova, Arnaldo La formación del poder político en México, p. 198

2. Vernon, Raymond El dilema del desarrollo económico en México p. 102

mía mixta y definió las áreas productivas del capital nacional y extranjero, norteamericano principalmente.

Cárdenas concluyó el proceso de corporativización a través de una política educativa nacionalista. Pretendió integrar a los indígenas mediante: "campañas contra el analfabetismo y la enseñanza de actividades manuales; el redescubrimiento, la difusión y el patrocinio de las artesanías populares; y el apoyo a maestros rurales que debían enfrentar a la iglesia y al sistema de haciendas".<sup>3</sup>

Se les ofrecía el acceso a la cultura desde el punto de vista de quien gobernaba. Por otro lado, la población urbana demandó un mayor nivel de la enseñanza. Ante las presiones el gobierno creó el Consejo Nacional de Educación Superior y de la Investigación Científica (1935); con él por primera vez se educó en el interior del país; se fundó el IPN (1937) y se inició la Escuela Normal Superior.<sup>4</sup>

Los proyectos de educación rural y urbana referidos emanados de la SEP, máximo exponente del control cultural en ese momento, el INBA dependía de ella, difundía las artes e impulsaba el nacionalismo cultural. El INAH (1939), otro de sus departamentos, obedecía a la necesidad de conectar nuestra historia con el presente.

Esta misma dependencia regulaba y censuraba a los medios que se ocupaban de la promoción y difusión de la cultura. Su Departamento Autónomo de Publicidad y Propaganda se encargaba de conectar al Estado con los medios (prensa, radio, cine) y servía además de oficina de prensa.

3. Monsiváis, Carlos, Op. cit., pp. 345-347.

4. Luís León, Porfirio "La educación superior en México" México 50 años de Revolución, pp. 118-123

La política de masas del cardenismo, su política económica favorable al capital nacional y el nacionalismo cultural impulsado por distintos medios son esenciales para entender el desarrollo posterior de México y la relación Estado-cine. Sobre todo pensando en el proceso de corporativismo trasladado al cine al organizársele en cámaras, asociaciones y sindicatos y al presentarse el gobierno como "mediador" en sus conflictos.

## 2. MECANISMOS DE CONTROL POLITICO APLICADOS AL CINE

Los parámetros del corporativismo también afectaron la relación del Estado con el cine. Los trabajadores e inversionistas de la industria se agruparon en sindicatos y asociaciones por separado; y se afiliaron a las centrales obrera y patronal correspondientes. El gobierno fue el punto de unión entre ellos, más siempre se inclinó en favor del capital.

También el gobierno aportó gran parte del financiamiento a la industria, por medio del Banco Nacional Cinematográfico; favoreció la ganancia, al dar exenciones al capital nacional y fijar limitantes a la inversión extranjera; y sobre todo, garantizó el empleo en las distintas áreas de la industria.

En esos momentos puede hablarse de una relación Estado-industria; pero junto con ella la cinematografía presenta otras facetas: podemos hablar de Estado-medio de comunicación y Estado-aparato ideológico. Por estas últimas surgió la necesidad de controlar y apegar los mensajes cinematográficos al devenir social. Asunto difícil si no existen mecanismos de control bien estructurados.

El establecimientos de éstos obedeció a varios motivos: lo primero, el cine se conectaba con la realidad social; lo segundo, se originaron por las condiciones económicas del cine.

En los cuarentas el cine fue el medio de comunicación más representativo. El costo de sus entradas era bajo; tenía una amplia red de salones de exhibición en el país y; podía satisfacer a distintos públicos con su abundante material, casi todo importado. Además resultaba agradable a la vista y al oído.

También fue el más aceptado. Sus películas ofrecían modas y costumbres (una forma de vida), espectáculos y "realidades" (aspectos del campo o la ciudad) añorados por el público. En los sectores populares gozaba de gran aceptación; pues la ilusión del espectáculo les mantenía entretenidos.

Los gobiernos le reconocían un papel cultural, pues complementaba a la educación formal y a veces, era la única forma de llegar a ella; más su amplia difusión les preocupaba.

El sonido y la Segunda Guerra Mundial le abrieron los mercados nacional y extranjero; fue cuando el gobierno legisló sobre la producción de películas formalmente.

Con la industria cinematográfica surgieron también conflictos laborales. Los trabajadores reclamaban mejores condiciones de trabajo; los productores y además inversionistas, una garantía segura. La rivalidad intergremial mostró otros conflictos. Los trabajadores competían por las fuentes de trabajo; los productores pugnaban por darle mercados al cine extranjero y por, asegurar la exhibición de su material.

La función de los mecanismos gubernamentales en los aspectos referidos es de arbitraje. Las instituciones juegan un papel esencial, sin ellas hubiera sido imposible la organización de la industria y el papel mediador del Estado.

Sobre los propósitos de control y arbitraje está, el de impulsar el desarrollo del cine y regular su influencia social.

Tras señalar los motivos del control al cine por parte del Estado, indicaremos como funcionó el proceso. Los mecanismos establecidos comprenden además del aspecto legal, presiones indirectas de igual relevancia, como: el control sindical, por medio de la CTM; la censura no formal, "avalada en la Constitución; y las presiones al negar el financiamiento bancario y bloquear la exhibición de algunas películas.

## 2.1. EL Estado regula al cine de manera formal.

Las instancias legales del Estado son una parte esencial del control al cine. Primero tenemos a la Constitución y al aparato de Estado; ambos pueden considerarse generales e indirectos. Porque su ámbito rebasa al de la cinematografía. Los puntos que la afectan, están contemplados por las instancias creadas expresamente para su reglamentación.

### 2.1.1. La Constitución y el cine.

Son el eje de la legislación cinematográfica los artículos 4º, 6º y 7º de la Constitución. Los tres piden: el respeto a terceros y a la sociedad, a la moral y a la paz pública. La

producción y exhibición principalmente, no deben perderlos de vista.

El artículo 68<sup>o</sup> sobresale. De hecho lo señalado en los reglamentos y en la Ley Cinematográfica en materia de censura, se apega a él. Antes de existir una reglamentación sobre cine, las oficinas encargadas de vigilar la exhibición y las Asociaciones de padres de familia se guiaban por este artículo para externar su opinión y presionar sobre lo que se exhibía.

A partir de Cárdenas también el artículo 73 fracción X se ocupa de la industria cinematográfica. En él se define si el gobierno federal o los estados, con la anuencia de éste, se ocuparán de legislar en materia de trabajo, educación e impuestos a la industria fílmica y otras más.

Con los cambios a este artículo el gobierno federal recién fortalecido tuvo una mayor participación en el cine y abrió la posibilidad de legislar sobre él formalmente.

### 2.1.2. El aparato estatal y el cine.

Desde el origen del cine el Estado ha encargado a una de sus dependencias el control de éste. En un principio fue el Ayuntamiento de la Ciudad de México el responsable de vigilar el funcionamiento del cinematógrafo, y de cobrar los impuestos pertinentes.

También de él emanaron los primeros decretos y reglamentos de censura cinematográfica a la exhibición. El Departamento de Censura Cinematográfica perteneció al Departamento del Distrito Federal de 1919 a 1923. Se ocupó de supervisar el material de exhibición; mientras que la Oficina de Diver-

siones fijó tarifas de entrada a las salas e impuestos, apoyándose en la Ley de Hacienda del D.F.

A partir de los vintes el Departamento compartió con la SEP dichas funciones. El Departamento de Supervisión Cinematográfica se integró a ésta el 20 de enero de 1923; y asumió además la función de censurar, la de cuidar la calidad del cine mexicano.

La transferencia del control cinematográfico a la SEP ocurrió al asignarsele a ésta el papel principal de difusión cultural y educativa. Como rectora del proyecto de integración nacional, designó elemento de apoyo, al cine.

En los treintas, después de la reestructuración de instituciones y dependencias del Estado, del origen del cine mexicano industrial y de la importancia creciente de los medios de comunicación, la política del Estado en relación a ellos partió del Departamento Autónomo de Publicidad y Propaganda. También éste dependía de la SEP..

Para entonces ya eran varias las instancias que controlaban al cine: la Oficina de Diversiones del D.D.F. encargada de autorizar los permisos de exhibición, los precios de entrada, y de cobrar los impuestos; el Departamento Autónomo de Publicidad y Propaganda y el Departamento de Supervisión Cinematográfica, encargados de ejercer la censura previa a la exhibición de películas importadas y del país, y de cuidar la calidad de la producción nacional.

Antes de tramitar con la Oficina de Diversiones los permisos correspondientes, los exhibidores debían tener la autorización de los departamentos mencionados. Con ello, el gobier-

no reafirmó su control sobre la industria.

A la llegada de Ávila Camacho a la presidencia, la Secretaría de Gobernación empezó a ejercer la censura al cine, por tal motivo el Departamento de Supervisión Cinematográfica pasó a esa dependencia en 1941.

Fue necesario trasladar el control del cine a la dependencia encargada del control político porque su influencia empezaba a ser significativa en un amplio sector social. Las asociaciones de Padres de Familia opinaban: "se debe cuidar la producción de películas porque el cine acabará por encerrar la mayor parte de la labor educativa. La moral, las costumbres, las doctrinas, todo se encierra en una industria que guía a las multitudes".<sup>5</sup>

También ocurrió el cambio a gobernación, porque los problemas laborales suscitados al interior del cine, se manifestaban políticamente. Las luchas sindicales cobraban fuerza y empezaban a afectar los intereses del capital.

El poder de decisión de la Secretaría de Gobernación sobre la industria se avala en la Ley de Secretarías y Departamentos de Estado, artículo 2º, fracción XXI. En ella se dice: "a la Secretaría de Gobernación le corresponde el despacho de los siguientes asuntos: vigilar que las publicaciones y las transmisiones de radio y televisión, así como las películas cinematográficas, se mantengan dentro de los límites de respeto a la dignidad personal, no ataquen los derechos de terceros, ni provoquen la comisión de algún delito o perturben el orden público."<sup>6</sup>

En su artículo 8º, fracción VI, la Ley involucra a la

5. La Prensa, 15 de diciembre de 1937, p. 11

6: Subrayado nuestro. Contreras y Espinosa, Fernando, La pro

Secretaría de Comercio e Industria en el despacho de los asuntos de la industria cinematográfica, como auxiliar de la Secretaría de Gobernación.

Los cambios efectuados para regular al cine no eliminaron a la SEP ni al DDF, sólo las funciones de éstas variaron. La primera mantuvo durante los cuarentas el registro de los argumentos cinematográficos y el estímulo a la producción de calidad educativa o cultural; además la Academia Cinematográfica de México nació a instancias de su Departamento de Educación Extraescolar y de la UTECM, en 1942.

El segundo siguió cobrando los impuestos por boletaja y autorizando los espectáculos. En apariencia la intervención de estas instancias, no era de carácter político; sin embargo influían en lo que se producía o exhibía.

Hay dependencias ligadas al cine de manera colateral: la Secretaría de Relaciones Exteriores interviene en lo relacionado con la importación y exportación de películas, en el establecimiento de convenios para lograr una situación preferente hacia el cine mexicano y en los intercambios culturales de material fílmico.

La de Hacienda y Crédito Público establece o suprime las tasas de impuestos a las distintas áreas de la industria. Durante el régimen de Ávila Camacho concedió exenciones sobre impuestos a la exhibición, siempre y cuando proyectaran películas mexicanas, y a la importación de algunas materias primas y el equipo.

La Ley de la Industria Cinematográfica legitima la par-  
ducción sector primario de la industria cinematográfica, p. 39

ticipación de esas dependencias en el cine. Las denomina auxiliares de la Secretaría de Gobernación y las integra al Consejo Nacional de Arte Cinematográfico, junto con las instancias cinematográficas relevantes (Dirección General de Cinematografía, Banco Nacional Cinematográfico, asociaciones y sindicatos) conforme a sus artículos 2º y 6º.

## 2.2. La legislación cinematográfica.

La legislación cinematográfica varía al paso del tiempo, pero mantiene sus propósitos esenciales: ejercer la censura sobre la producción y exhibición y el control de los involucrados en el cine. Simultáneamente se preocupa por el mejoramiento de la calidad en las producciones. Funciona como mecanismo de control directo.

El Estado ha configurado un régimen legal para el cine, a partir de los problemas suscitados en la industria desde 1937 aproximadamente. El punto inicial fue un acuerdo expedido por la Suprema Corte de Justicia, el 3 de septiembre de 1940.

### 2.2.1. Reglamento de Supervisión Cinematográfica.

La necesidad de establecer un reglamento obedeció a la situación por la que atravesaba la industria en los treinta. Entonces las películas mexicanas enfrentaban bloqueos por distintos puntos.

Por ejemplo: "Los exhibidores impedían su proyección aun

que sabían que las películas mexicanas aumentarían sus entradas; mas impedían que se proyectaran porque el Departamento Central anunció estar atento a sus ingresos, de octubre a diciembre, para fijar el nuevo impuesto." 7

A raíz de eso el gobierno cardenista emitió, en octubre de 1939, un decreto sobre exhibición de películas. Su objetivo era erigir la proyección de una película mexicana al mes en cada sala cinematográfica.

Otra de las trabas a las películas, no sólo nacionales, lo constituía el ejercicio de la censura. Aunque era el gobierno el encargado de ejercerla, trabajadores y exhibidores se las ingeniaban para ejercerla.

Los trabajadores suspendieron algunas, alegando la defensa de los intereses de los obreros y de la política del régimen. Así, "las películas Eslipión el africano, de origen italiano y Carmen, española, fueron bloqueadas; aun cuando tenían la autorización oficial. El argumento de los trabajadores fue: provienen de países dictatoriales que se contraponen a los intereses revolucionarios del país." 8

Los exhibidores hicieron lo propio. "...se negaron a incluir la película Hambre (1938, Fernando A. Palacios) en sus programas porque, para ellos, su tema era socialista." 9

Por otro lado los productores reclamaban igualdad de condiciones para la aplicación de la censura. No estaban de acuerdo con el trato preferente de que gozaban las películas extranjeras.

7. Excelsior, 26 de septiembre de 1938, p. 10

8. La Prensa, 6 de diciembre de 1938, p. 11

9. Citado por García Riera en su Historia Documental, tomo 1, p. 191 de Sánchez García, Anuario 1945-46 de el Cine gráfico, quién citó a su vez a Durán y Casahonda, Rev. Cine, nov. 1938

geras en la supervisión. "Mientras en las películas mexicanas se prohibía la exhibición de cualquier escena de cabaret, cantinas o centros de prostitución y libertinaje; de individuos en estado de ebriedad o de grupos ingiriendo bebidas alcohólicas, las películas extranjeras se autorizan aun cuando tienen este tipo de escenas."<sup>10</sup>

También hubo protestas de los productores, trabajadores, y exhibidores porque no se les tomaba en cuenta para aplicar la censura. Sobre todo porque a ~~las~~ asociaciones de padres de familia se les partía colaborar con la oficina de diversiones, para la revisión de las películas a exhibir."<sup>11</sup>

La inconformidad generada entre los elementos de la cinematografía por la aplicación de la censura y otros problemas -de índole laboral y económico- modificaron la posición del gobierno frente a la industria.

Además del traslado del control fílmico a Gobernación, el gobierno de Ávila Camacho emitió el 25 de agosto de 1941, el primer Reglamento de Supervisión Cinematográfica, adecuado a la industria del cine.

Con la implantación del Reglamento el gobierno afirmó su papel directivo en el ejercicio de la censura. En su artículo lo nombró al Departamento de Supervisión Cinematográfica, como la única instancia autorizada para llevarla a cabo.

Este artículo, junto con el art. 5<sup>o</sup> manifiestan la supremacía del central la afirmar: las decisiones del Departamento valen para todo el país y no se requerirá de ninguna otra supervisión. Este departamento es la ramificación conectiva del gobierno con el cine (D.S.C. --- S. de Gob. --- ejecutivo).

10. La Nación, 8 de diciembre de 1937, p. 7

11. La Prensa, 15 de diciembre de 1937, p. 11

Los límites de la censura se circunscribieron al art. 6º constitucional para las películas mexicanas. Las películas extranjeras debían cuidarse a su vez, de presentar escenas ofensivas para el país (artículos 2º y 18º del Reglamento).

El Reglamento afectó a toda película local o foránea; a toda toma fotográfica, cuando no se reveló en nuestro país y a los guiones cinematográficos, que se pretendía filmar. Es significativo en su artículo 16º, porque impuso a los productores la supervisión del argumento.

Este artículo marcó el principio de la censura previa a la producción e hizo más estricto el control de lo que se preducía o exhibía. Su validez deviene de la importancia significativa de la producción, a principios de los cuarentas.

El Reglamento clasificó a las películas en cuatro categorías: A, B, C y D <sup>12</sup> de acuerdo al público, mas no a la calidad del material. El parámetro para medirlas fue la "moralidad" respecto al contenido.

A partir de la publicación del Reglamento, el gobierno buscó justificar la necesidad de censura y su papel como rector de la misma.

En 1943 las autoridades decían: "una de las principales funciones del Estado es la de atender a la educación del pueblo y vigilar que las normas morales que rigen la vida no sean alteradas por propaganda que invite a la violencia, a la violade las leyes, a la prostitución, al vicio y a las malas costumbres...

12. A) para todo público, B) para adolescentes y adultos, C) para adultos, D) para adultos en exhibiciones especialmente autorizadas. Diario oficial, 19-IX-1941, art. 3 del Reglamento de Supervisión Cinematográfica.

Por ello desde que empezó a funcionar el Departamento de Censura en Gobernación han sido objeto de cortes de escena o palabras más del 50% de las películas que se presentan"<sup>13</sup>

Casi un año después el jefe del Departamento de Supervisión Cinematográfica, Felipe Gregorio Castillo declaraba: "se requiere de la censura en tanto el cine puede ser un elemento perturbador que el Estado se encuentra en la obligación de reprimir severamente. La existencia de la censura no contradice a la Constitución, sino se avala en los artículos 4º, 6º, y 7º de la misma. Además, la supervisión previa a la producción busca evitar erogaciones costosas o mutilar la continuidad del film."<sup>14</sup>

En el fondo el papel oficial se encaminó a legitimar el control cinematográfico y a garantizar la estabilidad social.

### 2.2.2. Comisión Nacional Cinematográfica.

El cine mexicano, al iniciarse el gobierno alemanista, vivía una fuerte crisis financiera y de calidad. La posguerra, la baja calidad de sus películas, la falta de imaginación en sus temas y el afán de producir a bajo costo fueron los motivos.

La constante repetición de las temáticas hizo decrecer el gusto por el cine mexicano, justo a la llegada de los cuarentas; además la cinematografía extranjera resultaba más llamativa.

Sin embargo, la situación de guerra fue providencial para el cine mexicano. La imposibilidad de producir en algunas

13. El Universal, 10 de agosto de 1943, p. 9

14. Excelsior, 20 de mayo de 1944, p. 10

cinematográficas europeas y el hecho de que Estados Unidos realizara películas de propaganda bélica, le permitieron subsistir con las ya muy gastadas temáticas: la revolución, la añoranza porfiriana, las comedias rancheras, las películas cómicas, las epopeyas, etc. siguieron en voga.

Mientras no hubo competencia ni películas simplemente diferentes (en tema o calidad), quizá el público de latinoamérica se conformó con el cine mexicano. Un cine que no aprovechó el apoyo financiero, el fortalecimiento de su infraestructura y la posibilidad de sobresalir y ganar un amplio público latino.

Estas perspectivas se perdieron porque, según la opinión de Alvaro Custodio, crítico y director de cine, "... en la producción se descubre un exagerado horror a la originalidad. - Existe una distante consistencia de las interpretaciones, debido a la ausencia completa de los actores de una escuela dramática y a los directores que descuidaban la actuación de los actores. Además existen defectos en la fotografía, en el trabajo de laboratorio, el sonido y el montaje..."

"Le sobra falsedad en el tratamiento de los temas, se inclina por el exclusivismo y no se ocupa de buscar nuevos valores..."<sup>15</sup> El comentario se publicó en 1944, antes de concluir la guerra, antes de la pérdida de mercados y también antes, de que los involucrados en la industria pensarán en mejorar la calidad.

Para la asociación de productores el problema radicaba en los costos y en el bloqueo a su producción; mas no en la calidad. A pesar de eso, formaron una comisión mixta (con

15. Citado por García Riera, Op.cit., tomo 11, p. 271 de la Rev. Cinema Reporter, 11 de nov. de 1944.

los distribuidores y trabajadores) destinada a cuidar la calidad de las películas.

Proponían clasificarlas en: a) películas buenas, para programar en salas de lujo, b) regulares, para cines circuito y c) sugerían destruir las de mala calidad.<sup>16</sup> Planteada así, la sugerencia resultaba extremosa, y su aplicación imposible; porque proponía casi la desaparición del cine mexicano.

Como respuesta un tanto colateral, el gobierno modificó los planteamientos de la Academia, creada en 1942. La denominó en 1946, Academia Mexicana de Ciencias y Artes y le designó las siguientes funciones: promover y reconocer lo sobresaliente y estimular la investigación en relación al cine, mas todo quedó en proyecto.

Mas adelante, la importancia de la academia disminuyó al crearse la Comisión Nacional Cinematográfica y posteriormente al surgir la Ley y su reglamento. Su función resultó un apoyo a lo producido y estuvo determinada por estas instancias. Las modificaciones se aplicaron debido a la fuerte crisis de calidad por la que atravesaba la industria. Esta crisis surgió ligada a la falta de financiamiento, a los problemas laborales y al control del mercado, por la vía de la distribución y exhibición.

Esta crisis se presentó como un círculo vicioso en el que: no hay financiamiento por la baja calidad y la escasez del mercados; como no hay financiamiento se escatimaron los gastos en producción y se pasó por sobre la calidad; al reducirse los gastos los trabajadores tuvieron que competir por el trabajo; y todo reunido devino en un cine de baja calidad,

<sup>16</sup>. García Riera, Op. cit., tomo 1, p. 265.

Esta compleja situación hizo igualmente compleja la intervención del Estado en el cine. El gobierno de Alemán ante las constantes presiones y demandas de la Asociación de productores, de los trabajadores; y sobre todo, por impulsar a la industria, intervino desde varios ángulos.

En torno al mejoramiento de la calidad, emitió la Ley de la Comisión Nacional Cinematográfica.

La reorganización de la industria a través de esta instancia ocurrió en 1947. Sirvió para fortalecer el control oficial en el cine; entonces el más importante medio de comunicación.

La Comisión Nacional Cinematográfica creada el 30 de diciembre de 1947, le permitió ejercer ese control de manera indirecta. Sus propósitos declarados fueron mejorar la calidad del cine mexicano y lograr el desarrollo de la industria bajo la tutela oficial.

De sus doce miembros, tres serían nombrados por el ejecutivo y tendrían los puestos directivos (art. 4<sup>o</sup>), además, para su funcionamiento era necesaria la presencia de cuando menos uno de los representantes oficiales (art. 7<sup>o</sup>). Finalmente, solo los representantes nombrados por el ejecutivo tenían la facultad de vetar las decisiones (art. 9<sup>o</sup>).

"La Comisión, por conducto de la Sría. de Gobernación, será órgano de consulta obligatoria del gobierno federal, en todo lo que a la industria se refiere..." 17 (art. 14<sup>o</sup>).

También en lo económico los recursos de la Comisión dependían de las aportaciones del gobierno federal y del D.D.F., manejados por el B.N.C. (art. 3<sup>o</sup> y 12<sup>o</sup>).

Paradójicamente en el artículo 1<sup>o</sup> se le denominó organismo

18. Diario Oficial, 31 de diciembre de 1947, Ley de la Comisión Nacional Cinematográfica.

19. Idem.

autómomo y su artículo 13º decía: "en ningún caso deberá tener injerencia en los problemas obrero-patronales."<sup>18</sup>

La Comisión surgió por la necesidad de mejorar la calidad del cine mexicano. Pero la finalidad del gobierno era llevarla más allá y establecerla como punto de enlace entre los integrantes de la industria. Ellos aceptaron el papel paternalista del régimen porque: la Comisión dependía de él y trabajaría para ellos, buscando:

"II Procurar la ampliación de mercados.

IV Llevar a cabo investigaciones sobre las diversas áreas de la industria, en relación a los propósitos de la Comisión.

VI Determinar las necesidades acerca de salas de exhibición y hacer lo posible para que se establezcan las indispensables.

VIII Realizar mediante el uso de la publicidad, una labor de propaganda en el país y en el extranjero a favor de industria cinematográfica nacional."<sup>19</sup> (art. 2º)

Además de lo ya señalado la Comisión unió, por primera vez, a todas las áreas de la industria bajo un interés común: crecer el ritmo de la naciente sociedad industrial. Surgió como punto de enlace entre gobierno e industria. Su objetivo fue conocer y solucionar en lo posible la problemática de ésta, con el apoyo oficial; e implícitamente originó una labor de cooperación entre ambos.

Las asociaciones, los sindicatos y el Banco, apenas creados, serían la representación de cada sector ante la Comisión y el régimen de ahí en adelante.

18. Diario Oficial, 31 de diciembre de 1947, Ley de la Comisión Nacional Cinematográfica.

19. Idem.

### 2.2.3. La Ley de la Industria cinematográfica y su reglamento

Hacia finales de los cuarentas el cine mexicano había crecido y estructurado sus distintas ramas de acuerdo al sistema industrial impuesto por la época. Los intervencionistas iban en aumento, junto con una mayor penetración del capital norteamericano.

Las casas productoras, los estudios y los laboratorios proliferaron a partir de 1944, apoyados en gran medida por este capital que antes sólo se manifestaba en el control de los mercados; pero desde ese momento invirtió en nuestro cine formando empresas de participación máxima (aportando el capital mayoritario).

Después llegó la crisis de calidad y financiera vivida en la posguerra y la situación varió. Disminuyó el capital extranjero en la producción; no así su control de los mercados. Esto aumentó las dificultades para exhibir las películas mexicanas; sobre todo porque los exhibidores estaban muy ligados a las distribuidoras foraneas y justificaban su preferencia aduciendo a la pésima calidad de las películas mexicanas.

Estos problemas llevaron al cine a una compleja crisis. Compleja porque a diferencia de otras industrias ésta se coloca en distintas áreas productivas. Sus mercancías van de la producción al consumo dentro del mismo complejo industrial. Hay quien produce e intermediarios (distribuidores y exhibidores) que llevan la mercancía hasta el público.

Todo esto da forma a la industria de cine y además, pro-

picia que sus inversionistas y trabajadores sean de índole diverso. No es lo mismo un productor, un distribuidor o un exhibidor aunque sean empresarios de cine. Ni lo es tampoco un director, un técnico, un actor o un empleado administrativo, a pesar de trabajar todos para una misma industria.

Tampoco es indistinto que predomine el capital norteamericano en el cine mexicano y su carácter monopólico o el capital monopólico nacional u otro.

Estas condiciones determinaron el cause de la intervención alemanista en el cine. La tendencia cooperacionista entre el sector oficial y el privado se estableció mediante un dar y recibir en función del crecimiento económico; ya no por la estabilidad social y política, como en el periodo cardenista. El primer paso se desarrolló en 1947, al crearse el Banco Nacional cinematográfico, películas Nacionales y la Comisión Nacional Cinematográfica. Las instancias mencionadas constituyeron parte de la infraestructura necesaria para el crecimiento industrial del cine. Se originaron en la política crediticia del régimen aplicada a las industrias relevantes, de carácter nacional. El propósito fue, quizá, mediatizar la influencia económica y cultural del cine norteamericano y darle un respiro al capital nacional.

En un segundo momento se pretendió organizar a los sectores de la industria; redubir las pugnas entre ellos y darle estabilidad al cine. Con estas medidas se buscaba remodelar los mecanismos de control sobre la industria. Así surgió la Ley de la Industria cinematográfica y su reglamento.

El Reglamento de Supervisión Cinematográfica y la Comisión

anteriores resultaban parcos en sus funciones. El Reglamento se ocupaba solo de censurar al material y, las operaciones de la Comisión eran abstractas y aplicables a lo que debiera ser.

Con la Ley de la Industria Cinematográfica emitida el 20 de diciembre de 1949, el Estado redefinió su posición frente a la industria. Confirmó el papel rector de la Srta. de Gobernación en el cine, atribuyéndole como funciones: "Velar por la elevación moral y artística de las películas y por su desarrollo económico. (art. 1º)"<sup>20</sup> También reunió en la Ley los propósitos del Reglamento y de la Comisión.

A partir de la Ley de la Industria Cinematográfica inició sus operaciones la Dirección General de Cinematografía, como institución pública del Estado (dependiente de Gobernación) conectada al cine. En ella se reúnen: el Registro Público Cinematográfico, hasta entonces dependiente de la SEP; el Consejo Nacional de Arte Cinematográfico,<sup>21</sup> sustituto de la comisión en todas sus funciones y; el Departamento de Supervisión, que siguió operando con el Reglamento de 1941.

La política corporativista del gobierno se manifestó al involucrar dentro del Consejo a todas las secretarías de estado conectadas al cine, a las asociaciones, al Banco y a la Dirección como elementos activos; éste sería el punto de unión en busca de un interés común: el desarrollo económico de la industria. Mas en realidad, los elementos reunidos en ella seguirían aislados defendiendo sus propios intereses.

Los inversionistas estaban organizados en asociaciones de

20. Contreras y Esponosa, Fernando Op. Cit., Anexo I, p.165

21. Se instaló hasta el 1 de julio de 1953 integrado por 8 funcionarios y 8 representantes de la industria, sin representación de los trabajadores. El Nacional, 1 de julio de 1953, pp. 1 y 7

productores, distribuidores y exhibidores, en empresarios de estudios y laboratorios todos afiliados a la Cámara de la Industria Cinematográfica; los trabajadores tenían sus sindicatos y dependían a la CTM. Así, con esas tres organizaciones centrales: el Consejo, la Cámara y la CTM, el régimen pretendía dirimir y ventilar las pugnas existentes en la industria.

La Ley y la organización de la industria cinematográfica en forma paralela obedecía a un proceso de cooperación entre el sector público y el privado. Dicho proceso estaba abocado al crecimiento del cine y a darle una dirección a su labor social e ideológica, favorable al régimen.

El Reglamento de la Ley de la Industria Cinematográfica se publicó el 5 de julio de 1951 y derogó al anterior. En éste se desglosan las funciones de la Dirección General de Cinematografía y las de sus departamentos (supervisión, asesoría técnica, registro público y cineteca), reorganizados o creados por Ley en 1949. Se dedican capítulos aparte a especificar su funcionamiento, los atributos y la organización de cada uno de ellos en torno a la Dirección.

Los capítulos dos, tres y trece se ocupan de las funciones de la Dirección, del seis al nueve, tocan los aspectos referidos a las prestaciones de la Dirección; el cuatro se ocupa del Consejo; el cinco explica el procedimiento a seguir para los registros cinematográficos; el diez retoma lo planteado en el Reglamento de Supervisión derogado; y el once habla sobre el tiempo destinado a la exhibición de películas nacionales.<sup>22</sup>

22. Contreras y Espinosa, Fernando Op. Cit., Anexo I, pp. 173-219.

En el Reglamento se manifiesta también el proceso de corporativización aplicado al cine, encabezado por la Dirección General de Cinematografía, al erigirla como el enlace entre la industria y el Estado.

La Ley estableció el proceso y los elementos para reorganizar a las instituciones del cine, el Reglamento especificó el funcionamiento de éstos. Frente al apoyo económico dado a la industria con anterioridad el régimen estableció su papel directivo y coercitivo, fundado en la política de dar y recibir (dar apoyo financiero por respaldo social).

Muchos de los propósitos de la Ley y del Reglamento se quedaron en el papel. Sobresale en esto la prohibición de tener capital invertido en varias áreas de la industria (art. 49º y 50º), lo referido al tiempo de pantalla para las películas mexicanas (art. 85º), el impulso a la investigación, al archivo estadístico y a la cineteca y lo referido a la publicidad (art. 52º).

El nuevo régimen legal aparentó una verdadera preocupa-ción por la industria, con base en el mejoramiento y cuidado de la calidad fílmica; mas en el fondo, sólo reforzó los mecanismos de control e impuso su cumplimiento. Tan es así que la dirección y su Departamento de Supervisión mejoraron su eficacia, en tanto los artículos enfocados a mejorar la calidad del cine y de darle una memoria se abandonaron hasta principios de los setentas.

#### 2.2.4. Reformas a la Ley de la Industria Cinematográfica.

Las reformas a la Ley en 1960 afectaron a la exhibición

de películas en salas de cine y en televisión. Se dieron como parte de la ayuda oficial a la industria a raíz de otra de sus tantas crisis.

La situación del cine a fines de los cincuentas se caracterizaba por su afán de producciones a bajo costo, filmaciones relámpago y anticipos embolsados. Las películas mostraban una pésima calidad, había una política sindical de puertas cerradas y cada día se perdían más mercados.

Hasta para los exhibidores la industria perdió su atractivo. La posibilidad de incrementar sus ganancias estaba anulada; pues por un lado las autoridades congelaron los precios de entrada a las salas y por otro, existía la obligación de incrementar salarios y precios de contratos año con año.

El panorama existente ensombrecía a todos, mas los exhibidores incursionaban ya en otros medios de comunicación. 1960 fue un año clave para ellos: el gobierno rentó sus cadenas de cines y les dio facilidades para desarrollarse en la televisión (les alquiló 380 salas que componían la Cadena de Oro y la Operadora de Teatros).

La relación del cine con la televisión parecía en un principio que le haría depender de él; en 1957 se fundaron los Estudios América destinados a producciones de televisión, con los trabajadores del cine. Además, las dificultades para producir le hicieron complarle material al cine comercial.

Las reformas a la Ley en 1960 buscaban facilitar la obtención de material fílmico a proyectar en la televisión; operaron a su vez, como mecanismos coercitivos para el cine aun cuando les abrieron un mercado.

"El impuesto del 20% que se crea mas bien con fines coercitivos que fiscales no repercutirá en el público ni en los productores o distribuidores, pues solamente será causado por los exhibidores que proyecten películas de mala calidad. En consecuencia, no se incrementarán los precios de entrada a los cines."<sup>23</sup>

Hablar de películas de mala calidad en forma tan ambigua permitía suponer que se aplicarían reformas a distintos niveles; de acuerdo al tema y a su implicación social sería medida la "calidad" de la película. En relación al precio de entrada a los cines, el mantenerlo permitía al cine seguir contando con un público popular.

"Del artículo segundo de la Ley se suprimió la parte referida a la censura previa para el material filmico destinado a la televisión dándole un mayor margen.

"Se modificó y adicionó el segundo párrafo del artículo cuarto para quedar 'Las estaciones de TV podrán solicitar a la Sría. de Gobernación autorización para transmitir películas cinematográficas o cintas producidas en idioma extranjero o dobladas en español. Esta autorización se concederá en tanto la producción nacional no pueda abastecer totalmente el tiempo de difusión, pero en tal caso se requerirá la difusión de una nacional por dos extranjeras."<sup>24</sup>

Con las reformas mencionadas el cine se convirtió en un verdadero abastecedor de la televisión en sus primeros años; pero también se aseguró un nuevo mercado.

23. Blancas, Arturo "Innovaciones a la Ley Cinematográfica", Noticias, 27 de diciembre de 1960, p. 5

24. Idem.

### 2.3. Mecanismos indirectos de control aplicados al cine.

La injerencia del Estado en la cinematografía se justifica a sí misma aduciendo al carácter ideológico de ésta y abarca además de lo ya señalado el control sindical y el bloqueo a la exhibición.

El control sindical permite al gobierno en turno asegurar el papel de "árbitro" en las relaciones obrero patronales y sirve de garantía para quien invierte en el cine.

El control a la exhibición se aplica a las películas no financiadas por el gobierno a través del Banco, cuando su temática es considerada una "influencia nociva" a nivel social. Solo entonces el aparato económico constituido por el Estado inicia sus funciones coercitivas.

Estos mecanismos operan conforme al devenir social y afectan a todos los ámbitos del cine y la sociedad. El control sindical inmerso en lo político favorece lo social y lo económico; la seguridad económica y el supuesto equilibrio entre los miembros de la industria.

El control a las películas esconde tras de sí el afán de mantener los valores sociales.

#### 2.3.1. El control sindical en la cinematografía

La organización de los trabajadores, desde el período cardenista, se encaminó a coadyuvar al crecimiento económico del país. La afiliación forzosa en sindicatos y asociaciones les dio una presencia masiva, la posibilidad de luchar por intereses comunes y una organización ideológica clasista. Esta política se consolidó al fortalecerse la CTM y al unirse ésta a la

clase política del país, por la vía del partido.

Mas en el fondo la organización obrera permitió al gobierno regular los movimientos de ésta, sus demandas laborales y su participación en la economía, mediante el arbitraje de las corporaciones creadas.

#### 2.3.1.1. El corporativismo en el cine.

Los primeros movimientos sindicales de la industria cinematográfica tuvieron su origen en el crecimiento de la producción y de sus trabajadores. La división entre los empleados de la exhibición y la producción fue notoria. Los actores, argumentistas, técnicos y adaptadores intentaron separarse de la Unión.

Sin embargo la actitud oficial al respecto fue: "Se le niega el registro al Sindicato de Actores Cinematográficos (creado por éstos al dejar la UTEC), porque si se aceptara el registro se depositaría el germen de la disgregación sindicalista, pues debido a las pasiones y sentimentalismos obreros o las pasiones externas podría llegarse al fraccionamiento de los sindicatos ya existentes (...) con perjuicio de los trabajadores ya organizados y a los patrones que con ellos tienen contratos..."<sup>25</sup>

Hacia 1938 las pugnas intergremiales volvieron a afectar a la producción de películas y colateralmente a la distribución y exhibición. Las organizaciones laborales existentes: Unión de Embajadores de los Estudios Cinematográficos (UTECh) el Sindicato de Empleados Cinematográficos del D.F. (SEC) y la Federación de Trabajadores Cinematográficos (FTC) luchaban por

25. Excelsior, 29 de junio de 1937, p. 10

las fuentes de trabajo, aun cuando el campo de acción de cada uno de ellos estaba deslindando y no ofrecía dudas.

La UTECM albergaba a los trabajadores de la producción, el SEC controlaba a los empleados de la exhibición y de las casas alquiladoras en el D.F. y la FTC reunía a los sindicatos existentes en todo el país. A su vez, todos estaban afiliados a la UTM.

Sin embargo, "... la causa de la disputa intergremial fueron las jugosas ganancias que los dirigentes de los sindicatos cinematográficos esperaban obtener su gestión. Mientras la producción no fue negocio, los líderes que controlaban la exhibición no protestaron en contra de la Unión; pero en cuanto los estudios empezaron a obtener ganancias, los líderes de la Unión, también, y empezó la pugna por el control de la producción."<sup>26</sup>

Mientras en los movimientos sindicales de 1937 se buscaba sobresalir como sector laboral; en éstos últimos la lucha se daba por el predominio en el liderazgo sindical y por las ganancias que se obtenían en la producción, tras iniciado el auge en esa área de la industria.

Para ganarle a la UTECM los contratos que tenía con los productores, la FTC suspendió la distribución y exhibición de películas en la capital; además, habló de extender el bloqueo a toda la República si no se anulaban los contratos existentes con la Unión y se firmaban otros.

La solución del problema tardó varias semanas, durante las cuales no hubo películas mexicanas en cartelera. Nuevamente el régimen intervino, ahora por medio de la UTM.

<sup>26</sup>. El Universal, 6 de septiembre de 1938, p.9

El documento emitido por la CTM pretendió conciliar los intereses de los empleados de la industria, pero mantuvo su división. Concedió a la UTEC el control de la producción y redujo sus ramas a 6 (trabajadores técnicos, de staff, actores, empleados de oficina, argumentistas y extras). Creó a su vez, el SNTIC (STIC) al proponer la desaparición de la FTC y del SEC.<sup>27</sup>

Los sindicatos resultantes siguieron teniendo fuerza por causas distintas. La Unión aunque minoritaria, y circunscrita al D.F. tenía amplios recursos económicos que daban a sus decisiones; el STIC por el contrario, resultó el sindicato mayoritario por el número de afiliados, lo que también le dio fuerza. Por otro lado, aunque reestructurados, su campo de acción seguía siendo el mismo.

Sin embargo, las organizaciones cambiaron en sus relaciones con el poder. El STIC mantuvo a la cabeza a los líderes de los sindicatos desaparecidos: Salvador Garrillo y Pedro Tellez Vargas; ambos tenían más de diez años en el liderazgo sindical y sus contactos con la CTM eran firmes.

La UTEC en cambio, expulsó a su líder Enrique Solís; este hecho le impidió mantenerse fuerte y aislado frente al STIC, que poco a poco la absorbió hasta quedar en 1944 como sindicato único.

El cause seguido por el conflicto favoreció al régimen. La anulación relativa de la Unión y la fidelidad del nuevo sindicato le tranquilizó. La solución del conflicto manifestó los rasgos del corporativismo en el cine por la vía laboral. El STIC lo encabezó y los viejos líderes lo fortalecieron.

<sup>27</sup>. Excelsior, 18 de agosto de 1938, p. 10

### 2.3.1.2. Consolidación del control sindical.

El conflicto sindical desatado a partir de 1944 manifestó de nueva cuenta los problemas intergremiales de los trabajadores de la industria; problemas como la división sindical, la renovación en el liderazgo y la definición de las áreas de trabajo. Estas circunstancias guiaron la problemática sindical hasta 1947 aproximadamente.

Los problemas enunciados se reafirmaron al concentrarse los trabajadores del cine en un solo sindicato: el STIC. Pese a "la resistencia de los trabajadores (de la Unión) por afiliarse al STIC, el 8 de marzo de 1944 se reafirmó que la UTEC había perdido su personalidad jurídica (el 3 de marzo) y sus miembros debían afiliarse al STIC individualmente y no bloque, como se propuso inicialmente."<sup>28</sup>

Sin embargo la coexistencia de todos los trabajadores del cine en un sindicato no se lograba, debido a los intereses económicos de las áreas a las que representaban. Esto aunado a la situación global del país, de la industria nacional y del cine hacían más complejo el problema.

"... En los últimos años la industria cinematográfica había recibido un gran impulso debido a la guerra mundial y a la consiguiente expansión de los mercados del cine mexicano. La industria creció y con ella el número de sus trabajadores sindicalizados. Pero fue mayor el crecimiento en la distribución y en la exhibición que en la producción..."<sup>29</sup> Por ello, los trabajadores de la producción sentían que no tenían ni voz ni voto en los asuntos gremiales del STIC.

28. Macotela, Catherine, "El sindicalismo en el cine" Rev. Otro Cine, N<sup>o</sup>. 2, p. 67

29. Macotela, Catherine, Op. Cit., N<sup>o</sup>. 3, p. 57

Tener representatividad equivalía a formar otro sindicato. Sus argumentos para ello iban desde plantear una indefinición en el campo de trabajo de cada sección, a desacuerdos por las altas cuotas a cubrir hasta, el rechazo a tener como representantes ante la industria, a líderes alejados de su realidad.

Como en los conflictos anteriores, la CTM llevó la batuta desde el principio; "... trató de hacer cumplir los estatutos por los que se regía cada sección del sindicato, para evitar la absorción de una sección por otra..."<sup>30</sup>

No obstante, la problemática de la industria no mejoró y devino en violencia física. Los líderes de actores y técnicos enfrentaron a Carrillo y a Solís. Los agredían y con base en ello y en el respaldo de sus compañeros de sección adquirieron prestigio. Los acontecimientos mostraban problemas por el liderazgo y la división sindical.

En esta ocasión la propuesta de Fidel Velázquez, en febrero de 1945 señalaba: "la autorización a la sección 2 para separarse del STIC y formar un sindicato industrial de la producción cinematográfica (... e informó a las secciones 7, 45 y 47 que podían adherirse al nuevo sindicato, que dependería de la CTM.

"Al permitir la división nulificó el poder del Comité ejecutivo del STIC, y dejó sólo en él a los trabajadores de la exhibición..."<sup>31</sup>

Esto resultaba razonable pero el líder se desdijo un mes más tarde. Ahora sugería que dentro del STIC constituyeran una rama de la producción, con cierta autonomía.<sup>32</sup>

30. El Nacional, 21 de noviembre de 1944, p. 8

31. Excelsior, 23 de febrero de 1945, p. 10

32. Excelsior, 7 de marzo de 1945, p. 10

A pesar de todo, el 14 de marzo de 1945 fue reconocido el STPC, con 2192 miembros dirigidos por Adolfo Fernández Bustamantes. Lo integraban las secciones 2,7,8,45 y 47; es decir, técnicos, actores, músicos, adaptadores, argumentis - tas y directores.

Hasta este momento de división sindical, el régimen intervino directamente para mediatizar la fuerza del movimiento sindical. Anuló la existencia de la UTEC para luego permitir la creación del STPC. Con ese juego acabó o al menos desequilibró el poder sindical de los elementos de la producción y de paso, dio un fuerte golpe al STIC.

Por su parte la CTM, al aceptar la división y luego negarla pretendió ganar para sí a cada uno de los sindicatos. Solo cuando el STPC se negó a afiliarse a la central, dio todo su respaldo al STIC y combatió al nuevo sindicato.

Todo un año continuaron las disputas sindicales, hasta que el 21 de marzo de 1946 la Sría del Trabajo emitió un acuerdo. En él avaló el registro del STPC y sus componentes en lo siguiente:

"3º. Se absuelva al STPC de la demanda formulada en su contra por el STIC, por cancelación del registro que le otorgó el Dpto. de Registros de Asociaciones de la ST y ES.

"6º. Es de cancelarse y se cancelan las anotaciones de las secciones 2,7,8,9,45 y 47 del STIC.

"7º. No es de cancelarse ni se cancela la anotación de la sección 6 del STIC" 33

El acuerdo reflejó los lineamientos centrales de la política avilacamachista. Esta "descansaba en los actos de gobier

33. Citado por Catherine Macotela, Op. Cit., No. 4, p. 69 de El Popular, 22 de marzo de 1946.

no, en los decretos, la conciliación, el reforzamiento del arbitraje y en una política social paternalista..."<sup>34</sup> Del aparato institucional la Sría. del Trabajo y la Junta de Conciliación y Arbitraje acompañó las decisiones del ejecutivo. Con el acuerdo se trató de obligar a los sindicatos a reconocer y aceptar el poder de decisión del ejecutivo expresado a través de la dependencia mencionada.

Otro aspecto que condujo a la mediatización sindical fue la lucha por el liderazgo. Esta se originó del 44, pero en ese año se agudizó.

La relevancia de actores y técnicos durante el auge cinematográfico vino acompañada de su resistencia a cubrir altas cuotas a la UTEC sin tener beneficios. La división sindical se recrudeció al aumentar la producción y la competencia, y al convivir todos los trabajadores del cine del STIC.

Esto originó la necesidad de representantes con iguales intereses, el rechazo a Solís como representante de los elementos de la producción y el surgimiento de nuevos líderes: Cantinflas, Figueroa y Galindo, entre otros.

Para 1945 la crisis en el liderazgo llegó a su clímax. El secretario general del STIC, Salvador Carrillo, había perdido prestigio. Sus agremiados le exigían combatir al STPC y rechazar el laudo presidencial, del resultado de las gestiones dependía su fortalecimiento o caída; mas él se concretó a seguir del lado de la CTM.

Los del STIC por el contrario, ganaban terreno. Los acuerdos oficiales les eran favorables; además su secretario general, Fernández Bustamante contaba con el respaldo de todas las secciones.

<sup>34</sup>. Camacho, Manuel "El futuro inmediato", La clase obrera en la historia de México, tomo 15, p. 99

Por su parte el gobierno también desplegó su juego político tendiente a afirmar su capacidad mediadora. Por esta estrategia aparentó ser neutral en su papel de árbitro; pero estaba con el STIC por medio de la CTM, aun cuando el régimen no la favorecía totalmente y con el STPC al dictamen a su favor. Complementó su estrategia, permitiendo la lucha por el liderazgo, para medir fuerzas entre ambas instituciones laborales.

Y mientras ellas pugnaban por el poder, la lucha las debilitó y los distrajo de la defensa de sus intereses; esto benéfico al régimen y al capital.

Podría decirse que el manejo realizado vislumbraba al charrismo sindical; pues la pugna por el liderazgo dejó al gobierno manipular el movimiento sindical a su albedrío.

El otro punto relevante de la problemática sindical fue el área de trabajo asignada a cada sindicato. Aunque se da paralelo a la división sindical y a la crisis en el liderazgo, su culminación ocurre en un momento distinto.

La situación económica de la industria en 1945 (pérdida de mercado y disminución de la producción), la separación de los trabajadores en dos sindicatos (STIC y STPC) y la necesidad de fortalecerse en el liderazgo y como sindicato representativo de la industria le dieron a este aspecto importancia sini-gual.

Después de medio año de existir el STPC y de no aceptar el STIC la resolución sobre el campo de trabajo asignado a cada uno, el gobierno intervino. El 3 de noviembre de 1945 Ávila Camacho declaró:

"... se delimitarán las funciones de los dos sindicatos

quedando el STIC con la producción y elaboración de noticieros y el STPC con la producción de películas en estudios y en exteriores. Además -decía- el STIC tendrá que cancelar los registros de las secciones que corresponden ahora al STPC..."<sup>35</sup>

La junta de Conciliación y Arbitraje le dió la opinión anterior en rango de laudo presidencial en 1946, reafirmando así la política presidencialista del régimen.

La CTM rechazó el acuerdo y lo impugnó junto con el STIC. Dos días antes del cambio de gobierno sus protestas tuvieron eco. "... el juez primero en materia administrativa Lic. Ponciano Hernandez dictó sentencia amparando al STIC en contra de el laudo. "El funcionario judicial no concedió ningún valor al fallo emitido por el señor presidente por considerar que no había previamente el sometimiento de las partes al arbitraje y la manifestación de las mismas para sustraerse a la jurisdicción de los tribunales de trabajo..."<sup>36</sup>

Legalmente se nulificó el laudo mas no el conflicto.

El nuevo gobierno asumió el asunto buscando no comprometerse hasta conocer el problema y medir fuerzas. En principio, dejó las áreas de trabajo indefinidas, puso a prueba los mecanismos sindicales y la fidelidad del liderazgo.

Posteriormente, "la junta de Conciliación y Arbitraje de finió en cierta forma el carácter totalmente distinto de los dos sindicatos al anunciar que a partir de 1948 todos los problemas de carácter legal entre los propietarios de cines y el personal, los resolvería el grupo especial No. 3 debido a que el STIC ño es un organismo obrero de índole industrial

<sup>35</sup> citado por Catherine Macotela, Op. cit., No. 3, p. 63 de Excelsior, 4 de septiembre de 1945.

<sup>36</sup> Macotela, Catherine, Op. cit., No. 5, p. 60

puesto que, en un noventa y cinco por ciento, está por hombres y mujeres que recogen y venden los boletos de entrada, cuyas actividades según las autoridades de la junta central, pueden considerarse de carácter comercial. Dicha junta sólo se ocupará en adelante de los conflictos que corresponden a la parte eminentemente industrial."37

La declaración marcó implícitamente el carácter legal y económico de los sindicatos y confirmó la posición del gobierno anterior, sin decirlo abiertamente. A los trabajadores del STIC los involucró en la actividad comercial y les negó la posibilidad de producir; y dejó la producción únicamente al STPC.

Pero en ese momento la industria ya no era la misma. Fue tan largo el proceso de reestructuración sindical que las causas de las luchas sindicales se transformaron. De una industria en auge se llegó a la crisis, el trabajo decreció hasta ocasionar políticas de puertas cerradas en los sindicatos.

Los líderes sindicales levantaban ahora la bandera de la industrialización como fin, requerían del gobierno para subsistir y aceptaron la colaboración de clases como el medio.

"El presidente Alemán dejó de lado la posición mediadora entre tendencias ideológicas para asumir otra, de colaboración con los que se ajustaran a su conducta política..."

El sindicalismo pasó a ser una amenaza para la industria a servir de trinchera para mantener las fuentes de trabajo.

37. citado por Catherine Macotela, Op.cit., No.16, p. 48 de El Nacional, 26 de diciembre de 1947

38. Medina, Luis, Op.cit. p. 149

Finalmente, el sindicalismo no obtuvo ganancias, en relación a las condiciones de trabajo; pero en cambio, si perdió su autonomía frente al Estado, que de hecho logró mediatizarlo.

### 2.3.3. Papel coercitivo de las empresas de participación estatal en el cine.

Lo predominante a tratar en este punto es el papel coercitivo que ejerce el gobierno a partir del peso económico de las empresas de participación estatal en el cine. Estas empresas tienen una doble función: apuntalar a los inversionistas de la industria, propósito explícito y fundamental y; supervisar todo lo que se filme, propósito implícito que refuerza o suple a la legislación existente, así cumple con una función de control.

A partir de 1947 empezó a operar y crecer este aparato económico como mecanismo de control. El gobierno alemanista aprovechó el momento crítico de la industria para reorganizarla. Tendió las redes del control político paralelamente a la subvención económica en la producción; además de, mediatizar los movimientos laborales.

El 5 de ese año nació por decreto el Banco Nacional Cinematográfico (BNC) con un capital social de diez millones de pesos.<sup>39</sup> Este sustituyó al Banco Nacional Cinematográfico creado a instancias del BNC es la institución directiva de la participación económica del Estado en el cine. A él se conectan paulatinamente las empresas cinematográficas subsidiadas por el Estado (PENAL, PELMEX, CIMEX, COTSA, Estudios Churubusco-Azteca y PROCINEMEX). Así fue adquiriendo forma el aparato

<sup>39</sup> Rev. Cinema Reporter, 23 de agosto de 1947, p. 35

económico de participación estatal.

La función coercitiva del aparato económico organizado por el Estado se llevó a cabo debido a que, el grueso de los productores caían en dos situaciones críticas: la necesidad de financiamiento y la de un mercado. En ambos casos se combinan el régimen legal impuesto al cine y las presiones económicas que ejerce el Banco para otorgar un crédito o subsidiar a sus filiales.

Una casa productora es objeto de crédito si entre los requisitos a cubrir, cuenta ya con el guión autorizado por la DGC. La solicitud entregada a la Comisión de Financiamiento del Banco debe contener el dictamen aprobatorio; para evitar el posible enlatamiento o la no recuperación de la inversión.

Además, si obtiene el financiamiento, "éste se entrega dividido en partes iguales a las semanas de filmación. Estas entregas pueden suspenderse si el productor cambia sustancialmente la película, en perjuicio de la comercialidad y calidad de la misma, a juicio de la Comisión de Financiamiento..."<sup>40</sup>

Estas medidas hicieron que los productores en la mayoría de los casos presentaran temas repetitivos o intrascendentes, que les garantizaban el financiamiento; no protestaban contra las reglas impuestas, en tanto se les permitía ganar.

Sin embargo, no todos los productores obtenían el dinero del Banco. Algunos se financiaban a sí mismos y otros eran apoyados por las distribuidoras extranjeras (como la Columbia Pictures) o por el bloque de exhibidores nacionales (representados por Inversiones Puebla).

---

40. Heuer, Federico La industria cinematográfica mexicana, p. 135.

Esta situación se debía a las características diversas de la cinematografía y a los recursos limitados del ENC. No obstante, la temática de esas películas también era enjuiciada antes de filmarse, por el Departamento de Supervisión de la Dirección General de Cinematografía.

Cuando ya se tenía la película debía ingresarse a los canales de distribución. En esos estaban las distribuidoras de participación estatal.

Su política garantizaba a los productores que obtenían crédito por medio de ellas o a los socios de las mismas la distribución de su material. Para realizar la distribución requerían de: la autorización para exhibirla conforme a lo señalado por la Dirección de Cinematografía, disponer de recursos suficientes y apearse a los convenios que establecían las casas distribuidoras con las compañías exhibidoras.

Las películas que no obtenían su crédito por medio del Banco (vía la distribuidora) también necesitaban ingresar al sistema impuesto por las distribuidoras para tener acceso a la exhibición. Regularmente esperaban turno y les daban cabida y programación.

Sólo tenían problemas para exhibirse las películas no comerciales o pésimas, a juicio del Consejo directivo de las distribuidoras o exhibidoras; y las que cuestionaban hasta cierto punto la ideología dominante. En las últimas encontramos a la vez, dos tipos de películas: aquellas que deben cortar algunas escenas, según la censura mojigata del momento; o las que por su mensaje no deben proyectarse a juicio de la misma, como en el caso de Los olvidados (Buñuel, 1950) o de

La rosa blanca (Emilio Fernández, 1953). Ambas presentan aspectos de la realidad que en su momento no convenía ventilar.

La fuerte inversión canalizada por la vía de las distribuidoras a la producción, le permitía al gobierno decidir el destino de las películas, sobre todo al instaurarse el Plan Garduño. En el se señalaba:

"El financiamiento bancario llegará a los productores por medio de las distribuidoras, después de que la Comisión de financiamiento autorice el crédito. Esta funcionará conjuntamente con la Comisión de gerentes de las distribuidoras, para decidir cuales producciones deben recibir el crédito. Estas compañías tienen los antecedentes para apreciar la calidad de las películas basandose en la experiencia y no en los simples juicios de valor...

Otro postulado pretendía darle al gobierno un papel directivo. "El director del Banco será a su vez, el presidente del Consejo directivo de las distribuidoras inmersas en el plan; por su reorganización (PELMEX y PELNAL) o creación (CINEMEX)". 41

El presidente de los Consejos directivos de cada una de ellas sería el director del Banco, nombrado por el régimen en turno; así se garantizaba una política oficialista y su influencia en las distribuidoras y en el cine. Sin embargo la mayoría de los miembros del Consejo eran productores con grandes intereses en la industria, y a fin de cuentas, ellos tenían el poder de decisión al interior de las distribuidoras.

La posibilidad de presionar a las distribuidoras la obtuvo el régimen porque: si no financiaba a la producción a tra-

---

41. Casuso, Tete "Entrevista al Lic. Eduardo Garduño", Rev. Cinema Reporter, 15 de diciembre de 1954

vés de ellas, éstas no tenían los recursos suficientes para hacerlo; si disminuía la posibilidad de producir, bajaba el nivel de operaciones de las distribuidoras y podían desaparecer; además, estaban muy endeudadas con el BNC.

En este inciso hemos hablado de como el Estado puede presionar a los inversionistas de la industria cinematográfica desde todos los ángulos; desde el surgimiento del guión hasta su llegada al público, como producto elaborado. Las empresas subsidiadas por él parecían constituir un aparato oficialista en sí mismo.

El subsidio estatal a la cinematografía ganó como aliado al capital nacional inmerso en ella. Le garantizó la subsistencia a una industria que ya no parecía rentable; le financió, le buscó canales de distribución y exhibición y le promovió.

Así el capital fue obsequiado con relativa seguridad económica y satisfizo su interés primario: ganar. A cambio no realizó ni siquiera buenas películas; mas aseguró a los distintos regímenes existentes su apatía respecto al tratamiento de los social. Algunas películas lo hicieron más desvirtuaban la realidad social; ésta aparecía como pretexto para desarrollar un melodrama, una situación chusca o moralizante, cuya propuesta parecía ser: divertirse, no piense.

### 3. EL ESTADO EN LA CINEMATOGRAFIA FAVORECE AL CAPITAL.

La intervención económica del Estado en la cinematografía obedece al proyecto de desarrollo industrial puesto en marcha

a partir del gobierno camdenista. En él se fijaron las bases sociopolíticas que permitieron a los gobiernos siguientes, fomentar una economía de carácter industrial.

Los regímenes anteriores a Avila Camacho habían promovido, solo en el aspecto legal, la formación de una estructura manufacturera nacional, destinada a satisfacer el mercado interno; mediante estímulos fiscales y altas tarifas arancelarias.<sup>42</sup>

En la década de los cuarentas los gobiernos incrementaron esas medidas y el endeudamiento público para: crear los servicios públicos necesarios y apoyar a toda clase de inversión. También abrieron la posibilidad de una economía mixta; con ella el capital nacional estuvo subordinado al capital extranjero, mayoritario por la inversión extranjera directa y el crédito continuo.

Junto con las políticas internas favorables al capital, el acontecer mundial fue otro factor decisivo en la economía mexicana.

Durante la Segunda Guerra Mundial la industria en los Estados Unidos enfocó sus intereses al mercado bélico e ingresó a su etapa expansionista. Ambos factores se conjugaron para ver en México al abastecedor de materia primas y manufactureras que requería de sus industrias periféricas.

Desde luego este hecho no fue gratuito, la estabilidad socio política de México aseguraba la inversión y la ganancia. La cercanía respecto a los Estados Unidos, la riqueza de materias primas y la oferta de manó de obra reducían los costos a cualquier inversión.

42. Meyer, Lorenzo "La encrucijada", Historia general de México, tomo IV, p. 205

En esos años se originó también un capitalismo dependiente oculto tras la industrialización del país. En las posibilidades de entrar a los países capitalistas, se escondía la subordinación de nuestra economía a la norteamericana. La burguesía nacional creció a su sombra por medio del crédito, se fortaleció en aquellos sectores ligados al capital externo. Solo se pensaba en que la industrialización creaba fuentes de trabajo y que nos conducía a una etapa de modernización sociocultural; para entonces, grandes ventajas.

Paralelamente se vislumbró ya cierta alianza entre el sector público y el privado. Tanto en el régimen de Ávila Camacho como en el de Alemán existió la convergencia entre la élite política y económica. Esta dejó al descubierto la postura oficial en la economía; no tenía interés por compartir con el capital privado, sino únicamente por coadyuvar a su fortalecimiento y desarrollo. Esta posición se mantuvo en los años siguientes.

Los gobiernos dieron a la iniciativa privada toda clase de facilidades con base en la reordenación de su política fiscal y el control de los movimientos sindicales. A la vez, "Alemán estableció políticas crediticias y financieras que aceleraron los procesos de desarrollo. Esto lo hizo a través de una red de bancos e instituciones de crédito oficiales y privados, que captaban recursos y distribuían el crédito a las diferentes ramas de la economía..."<sup>43</sup>

El rumbo de la economía se guió por; las políticas crediticias y fiscales a favor del capital industrial y manufacturero; y la dependencia hacia el capital norteamericano por la

43. Op. Cit., p. 210

vía de la inversión directa y el crédito. Las primeras agotaron su eficacia en la década de los sesentas; mientras la última acrecentó su influencia, hasta determinar el cause de la economía nacional.

La industria cinematográfica mexicana padeció de manera directa el proceso económico referido, en distintos momentos de su desarrollo.

A principios de los cuarentas al igual que la sociedad, la cinematografía vivió conforme a las pautas del acontecer mundial. La Segunda Guerra Mundial fue determinante para su despegue como industria.

A fines de la misma década, la industrialización del país repercutió en el cine. El apoyo crediticio, el fiscal y la mediatización sindical fueron factores esenciales en el desarrollo de la cinematografía.

En la década siguiente y hasta mediados de los sesentas los regímenes continuaron dando su apoyo económico al cine. Porque, si como industria decrecía su estabilidad económica, como aparato ideológico su influencia seguía vigente.

Sin embargo, a mediados de los sesentas el cine cayó en la peor crisis de su historia. Influyó en ello el desgaste del modelo socio-político y económico del país. También el quebrantamiento de su estructura y organización. Había abusado de sus recursos, de sus temáticas y de su política sindical de puertas cerradas.

Hasta aquí hemos marcado la relación económica del cine con el devenir del país. Es fundamental entenderla porque la incursión del capital extranjero y nacional en el cine se ubi

ca en ella. En tanto que, la participación estatal por medio del BNC obedece a ésta (la relación con el Estado) y la convivencia de los capitales aludidos.

El capital norteamericano llegó durante la Segunda Guerra Mundial, mediante la inversión directa y el financiamiento. Antes solo estaba presente en la exhibición nacional.

El capital nacional se desarrolló a partir de entonces dependiendo del exterior. Únicamente los exhibidores lograron cierta independencia del cine norteamericano. Mientras éste les asignaba el material; ellos le ofrecían un mercado.

No obstante, el capital extranjero también dominó en esa área a través de Jenkin's. Su inversión logró consolidar un fuerte monopolio, aliado a las distribuidoras norteamericanas.

El financiamiento estatal se inició un poco después, paulatinamente y en los momentos críticos de la industria. Al igual que la inversión extranjera tuvo su origen en causas externas al cine. Su importancia como medio de comunicación y aparato ideológico pesaron más que la trascendencia económica del cine lograda en los cuarenta.

Debemos anotar que el papel del Estado en el cine sirvió para afianzar al capital. No competía con él, pero ganaba su lealtad y la posibilidad de presionarlos (llegado el caso) su poder económico y político en la industria.

La coexistencia de estos capitales (extranjero, nacional y estatal) hace complejo el estudio de la cinematografía como industria. La subordinación del capital nacional al extranjero o estatal determinó el desarrollo del cine, provocó su dependencia e influyó en sus continuas crisis.

Para la comprensión de este proceso dividimos al cine en: la formación de la primera infraestructura cinematográfica, apoyada por el capital de Hollywood; la formación del monopolio de la exhibición, que consolida a la burguesía nacional en la industria; y el aparato económico organizado por el Estado, teniendo como eje al Banco Nacional Cinematográfico. En el primer momento dominó la inversión extranjera directa; en los otros dos, una aparente economía mixta (de capital nacional y extranjero o de capital nacional y estatal).

En los dos primeros momentos la intervención oficial se manifestó de manera colateral: el Estado apoyó su establecimiento y desarrollo. En su intervención económica directa existió el interés implícito del Estado, por regular la influencia social del cine.

Los tres momentos en mayor o menor medida han determinado el desarrollo de la cinematografía nacional. Primero, dominó el cine norteamericano y su política; después, el monopolio de la exhibición al extenderse a otras áreas; y finalmente, el Estado mediante su intervención económica constante, inclinada al capital.

### 3.1. La inversión extranjera directa en la cinematografía se avala en el proyecto de industrialización nacional

El cambio de sexenio en 1940, vino acompañado de variaciones significativas en la estructura del país y de la cinematografía. Existía al iniciarse el nuevo período una gran descon

fianza económica (restricción del capital) y política (reorganización en torno al ejecutivo) que demandaban al régimen definirse. Avila Camacho planteó entonces su política de "Unidad nacional"; y en lo económico, fomentó la inversión y buscó el avance en un nuevo rubro: el industrial.

Esto fue posible por la conjunción de circunstancias internas y externas. En las de carácter interno estaban: la estabilidad socio-política y la postura oficial favorable a la inversión; manifiesta ésta última en políticas fiscales atractivas (exenciones al pago de impuesto de patente por lapsos de cinco años o más y del impuesto aduanal al material indispensable para el desarrollo de la industria) y en el control de las demandas laborables (prestaciones y salarios).

Las de carácter externo influyeron porque la expansionista de los Estados Unidos vio en México un terreno fértil. Además al advenimiento de la Segunda Guerra Mundial se requirió de un abastecedor provisional para los mercados latinos.

Estas últimas tuvieron mayor peso en virtud de que no había recursos internos suficientes, para producir a un ritmo industrial; ni para el mercado interno ni para los de Centro y Sudamérica. Claro, favorecidas por la política oficial.

El cine mexicano vivía en la incertidumbre total de 1940 a 1941. No había material para las producciones (película virgen y equipo). Las distribuidoras extranjeras desconfiaban debido a las continuas huelgas en su contra. Ante los problemas sindicales <sup>44</sup> se suspendió el envío de material de exhibición. 44. De septiembre a noviembre de 1941 las casas alquiladoras enfrentaron una huelga, por no querer firmar nuevos con tratos de trabajo; aunque finalmente cedieron. Catherine Macotela, "El sindicalismo...", Otro Cine, No. 2 pp. 63 y 64

La situación de la industria era crítica por retracción de la cinematografía norteamericana y la falta de recursos propios. Las pocas casas productoras y los estudios dependían del exterior; al igual que los exhibidores. Estos problemas redujeron la producción de 57 películas realizadas en 1938 a 20 en 1940.<sup>45</sup>

A raíz de la Segunda Guerra Mundial se abrieron al cine mexicano nuevas posibilidades. Su producción fílmica volvió a crecer hasta llegar a 83 películas en 1945.

Este incremento se originó por un lado, en la falta de competencia y por el otro, en el incremento de la demanda del cine mexicano en el mercado latino. Esto resultó problemático para el cine norteamericano, en principio; pero después, fue aprovechado por éste. Si el cine mexicano no tenía recursos y el cine norteamericano no tenía material, era un buen momento para combinarse.

Al diversificar el cine de Hollywood su inversión en el cine nacional a partir de la guerra su nueva política frente al cine mexicano. Los grandes grupos financieros de Hollywood (Warner, Loew-MGM, Fox, Universal, United Artist, Paramount, RKO y Columbia) fijaban en conjunto las reglas del acontecer cinematográfico mundial.<sup>46</sup> Desde 1935; y con base en ella determinaron su política hacia México.

Esta consistió en : financiar la producción mediante "anticipos" a cuenta de explotación; fortalecer a los estudios

45. En los otros años la producción fue de 37 pel. en 1941, 47 en 1942, 70 en 1943 y 75 en 1944. Magaña, Antonio, "El teatro y el cine" México 50 años de Rev., tomo 4, p. 406  
46. Sadoul, George, Op. cit., p. 222

con equipo y técnicos<sup>47</sup>; asumieron también la distribución del cine mexicano y mejoraron sus convenios con la exhibición.

El sistema de financiamiento por anticipos significaba la venta previa del material a un precio fijo; la subordinación hacia quien proporcionaba el crédito y ganancias reducidas para el productor. Primero, porque el anticipo era todo el capital con el que contaba; y segundo, si la cinta era taquillera, las ganancias recaían en las distribuidoras o exhibidoras.

El financiamiento llegaba por medio de las casas alquiladoras y a ellas beneficiaba en última instancia. Estas controlaban desde 1930 la distribución de películas extranjeras en el país.<sup>48</sup> Por medio de este sistema se adueñaron también de la distribución del material nacional.

Esta forma de crédito predominó hasta 1946. Al terminar la guerra los anticipos a cuenta de distribución cedieron terreno a otras formas de financiamiento: dar sólo parte del capital o "asegurar" la distribución de la cinta. Paralelamente financiaban a la industria: el Banco Cinematográfico, la Financiera Nacional Cinematográfica y la Financiadora de Películas con recursos y objetivos limitados.<sup>49</sup>

Aparte de la subvención al cine nacional, algunos trusts establecieron filiales en México. La Paramount y la Columbia lograron permisos para filmar en México a partir de 1943.

La RKO fundó los Churubusco en 1944, con una fuerte inversión en dinero y equipo. Un año después se establecieron los Tepeyac con capital de la Columbia y de Teodoro Gildred. En ambos se simulaba una inversión de capital mixto.

47. citado por García Riera, Emilio, Op.Cit. T.II, p. 113 del Diario Fílmico Mexicano, 19 de junio de 1943.

48. Amador, Ma. Luisa, "La exhibición en México", 80 años..., p. 121

49. citado por García Riera, Emilio, Op.Cit., T.II, p.54 de la Rev. Cinema Reporter, junio de 1942

Mientras el financiamiento por anticipos se suspendía desde 1946, la inversión en los estudios y el crédito a través de ellos se mantuvo hasta finales de la década. Esto creó una infraestructura cinematográfica de carácter industrial; mas como en otras industrias el productor mexicano quedó como un simple empleado de los trusts. En general, en el cine se vivía del exterior.

Las casas alquiladoras se cuidaron de no ceder la distribución del cine mexicano, bastante redituable entonces. " ... en 1941 habían aumentado el alquiler de películas desde un 30% de la entrada bruta hasta el 70% en algunos casos(...) Las distribuidoras establecidas aquí enviaban a su país más de las dos terceras partes de sus ingresos."<sup>50</sup>

Incluso después de la guerra mantuvieron su predominio en el cine mexicano. "Entre 1948 y 1952, 301 de los 488 films editados en México fueron distribuidos por las sociedades yanquis con amplios porcentajes de utilidad."<sup>51</sup>

En la exhibición su influencia se manifestó indirectamente al darles los exhibidores preferencia a sus películas por los bajos costos de adquisición.

Lo hicieron también durante la guerra y en la época de oro del cine sonoro, pese al crecimiento de la producción nacional. El índice de películas norteamericanas exhibidas durante los cuarentas bajo a un 55% en promedio, pero el cine mexicano no alcanzó más del 25%. Al establecerse el monopolio de la exhibición el bloqueo al cine nacional aumentó; en los cin cuentas se estrenaron entre 20 y 30 películas por año.

Para 1952, al congelarse los precios de entrada a los ci

50. Macotela, Catherine, Op.Cit., p.63

51. Sadoul, George, Op.Cit., p. 380

nes la exhibición de cine norteamericano cobró mayor fuerza. "... les era favorable porque con la competencia en esas condiciones sobrevivirían los más fuertes(...) Incluso, el gobierno de los Estados Unidos estaría dispuesto, y lo está, a subsidiar la producción de su material. Pues, el cine es su mejor conferenciante para llevar al mundo sus ideas, sus gustos, sus formas de vida..."<sup>52</sup>

El STPC años más tarde, veía otra cara del asunto, "... el aumento general en las salas equivaldría a beneficiar a las casas distribuidoras que hasta la fecha compiten con gran ventaja sobre el cine mexicano."<sup>53</sup> Así, de una u otra forma el cine norteamericano saldría beneficiado.

Con las facilidades dadas a la inversión extranjera directa en el cine mexicano, la industria de Hollywood lo convirtió en una fábrica bien reglamentada que forjaba productos en serie, destinados a los públicos de América Latina.<sup>54</sup>

También se permitía frenar al cine mexicano por medio de sus distribuidoras. "... En primer lugar manteniendo cerrada a toda intervención exterior su relación con los exhibidores, sobre los cuales pesa la amenaza de retirarles la dotación anual de películas, su violan sus contratos...

"Para colmo, aunque la película mexicana fuera cabeza de programa, sus películas (las norteamericanas) se llevaban un porcentaje mayor sobre la entrada."<sup>55</sup>

En esos años el cine no logró saducirse la influencia del norteamericano; por ello el monopolio de la exhibición prefirió crear alianzas y los productores, distribuidores y demás,

52. Galindo, Alejandro, Verdad y mentira del cine mexicano, p. 131.

53. El Nacional, 6 de abril de 1967

54. Saduol, George, Op.Cit., p. 381

recurrir al Estado.

La inversión directa del cine norteamericano se redujo poco a poco, no por el rechazo oficial o de nuestro cine sino por intereses propios. Le resultaba más productivo vendernos su material y el nuestro (pues lo distribuía) y obtener ganancias. Mas se retrajo tras ser el primer grupo monopolístico que dominó en la industria filmica nacional.

### 3.2. La política gubernamental y el auge del cine originaron el surgimiento de un grupo monopolístico nacional.

La situación de la cinematografía y del país en los cuarentas facilitaron la construcción de un monopolio nacional<sup>56</sup> al interior del cine. Un grupo de inversionistas nacionales encabezados por Jenkins pronto creó el llamado monopolio de la exhibición; todos ellos estaban relacionados con la cinematografía desde antes, pero aislados y sin los recursos suficientes para descollar por sí mismos.

Poseían pequeñas cadenas de exhibición como Alarcón, Azcárraga y Espinosa Iglesias o casas productoras como Wallerstein y Grovas, además de otros negocios fuera de la industria cinematográfica.

Jenkins representaba el capital necesario para el desarrollo de este grupo dentro de la industria nacional; así, frente a la gran inversión del cine norteamericano se formó el grupo financiero de Jenkins y socios.

55. citado por García Riera, Emilio, Op.cit., T.I, p.231 de la Rev. Cine Clubs, diciembre de 1955

56. Lo denominamos así aun cuando el capital Jenkins provenía del exterior, pues simulaba inversiones de capital mixto y ocultaba su preponderancia tras sus socios nacionales; también para distinguirlo de la inversión directa, ya que éste si se reproducía al interior del país.

Los proyectos de ambos grupos (el de las empresas extranjeras y el de Jenkins) eran similares; pero en el primero, los nacionales quedaban como empleados y en el segundo, todos los socios tenían "igual" oportunidad de ganar.

La situación de guerra y las políticas favorables a la inversión abrieron la oportunidad de fortalecerse económicamente, sin embargo el grupo nacional estaba en desventaja. La industria de Hollywood dictaba las reglas del juego en el área, mientras los otros ni siquiera se habían consolidado.

Los propósitos iniciales del grupo eran: financiarse a sí mismos y mantenerse como grupo hegemónico en la exhibición. Esta área era el centro de sus operaciones por tener en ella mayores intereses y por ser la más redituable. Su ingreso a la producción y al financiamiento ocurrió para beneficiarlos en la exhibición pues requerían de material. También ingresaron a otras áreas de la industria para reafirmar su poder; no obstante vivieron subordinados a las casas alquiladoras norteamericanas.

Este grupo incrementó su poder paulatinamente, rebasó la exhibición hasta estar en todas las áreas de la industria. Ingresó a ellas a lo largo de la década de los cuarentas y determinó el cauce posterior de la cinematografía.

Los momentos que marcan su desarrollo se inician con la creación del Banco Cinematográfico S.A. financiado por Jenkins la banca privada y algunos productores del cine. Este compartió con las casas alquiladoras el financiamiento a la producción. Este beneficiaba tan sólo a algunas casas productoras: Filmex, Grovas, y Glasa, que al ser financiadas sellaron su

alianza con el grupo.

En la exhibición el grupo controlaba casi todas las plazas importantes del país, con base en ello lograron contratos preferentes con los trusts y desplazaron a los independientes.

Con menor fuerza entraron a la distribución. Participaron como socios en la creación de Películas Mexicanas (PELMEX) y en la de Películas Nacionales (PELNAL). Este último paso se produjo por la actividad competitiva del monopolio frente a las casas alquiladoras, que los obligaban a compartir sus jugosas ganancias.

### 3.2.1. Jenkins y el financiamiento.

Hacia 1942 la producción requirió de un fuerte impulso. El apoyo dado por los trusts no era suficiente ni conveniente para un reducido grupo de productores. Por ello ante la necesidad de financiamiento, la de crecer y la de evitar ser absorbidos por las casas alquiladoras, ese grupo empresarial fundó su Banco.

El 16 de abril de 1942<sup>57</sup> inició sus operaciones el Banco Cinematográfico S.A. creado a instancia del Banco Nacional de México y con el apoyo moral del ejecutivo. Su capital social fue de dos y medio millones de pesos, propiedad de particulares con intereses en la industria y de instituciones bancarias privadas.

"En el Consejo de administración se encontraban el Sr. Agustín Legorreta, los Ings. Alberto J. Pani y Ricardo Pani, la Sra. Elizabeth Jenkins de Higgins, el Lic. Jiménez O'Farril

57. La Prensa, 17 de abril de 1942, pp.2,11. Se publicó la nota sobre la inauguración. Anteriormente sólo el Excélsior, 21 de diciembre de 1941, p.1, habló del proyecto de establecerlo. En los informes del Banco de México no se habla de una participación económica del Estado en esta institución.

los Srs. Pascual Gutuérrez Roldán y Adolfo Grovas."<sup>58</sup>

Esta institución revivió las esperanzas de los productores de películas, aun cuando el dinero no llegaba directo a sus manos. Al igual que los anticipos, los préstamos se canalizaban a través de las distribuidoras, las cadenas de exhibición, los estudios o los laboratorios. Esto se debía según declaró el gerente del Banco, Lic. Carriedo Galván a que "las productoras no cuentan con bienes de capital para garantizar el crédito."<sup>59</sup>

Los préstamos del Banco diferían de los anticipos en el monto; el Banco prestaba sólo si se demostraba tener una cantidad igual a la solicitada y sólo aportaba el 50% del costo de la producción. Por lo demás, ambos sistemas examinaban el plan de producción desde el scrip hasta el reparto.<sup>60</sup>

Siguiendo el procedimiento anotado solo se beneficiaron el grupo de casas productoras conectadas a la exhibición y sometidas a ella ante el miedo de perder sus privilegios.

### 3.2.2. Los productores de cine vinculados al Banco.

En los primeros años de los cuarentas algunas casas productoras se fortalecieron gracias al Banco y a las políticas fiscales del régimen. Esto propició la concentración y el dominio de esas casas productoras y el consiguiente cierre de las recién creadas o de poco capital.

El crédito y favor bancario lo obtenían: Filmex (de Simón Wishnak y Gregorio Wallerstein), Films Mundiales (de Agustín J. Fink), Posa Films (de Jacques Gelman, Santiago Reachi y Cantinflas), Producciones Rodríguez Hermanos y sobre todo Gro-

58. Excelsior, 17 de abril de 1942, pp. 1y13

59. citado por García Riera, Emilio, Op.cit., T.II, P.54 de la Rev. Cinema Reporter, junio de 1942

60. México Cinema, enero de 1947.

vas. Esta nació a instancia del Banco como productora y distribuidora; su capital social fue de un millón de pesos y presentó en sus inicios grandes planes de producción.<sup>61</sup>

Posteriormente CLASA "por sus estudios, grandes planes de producción y sistemas de distribución rebasó a las otras en el apoyo bancario."<sup>62</sup> Aunque quizá tuvo mayor peso en esa política la compra de las acciones propiedad del Banco Nacional de México en CLASA por Elizabeth Jenkins, en 1944.<sup>63</sup>

Las casas productoras recibían paralelamente financiamiento mediante el sistema de anticipos y del Banco; las ya mencionadas constituían el grupo más activo y mejor organizado.

"En 1944 formaron un bloque financiero que invirtió quinientos millones de pesos para adquirir los Estudios CLASA, la productora CLASA, Films Mundiales y el Banco Cinematográfico. En el bloque estaban representados el Banco Nacional de México, la Nacional Financiera (en la que Jenkins tenía acciones) y Carlos Troyect. Quedaron al frente de la organización: Filmex, Jesús Grovas, el Dr. Antonio Fernández Manero (asociado a la 20th Century Fox), Emilio Azcárraga (representante de la exhibición y de los Estudios Churubusco) y otras compañías independientes como Producciones Rodríguez y Posa Films."<sup>64</sup>

Con esto los empresarios de la producción afianzaron su poder como grupo. Su relevancia se manifestó en el número de películas producidas en esos años. En 1944 Grovas quedó a la cabeza con 8 películas, le siguió Filmex, con 5; un año después con 9 realizadas por CLASA, 6 de Filmex, 5 de Grovas y

61. García Riera, Emilio, Op.cit., p.54

62. García Riera, Emilio, Op.cit., p.114

63. Rev. Cinema Reporter, 3 de junio de 1944, p.27

64. citado por Catherine Macotela, Op.cit., N.3, p.57 de El Universal, 27 de septiembre de 1944

igual número de Films Mundiales, las productoras del bloque dominaron en el área y el mercado.<sup>65</sup> Lograron esto sin la dependencia total hacia Jenkins.

### 3.2.3. La exhibición eje del monopolio.

En la consolidación del cine mexicano los exhibidores buscaron alternativas para no estar siempre subordinados a las distribuidoras extranjeras. "Para liberarse de las presiones que les imponían éstas se organizaron en pequeñas cadenas, a fin de satisfacer sus necesidades de exhibición y financiamiento"<sup>66</sup>

A principios de los cuarentas crearon el monopolio con Jenkins a la cabeza, seguido por Alarcón, Espinosa Iglesias, Rómulo O'Farril y otros.

Para formar sus cadenas de exhibición compraron salas en el D.F. y las integraron a la Cadena de Oro (de Alarcón); en Puebla las afiliaron a la Operadora de Teatros (dirigida por Espinosa Iglesias) y en otras plazas importantes del país, que engrosaron una u otra cadena.

Por otro lado, establecieron convenios con los independientes para regentiar sus cines, en algunos casos; en otros, les ofrecían material de forma condicionada. Se permitían hacer esto último por su íntima relación con los trusts y a la cantidad de cines que manejaban.

Así, la Operadora de Teatros fundada en noviembre de 1943 se transformó en el eje de la exhibición nacional. La participación de Jenkins se reafirmó entonces, con la compra de las acciones del Banco Nacional de México, en 1944 por medio de

<sup>65</sup>. García Riera, Emilio, Op.cit., pp. 55,206

<sup>66</sup>. Heuer, Federico, Op.cit., p.191

Elizabeth Jenkins de nueva cuenta; mas en gerente de la cadena siguió siendo Espinosa Iguesias.

"En 1946 la Operadora de Teatros estaba formada por una amplia red de salones avalados por su enorme capital, con plazas en: Puebla, Veracruz, Jalisco, Hidalgo, Guerrero, Tamaulipas, Nuevo León, San Luis Potosí, Aguascalientes, la Ciudad de México y otros lugares del país."<sup>67</sup>

Con casi el 80% de los salones de exhibición bajo su control y mediante convenios favorables con las distribuidoras norteamericanas, presionaban a productores y distribuidores nacionales. "Los distribuidores debían someterse a contratos de explotación exclusiva bajo las condiciones fijadas por la Operadora.

"Esto quiere decir que el distribuidor no podía alquilar sus películas a otro exhibidor, ni cuando en las plazas afectadas el monopolio no estuviera presente."<sup>68</sup>

Todos, si querían recuperar su inversión debían aceptar las condiciones de monopolio; de lo contrario no tenían material, a menos que ellos mismos lo produjeran. Sólo Teatros Nacionales de Abelardo L. Rodríguez soportó la competencia hasta 1957, en ese año vendió sus cines a la Operadora de Teatros, por 45 millones de pesos.<sup>69</sup>

Las condiciones en los contratos de exhibición eran variables. Se pagaba por porcentaje los primeros cuatro días y a precio fijo desde el quinto día, en algunas plazas. En otras, a precio fijo dependiendo de: la plaza, la película, el exhibidor y el tiempo de pantalla. y desde luego, el monopolio se

67. Rev. Cinema Reporter, 12 de octubre de 1946, pp. 27,28

68. Revueltas, José, El conocimiento cinematográfico y sus problemas, pp. 122,123

69. García Riera, Emilio, Op.cit., t.6, pp. 257,258

reservaba el derecho de asignar fecha y salón a cada película.

Además de eso los independientes tenían que ceder al monopolio el 10% de las entradas brutas si querían películas mexicanas y el distribuidor un 5%.<sup>70</sup>

También se dió el lujo de imponer tope a las películas mexicanas en cines de estreno y de circuito ( desde 1946 las películas mexicanas pasaban en cines de segunda) y decidía cuántas películas se estrenaban, en qué cines y durante cuánto tiempo.

"Había como el Alarcón, el Estrella, el Roxy y Regis que no exhibían películas mexicanas desde hacía tres años (1945); el Margaret y el Lido estaban dedicados a producciones de la MGM... Los de categoría AA presentaban películas nacionales de estreno, durante una semana cada dos meses..."<sup>71</sup>

Las películas mexicanas taquilleras también se quitaban pronto de la cartelera, para reestrenarse poco después. Esto se debía al interés por pagar menos, pero ganar más. No se pagaba lo mismo por un estreno, que por un reestreno; aunque este último ofrecía una ganancia segura.

Estos son parte de los movimientos del monopolio, sostenidos por un amplio poderío. Tenía en sus manos el canal de recuperación de toda la inversión hecha en la industria; pues al venderse la película, recuperaban su inversión todos los que estaban detrás de ella (distribuidor, productor, estudios y laboratorios y los trabajadores de cada una de las ramas de la industria).

70. Revueltas, José, Op. cit., pp. 122 y 123

71. Macotela, Catherine "El sindicalismo en el cine", Rev. Otro Cine, No. 6, p. 47 y 48

### 3.2.4. La distribución, complemento del monopolio.

La necesidad de difundir el material nacional había subordinado a los productores a las casas alquiladoras norteamericanas. Existían otras distribuidoras; pero por los convenios de los trusts con la Operadora, sus canales de exhibición eran mínimos, Además, casi siempre se sometían a los ordenamientos de ésta, a cambio de material.

La exhibición a su vez dependía de los trusts para obtener y exportar material; aun el nacional, por dominar ellos en el financiamiento. Mientras les convino abrieron al cine mexicano mercados en América Latina; pero al ir recuperándose otras cinematografías, empezaron a bloquearlo. La única posibilidad de enfrentarlos era competir con ellos en la distribución del material nacional.

Sólo tenían acceso a ese camino los organizados en torno al monopolio de la exhibición. Sólo él podía mantener sus canales de distribución con base en su amplia red de salones y tenía material asegurado al financiar a las productoras aliadas. Por encima de esos motivos, constituía el único grupo hegemónico, dispuesto a ganarles terreno.

"Antes de 1945 la distribución de películas dentro y fuera del territorio nacional la efectaban las empresas que adquirirían los derechos de explotación directamente de los productores.

A partir de agosto de 1945 surgió Películas Mexicanas S.A. de C.V. Esta empresa tenía como objetivos la distribución del material de sus socios de Centro, Sudamérica y Las Antillas. La formaron inicialmente Clase Films, Cinematográ

fica Filmex, Producciones Grovas y Films Mundiales."<sup>72</sup>

Estas compañías productoras fueron directamente beneficiadas por el Banco y la Operadora a nivel nacional. De esta forma cerraban el ciclo económico, producción-distribución-consumo, de un reducido grupo de capitales en la cinematografía nacional.

Otro de los propósitos de películas mexicanas fue abatir mediante la unidad de oferta a través de una sola empresa, los elevados costos de distribución que cubrían los productores en el mercado latino, de manera individual.<sup>73</sup>

Finalmente surgió para mantener dicho mercado, que poco a poco cerraban las distribuidoras norteamericanas al cine mexicano.

Al igual que la Operadora de Teatros aquí, en los países de América Latina los circuitos de exhibición se sometían a los trusts de Hollywood. Por ejemplo: "En Costa Rica el circuito Teatral Reventes firmó un contrato por medio del cual sus treinta cines del interior del país y seis de San José exhibirían los domingos películas mexicanas y entre semana ocuparían éstas, el 50% de las fechas. Sin embargo las distribuidoras norteamericanas amenazaron al dueño del circuito, con no entregarle material norteamericano ni europeo si mantenía el convenio. Por tal motivo, éste quedó anulado, lo mismo que convenios similares en otros países latinoamericanos."<sup>74</sup>

Con la presentación aislada de cada una de las áreas en las que participó el monopolio y la forma en que lo hizo, se pretendió marcar cómo éste está inmerso en toda la industria. Por ello, al disminuir la presión directa del capital nortea-

73. B.N.C. Cineinforme general 1976, p. 275

74. Rev. Cinema Reporter, 2 de nov. de 1946, p. 27

americano transnacional, manifiesto en los trusts de Hollywood, el capital Jenkins y su grupo estaba consolidado y con posibilidades de definir el rumbo del cine mexicano.

El llamado monopolio de la exhibición representó a la naciente burguesía nacional dentro de la cinematografía. Era además, el grupo hegemónico dominante. Su relación con otras áreas productivas lo fortaleció. Mientras sus ramificaciones simulaban la diversificación de intereses; sus convenios con los trusts, mostraban su alianza con el más fuerte.

### 3.3. El Estado organizó un aparato económico al interior del cine.

La participación económica del Estado en la cinematografía ocurrió al agotarse la funcionalidad de sus lineamientos centrales como industria, al final de la guerra. También se dio por la trascendencia social del cine y por el rumbo dado a la sociedad mexicana de entonces (de industrialización).

Como ya hemos señalado, el cine adquirió un verdadero carácter industrial a raíz de la Segunda Guerra Mundial. Logró una basta infraestructura, avalada en el capital foráneo y en las políticas gubernamentales de los cuarentas. Pero sometida por el cine de Hollywood, y el grupo financiero de Jenkins.

Ambos capitales constituyeron la base económica de la cinematografía nacional; base que se quebrantó al fin de la guerra. Consecuentemente, los productores nacionales necesitaron de otros canales para obtener recursos.

La situación de guerra, la disminución de la competencia,

la expansión del cine norteamericano, la política de industrialización del país y la aceptación del cine mexicano en el mercado latino fueron el soporte indirecto del despegue industrial del cine.

A pesar de ello, las producciones del cine mexicano no lograron darle el sostén directo para mantenerlo en la competencia. Sus temáticas perdieron paulatinamente actualidad y vigencia. La imitación de las producciones de Hollywood, los muy trillados melodramas y las comedias rancheras tuvieron que dejar su lugar a otro tipo de producciones y a otras cinematografías.

Los lineamientos expuestos condicionaron el rumbo posterior del cine mexicano y la participación de los distintos regímenes en él. Aunados a ellos, los momentos de crisis de la cinematografía hicieron cada vez más compleja esta participación.

Hacia mediados de los cuarentas el único dispuesto a arriesgar su capital era el Estado. Tal vez porque con ello cumplía una de sus tantas funciones dentro del tipo de economía establecido. O quizá lo hizo porque el cine le ofrecía la posibilidad de mantener una imagen moralista y la paz social, pese a sus producciones de mala calidad.

Finalmente su participación se manifestó como la continuación de un proceso aislado y ocasional hasta entonces. De hecho el El Estado venía interviniendo en la cinematografía desde su origen; algunos regímenes habían apoyado su desarrollo económico y otros reglamentado su funcionamiento o limitado su repercusión social.

El propósito oficial al participar en la economía del ci

ne difería del de los capitales privados. Ellos buscaban incrementar ampliamente sus ganancias. Este por el contrario, encauzó su inversión para favorecer al capital. De tal forma que la política económica (fiscal y crediticia) y laboral (control sindical) estuvieron al servicio de éste.

Así como el Estado cumplía con una de sus funciones al apoyar al capital, velaba por sus intereses al reglamentar a la industria. Además, su política económica no fue desinteresada. Antes de financiarla los regímenes habían fijado las bases de su control político. Después de reconocer su importancia social y antes de que, necesitara éste su apoyo económico. Sólo entonces ingresaron al financiamiento a través del Banco Nacional Cinematográfico.

Esta institución crediticia, financiera y fiduciaria se transformó en el eje de la participación económica estatal. A ella se conectaron poco a poco las empresas creadas o reorganizadas por cada uno de los gobiernos, desde Alemán hasta Díaz Ordaz y con mayor fuerza durante el llamado cine de Estado de Echeverría.

El impulso económico esperado no logró concretarse y sacar al cine de sus crisis entre otras causas, por la conformación industrial del cine. En cada uno de los momentos, en los que intervino el gobierno en el cine se reflejaron la situación del país, la estructura interna de la industria y las influencias externas en ésta.

### 3.3.1. Proyecto alemanista de revitalización económica en la cinematografía.

Al concluir la guerra y decrecer el apoyo externo se de-

tuvo el desarrollo. Por ello el régimen alemanista se vio precisado a apuntalar la economía, con una política crediticia más amplia.

Esta abarcó a las áreas industriales que a principios de la década se habían instalado y a las que se requerían por la situación cambiante del país. Dentro de las primeras estaba la industria cinematográfica. A pesar del gran impulso recibido de 1942 a 1945, un año después el cine atravesaba una aguda crisis.

Las pocas inversiones se hacían con base en proyectos de recuperación inmediata y segura; con presupuestos reducidos y una estrella en el cartel para asegurar la taquilla.

El Banco Cinematográfico, creado poco antes, no tenía ya recursos para financiar, al no recuperar los créditos.

Algunos estudios cerraron sus puertas por incosteabilidad. Casi 80 foros de los estudios más importantes cerraron en 1946. Las producciones regulares sólo cubrían unos cuantos foros; Sin embargo la producción anual casi no descendió, por las producciones en exteriores. De 79 películas en 1945, se bajó a 74 en 1946 y a 53 en 1947.<sup>75</sup>

Los problemas sindicales también repercutieron en la crisis de producción. La división del STIC en STIC y STPC entorpeció la realización de películas entre 1945 y 1947. Primero por las pugnas internas y después por las fuentes de trabajo. El STIC no quería dejarle las producciones de largo metraje al STPC; y éste ante la disminución de la producción, inició una política de puertas cerradas.

Por otro lado, los mercados naturales del cine mexicano

75. Heuer, Federico, Op. cit.,, p. 17

descendieron hacia 1946. La distribución de sus películas por los trusts norteamericanos les permitió cerrarle el acceso a algunas plazas.

En lo relacionado a la exhibición de películas mexicanas en el país, ésta era bloqueada por el monopolio de la exhibición; quien prefería el material de los trusts.

La calidad de las películas fue otro factor esencial en la baja del ritmo en la producción y en la descapitalización del Banco Cinematográfico. El afán de invertir poco y ganar mucho afectó la calidad del producto. De esa manera, el contenido y la presentación de las películas empeoraban día a día.

Las causas de la crisis enunciada se daban paralelas y devenían unas de otras. La crisis de calidad, los problemas laborales y el control de los mercados repercutieron en la falta de financiamiento y en toda la crisis, al interior del área de producción.

Para 1945 la Asociación de Productores vislumbraba ya la crisis en el financiamiento. Incluso surgió una serie de normas para otorgar los créditos. En ellas pedía simplemente beneficios para los más fuertes; pues planteaba:

"111. Preferencia para los productores que sostengan mayor número de compromisos de exhibición en el país y en el extranjero.

IV. Se prefiera a los productores con solvencia moral y económica.

V11. Preferencia para los productores que prueben tener contratos en firme con los servicios de los estudios dentro del primer trimestre de 1945."76

76. Garza Riera, Emilio, Op. Cit., tomo 3, p. 8

y pedían básicamente que se aplicaran en el Banco Cinematográfico, propiedad de particulares, a sugerencia oficial.

Ante la reducción de los créditos del Banco Cinematográfico los productores buscaron otras fuentes de financiamiento. Los trusts no les daban esperanzas; sólo la Columbia mantenía sus créditos a un reducido grupo de productoras. La única posibilidad estaba en el gobierno.

La crisis interna enunciada y la política alemanista de apoyo a la industrialización animaron la solicitud de la participación oficial en la industria. Se favoreció al cine por medio de dos instituciones: el Banco Cinematográfico y Películas Nacionales.

El 15 de agosto de 1947 se reorganizó el Banco Cinematográfico en Banco Nacional Cinematográfico. Su capital social se incrementó a diez millones de pesos; aportados por el gobierno federal, el Banco de México y las instituciones que constituían al anterior (Banco Nacional de México, Nacional Financiera y particulares con intereses en la industria).

Al incrementarse el capital social se emitieron tres tipos de acciones: serie A integrada por dos mil acciones (de mil pesos) nominativas, suscritas y pagadas por el gobierno federal; serie B, formada por mil acciones que podían ser al portador; serie C integrada por las siete mil acciones restantes, también al portador.<sup>77</sup>

Mediante este procedimiento y por el hecho de transformarse en Banco Nacional, el gobierno adquirió toda la serie A y el derecho a la presidencia del Consejo de Administración, en la persona de su representante ante el Banco. Con el fin de que operara como tal, se le permitió ampliar su programa

<sup>77</sup>. Heuer, Federico, Op. cit., p. 129

de créditos y realizar las operaciones propias de una institución financiera y fiduciaria.

A la sociedad se le administraría por medio de un consejo, un director general y una Comisión de Financiamiento. Además funcionaría paralela a la Comisión Nacional Cinematográfica, creada ese mismo año.

Se esperaba que con el cambio de procedimientos el Banco subsidiara sólo los proyectos de alta calidad y redituables en su inversión. "...pues antes el favoritismo hacia algunas empresas originó el resquebrajamiento de la institución bancaria precedente, afirmó el director del Banco, Sanchez Cuec."<sup>78</sup>

No obstante el proyecto quedó en eso. La comisión no funcionaba debidamente. Los créditos del Banco se retrasaban por meses. El Consejo de administración y la Comisión de Financiamiento del Banco quedaron en manos de los grandes capitales o grupos de la industria.

"El Consejo de administración se componía de siete vocales. El principal y del que surge el presidente del Consejo es el tenedor de la serie A. Los otros corresponden a la serie C y deben representar cuando menos el 15% del capital suscrito."<sup>79</sup>

Debido a que los productores habían declarado no tener recursos para autofinanciarse, solo podían acumular esa cantidad si pertenecía a su grupo y la representaban en bloque. Esto significaba estar ligado a la exhibición o a la distribución.

"La Comisión de Financiamiento del BNC es elegida por un consejo conjunto y dura seis meses, pero puede reservarse antes. Esta comisión está formada por el presidente del Consejo, que a su vez es el de la Comisión; cuatro consejeros y dos

78. Rev. Cinema Reporter, 10 de julio de 1948, p. 27

79. Huer, Federico, Op cit., p. 130

suplementes, elegidos por aquellas empresas que tengan una inversión no menor de un millón y medio de pesos; y dos consejeros y un suplente, elegidos por resto de las empresas que componen el consejo conjunto."<sup>80</sup>

Por los requisitos señalados podemos considerar lo siguiente: quizá el Estado tenía el capital mayoritario pero no representaba al capital dominante, se formaba la concentración de capital a partir de los grupos económicos de la industria: sobresaliendo el monopolio de la exhibición y sus aliados. En los préstamos se favorecía a ese grupo representado en los órganos más importantes del Banco.

El plan alemanista en el cine complementó con la creación de Películas Nacionales S.A. Esta nació como distribuidora de participación estatal minoritaria el 17 de octubre de 1947. Le tocó enfrentar, junto con Películas Mexicanas, a las casas alquiladoras del cine norteamericano. Mas, a diferencia de Películas Mexicanas, esta distribuidora ganaría para el monopolio y su grupo el mercado nacional.

La fundaron el BNC representando al capital estatal y desde luego, a los capitales inscritos en él; CLASA Films, Mundiales (en la que Jenkins tenía acciones) y Filmadora Mexicana (de Gregario Wallerstein), ambas socias fundadoras de PELMEX; Producciones Raúl de Anda, Producciones Mexico y Producciones Rosas Priego, afiliadas a PELMEX después después de fundada y conectadas al monopolio.

Su capital social fue de doscientos mil pesos destinados a la distribución de películas financiadas por el BNC y en menor medida a las que no recibían apoyo de éste. La participa-

<sup>80</sup>. Heuer, Federico, Op. cit., p. 133

ción estatal en FENAL resultó simbólica. En ella como en el Banco el dinero del gobierno se puso al servicio de los grupos económicos de la industria fílmica, ligados al monopolio de la exhibición.

El gobierno de Alemán cumplió sus propósitos. Revitalizó a la industria, le dio al capital herramientas para trabajar y mediante esos incentivos, reforzó la incondicionalidad de los empresarios en la industria; pues con los medios para producir y ganar a su servicio el empresario de cine no tenía porque ir en contra de la política oficial.

### 3.3.2. Variaciones al sistema de financiamiento a través del plan Garduño.

Los problemas económicos por los que atravesaba el país a principios de los cincuentas repercutieron en la cinematografía. La entrada de capitales y crédito fomentada durante el alemanismo disminuyó al concluir éste. A partir de entonces el país cayó en una fuerte crisis de desconfianza económica, sobrellevada tan sólo por la posibilidad socio-política.

Sin embargo ésta no evitó la fuga de capitales, la retracción del capital trasnacional, la desconfianza de los inversionistas y la pérdida de mercados. La situación de la industria se tornó crítica, mas en la cinematografía, pues además de esos problemas enfrentaba otros de carácter interno.

En la producción necesitaba de un financiamiento estable por parte del BNC. Este restringía y retrasaba los préstamos, que fluctuaban entre 50 y 150 mil por película, hasta por varios meses,<sup>81</sup>

<sup>81</sup> cit. por García Riera, Op. cit., tomo 6, p. 236, de la Rev. Cine Mexicano, sep-oct, 1958.

En tanto, los productores inflaban los presupuestos en su afán de ganar más y por adelantado. Casi todos hacían películas rápidas de tres semanas de rodaje. Algunos de ellos a su vez, reinvertían sus ganancias en otras áreas productivas; por lo que los recursos canalizados al cine no regresaban a él.

Para 1952 funcionaban pocas casas productoras. "De las 122 existentes, solo 16 tenían un capital social de un millón de pesos o más y operaban con regularidad."<sup>82</sup> Por otro lado se conformaban con explotar los temas ya conocidos o las sugerencias de distribuidoras o exhibidores, pasando sobre la calidad. Esa postura comodina acarreó al cine mexicano mayores dificultades para conservar y obtener mercados.

A principios de los cincuentas los bloqueos a la producción nacional se agudizaron, tanto en la distribución como en la exhibición. El primero lo ejercían las casas alquiladoras norteamericanas que hasta 1952 manejaban casi la totalidad del material nacional.

El segundo lo efectuaban el monopolio de la exhibición que por ser el dueño o mantener convenios con los exhibidores menores manejaba casi la totalidad de los cines del país. Con base en ese programaba las películas de los trusts o las que el mismo financiaba, prioritariamente. Casi la mitad de la producción nacional dependía de él al financiarla Inversiones Puebla (representada por Espinosa Iglesias y conectada al Banco de Comercio y al capital Jenkins). Esta empresa financiaba las películas más comerciales y con mayor rentabilidad.

El resto de las producciones obtenía sus recursos del Banco (en un 15%), se autofinanciaba o recurría a los trusts. Pe-

<sup>82</sup>. Citado por García Riefa, Op. cit., tomo 6, p. 134 de Miguel Contreras Torres, El libro negro del cine mexicano.

ro se veían sometidos a las reglas de las distribuidoras y del monopolio para ingresar al mercado y recuperar su inversión. - Este último fijaba las bases para la comercialidad de las películas y las seleccionaba a su albedrío. Esa política incrementó el número de películas enlatadas y la crisis de la industria.

Las circunstancias expuestas muestran el panorama crítico de la industria. No había recursos ni mercados; además no había un consenso uniforme sobre las causas de la crisis. Para los involucrados en la producción, ésta venía por la falta de recursos y por el incremento en los costos. Para los que veían la industria desde fuera, ésta se debía a la pésima calidad de las películas; lo que funcionaba como efecto y causa de la crisis.

El régimen por su parte dio prioridad a la falta de recursos. Reestructuró el financiamiento, incrementó el monto de los créditos y los canalizó a través de las distribuidoras. Los canales para eso fueron: el Consejo Nacional de Arte Cinematográfico y el Plan Garduña; establecidos el 30 de junio de 1953 y en 1954 respectivamente.

El régimen continuó con la política de industrialización, a costa del endeudamiento público favoreció, de nueva cuenta, a los inversionistas de la cinematografía. Además mantuvo el propósito de seguir como mediador entre sus integrantes.

Con la reorganización de la distribución-financiamiento dentro de un solo plan, bajo la tutela de BNC, se fortaleció el proceso de corporativización en el cine; encauzado desde la creación del Consejo.

El Consejo Nacional de Arte Cinematográfico surgió como una instancia de apoyo a la Dirección de Cinematografía y de unión entre los involucrados en la cinematografía: Estado, inversionistas y trabajadores.

Al instalarlo le asignaron las siguientes funciones:

"1. Elaborar planes, proyectos y programas de carácter general que tiendan al progreso del cine.

2. Tener en cuenta los inventos, innovaciones y adelantos artísticos y técnicos para el beneficio del cine.

3. Proponer a la Secretaría de Gobernación mecanismos para ampliar ~~mercados~~ mercados en el país y en el extranjero.

4. hacer las gestiones del caso ante la Secretaría de Relaciones para obtener el trato de nación más favorecida respecto de nuestro comercio de películas con el exterior.

5. Servir como árbitro en las cuestiones que se susciten, sobre contratación de películas nacionales entre productores, distribuidores y exhibidores fijando las bases que deberían servir para tal efecto."<sup>83</sup>

Con cada uno de esos puntos se buscaba mejorar la situación económica del cine. No obstante, su funcionamiento real fu mínimo. Operó al servicio de los canales industriales y para el gobierno significó la reafirmación de la alianza Estado-capital.

"Integraban el consejo ocho funcionarios del gobierno y ocho representantes de la industria (sin incluir a los trabajadores): Ángel Carvajal, Srío. de Gobernación y presidente del Consejo; Ernesto P. Uruchurto, jefe del DDF; Antonio Carrillo Flores, Srío. de Hacienda; Gilberto Loyo, Srío. de

83. El Nacional, 1 de julio de 1953, pp. 1 y 7

Economía; Miguel Angel Ceniceros, Srío. de Educación; Luis Pá dilla Nervo, Srío. de Relaciones; Eduardo Garduño, director del BNC; José Lelo de Larrea, director general de cinematografía y Secretario del Consejo; Cesar Santos Galindo, representante de Estudios y Laboratorios; Raúl de Anda y Mario Sacarías por los productores y distribuidores; César Oscar Brooks, en representación de las empresas distribuidoras; Manuel Espinosa Iglesias, gerente de Operadora de Teatros, en representación de distribuidores y exhibidores."84

La reestructuración del financiamiento a partir del plan Garduño fue posible por un empréstito de 35 millones de pesos al BNC. Mediante este presupuesto el Banco pudo financiar e integrar al Plan a las distribuidoras más importantes (PELMEX y PELNAL) y crear una más (CIMEX).<sup>85</sup>

Los lineamientos del Plan eran: reestructurar los sistemas de financiamiento, promover las películas de alta calidad artística y comercial y conservar y ampliar los mercados. Los canales para lograrlo fueron las distribuidoras mencionadas. Se establecía con ellas la relación: Estado-Banco-distribuidor-productor.

El gobierno había adquirido entre 1953 y 1954 el 10% de las acciones de PELMEX y PELNAL y aportado el 40% para la creación de CIMEX. El resto de las acciones en todas las empresas correspondían a los productores; algunos habían sido subvencionados por el Banco para ingresar como socios y otros, los más importantes, ya formaban parte de ellas.

El plan buscaba eliminar a los intermediarios, que adquirirían a precio fijo y bajo el derecho de explotación a perpetui

84. Ibidem.

85. García Riera, Emilio Op. cit., tomo 6, p. 8

dad las cintas producidas y limitar las importaciones de películas a no más de 150 por año, con esto se esperaba tener más películas mexicanas en cartelera. Sin embargo, las distribuidoras nacionales no podían imponerle al monopolio de la exhibición su material.

Otros objetivos eran: poner un alto impuesto a las películas que no salían por sus canales y otorgar el financiamiento a la producción por medio de éstos. Los puntos enunciados sí se cumplieron, por las ventajas ofrecidas. Los productores lograron abatir costos de distribución y la "aseguraron" en el país y en el extranjero. Además, estas empresas ya en bloque, sí podían enfrentar a las casas alquiladoras y recuperar la distribución de las cintas mexicanas para el capital nacional.

En 1955, el mecanismo de financiamiento, según declaraciones del Lic. Garduño, operaría de la siguiente manera:

"... Se financiarán las películas de acuerdo a su importancia artística y comercial, con anticipos globales. Estos podrán llegar hasta el 80% ( 700 mil pesos por película en promedio) del costo de la película, para las de primera categoría y se reducirá para las otras.

"Se pretende crear una Comisión con los gerentes de las distribuidoras. Estas compañías tienen los antecedentes para poder apreciar la calidad de las películas basándose en la experiencia y no en los simples juicios de valor (...) Para este objeto se pedirá a los productores que presenten con anticipación de treinta días, antes de construir los sets, sus solicitudes de anticipo acompañadas de guión definitivo, reparto, plan de producción y presupuesto; (...) se financiarán todas e

aquellas solicitudes debidamente garantizadas.

"Las garantías para ser refaccionados son variables y dependen de lo que pueda ofrecer el productor: película del pasado que ya estén libres de gravamen; los excedentes de ingresos de sus películas una vez cubierto el anticipo; hipotecar sus bienes inmuebles, sus acciones en compañías distribuidoras o en otras, etc. En función de ello se dará el 60% o más para la producción, ~~con~~ un interés del 10% o 12% anual."<sup>86</sup>

La Comisión integrada por los gerentes, precedía a la Comisión de financiamiento del Banco; la primera señalaba las películas a financiar y la segunda, el monto del crédito. Las solicitudes debían pasar por ambas instancias en las que, los productores más fuertes-dominantes en la distribución y aliados al monopolio-decían respecto a ellas.

El plan ponía con este sistema un crédito amplio al servicio de los productores; mas lo obligó a utilizarlo a través de las distribuidoras y a someterse a un contrato de fideicomiso con ellas.

"La recuperación de los créditos establecía: un plazo de treinta días a partir de la fecha de estreno cuando el convenio se establecía con CIMEX; de veinticuatro cuando se reslababan con PELMEX y de dieciocho cuando era con PELNAL."<sup>87</sup> Los intereses se cubrían por adelantado y la responsabilidad de los créditos, ante el Banco, recaía en las distribuidoras que cada día cargaban con mayores deudas de los productores.

PELMEX y CIMEX fueron las empresas más afectadas, por financiar directamente a los productores; mientras que PELNAL sólo cubría gastos de promoción, distribución, etc.

<sup>86</sup>. Casuso, Tete, "Entrevista al Lic. Garduño", Cinema Reporter 15 de diciembre de 1954

<sup>87</sup>. Heuer, Federico Op. cit., p.135

PELMEX en 1952 tenía nueve accionistas, uno de ellos el BNC. Al aplicarsele el plan logró un capital social de cinco millones de pesos. Los créditos recibidos los canalizaba a la producción y a la adquisición de un sistema de distribuidoras en América Latina, en donde aportaba el 50% del capital. La política enunciada acabó por descapitalizar a la empresa que para 1958 ya le adeudaban al Banco 56 millones de pesos.

CIMEX logró establecer desde su fundación hasta 1958 empresas filiales en varios países y contar con 55 socios. Su crecimiento desmesurado lo llevó a adeudarle al Banco 47 millones de pesos.<sup>88</sup>

La política del Régimen en esta etapa avaló la concentración del capital alrededor del Banco como institución central y de las distribuidoras como empresas periféricas.

Abrió la posibilidad de recuperar la distribución de películas mexicanas, al habilitar a las distribuidoras de recursos suficientes; esto mostró la tendencia oficial a apoyar a la burguesía nacional dentro del cine.

Finalmente impuso a través del Plan Garduño un sistema de financiamiento favorable a los productores y capaz de permitirle, de ser necesario, presionarlos.

### 3.3.3. Posición gubernamental frente a la exhibición.

Con López Mateos se intentó reducir la marcada influencia norteamericana en todos los ámbitos; pues la dependencia económica y la penetración cultural resultaban para ese entonces peligrosas.

<sup>88</sup>. Los datos del balance en las distribuidoras se tomaron de:

Federico Heuer, Op. cit., pp. 56 y 57; García Riera, Op. cit. tomo 6, p. 236 y del Cineinforme General, 1976, p. 265

Los empresarios mexicanos veían en la relevancia del capital extranjero un fuerte obstáculo a su avance; por ello se alinearon a la política del régimen, cuyos lineamientos centrales buscaban mediatizarlo. Por su parte el gobierno reconoció que su influencia marcaba un rompimiento con los valores nacionales. Trató de equilibrar la situación mediante un amplio programa de asistencia social y educativa.

Los mecanismos aplicados fueron: presiones al inversionista extranjero con base en una reglamentación fiscal y legal más estricta; la preferencia a nacionales en la concesión de contratos, en los permisos para operar y en las exenciones al pago de impuestos. Finalmente el gobierno realizó la compra de algunas empresas privadas "no rentables" según los empresarios, e incrementó su participación activa en la economía; sobre todo en la infraestructura y en la prestación de servicios.

Los lineamientos expuestos repercutieron en el predominio del capital nacional de la cinematografía. La política gubernamental y las características del cine se conjugaron en otra de las tantas crisis del cine mexicano. Ambos factores en el cine y la participación del gobierno en él.

El capital extranjero simuló la retirada; Jenkins "cedió" y alquiló su cadena de cines al Estado. Reafirmó su alianza con el grupo hegemónico nacional dentro del cine y le dio su apoyo al incursionar en otros medios de comunicación. Las casas alquiladoras vieron la forma de gastar menos e incrementar sus ganancias.

El régimen apoyó nuevamente al capital nacional tras recg

nocer la aguda crisis de calidad, financiera y de mercados por la que atravesaba el cine. El rechazo de la inversión privada y la política nacionalista del régimen permitieron la intervención emergente de éste.

A principios de los sesentas la crisis de la industria - había ampliado su radio de acción. La crisis de calidad se había agudizado hasta abarcar a todas las áreas de la cinematografía. En algunas contribuyó a cerrarle las puertas (distribución y exhibición); en tanto otras solapaban ese tipo de realizaciones ( el financiamiento y la producción).

El panorama se presentaba de la siguiente manera: el financiamiento era insuficiente y no retornaba a la industria; los productores no querían arriesgarse e innovar, aduciendo que - eran los costos y no la calidad el obstáculo para mejorar al cine mexicano. Los estudios estaban casi inactivos por el sistema de producción seguido para abatir costos: filmaciones relámpago, a manera de seriales, en locaciones o en el extranjero.

La situación para los trabajadores del STPC se tornó más crítica. El gobierno adquirió en 1960 los Estudios Churubusco-Azteca, para mantener abierta esa fuente de trabajo. Sólo estos estudios y los San Angel Inn quedaron en funcionamiento para la realización de largometrajes y los América para cortos y noticieros (en el último trabajaba el STIC). Por otro lado, ellos mismos contribuían a la crisis de la industria mediante su política de puertas cerradas. Con ella anulaban la posibilidad de renovación técnica y artística.

En términos generales la crisis de principios de los sesen

tas era similar a las precedentes; sólo que en ésta la carga se repartía en todas las áreas de la industria. La distribución nacional cargaba con el pésimo cine mexicano; con las deudas de los productores y de sus filiales y con su descapitalización. Incluso, se dedicó a promover a otras cinematografías (como la española y la argentina) para sostenerse.

Los exhibidores acrecentaron sus protestas por los precios congelados de las entradas a los cines (fijados en 1952). Dejaron de establecer salas y de dar mantenimiento a las existentes. Estaban dispuestos a mantener el bloqueo al cine mexicano, respaldados en el amparo interpuesto a lo señalado en la Ley, en materia de exhibición, y aprobado el 27 de marzo de 1953.<sup>89</sup> Esa actitud obedecía a su interés por presionar al régimen en busca de mayores dividendos.

Pero también les preocupaba la disminución en la asistencia a los cines y de sus ganancias, por la competencia de la televisión y el incremento en los gastos (salarios, alquiler de películas y otros). En esos años llegaron a realizar eventos y rifas en los estrenos o en ciertas películas para atraer al público. Los exhibidores por primera vez padecían una crisis del cine mexicano, una crisis en sus ganancias.

"Según declaraciones de Espinosa Iglesias, gerente de Operadora de Teatros, los exhibidores no ganan tanto como se dice, ni la Operadora controla la mayor parte de las salas de Exhibición. A duras penas controlamos junto con la Cadena de Oro el 25% de los cines, aunque logramos recaudar el 60% de las entradas."<sup>90</sup> La disparidad en las cifras señaladas obedece quizá a que la Operadora estaba muy ligada además, con la

89. Fortas, Rafael Enciclopedia Cinematográfica Mexicana, pp. 811 a 818

90. El Nacional, 20 de julio de 1960

cadena denominada Inversiones Reforma S.A. desde su origen; a que poseía los mejores cines. Los más caros (Diana, Tlatelolco y Manacar) y los más concurridos por el tipo de películas y la promoción hacia ellas.

Otras razones podían ser, los contratos preferentes que tenía la Operadora con las casas alquiladoras norteamericanas y su hegemonía lograda sobre las otras áreas de la industria, con base en la cual, se daba el lujo de fijar las condiciones de explotación para el cine mexicano.

Además, debemos añadir a sus entradas declaradas, sus ganancias indirectas de los convenios de la Operadora con los exhibidores independientes, a quienes presionaba e imponía los materiales a exhibir y las condiciones para ello.

También especificó como gastaba la Operadora cada peso que entraba en taquilla, en su afán por negar su supremacía. "De cada peso se gasta: 10.72 en impuesto sobre diversiones; el 32.53 en alquiler de película; el 15.66 en rentas; el 18.57 en salarios; el 4.36 en propagandas; el 1.78 en mantenimiento y servicios; el 5.24 en depreciación y amortización; el 2.57 en luz; el 3.64 en gastos generales y solo queda un 1.67 de utilidad"<sup>91</sup>

Ante estos datos queda preguntarse: ¿Cómo puede pagar la Operadora un 10.72% por concepto de impuestos en 1960, si ya en 1944 se erogaba por ellos un 15%?<sup>92</sup> Considerando desde luego, que no pagaban impuesto sobre las entradas por boletaje, a partir de 1946.<sup>93</sup> ¿Por qué declaraba un gasto del 15.66% en rentas, si los cines de la Operadora eran propios? En tal caso deberían gastar más en mantenimiento, aunque éste casi no

91. Idem.

92. Excelsior, 23 y 28 de junio de 1944. Tomado de las declaraciones del Sr. Reachi, del sr. J. Bretón, exhibidor.

93. Rev. Proyector, 13 de julio de 1946

se realizaba.

Si las distribuidoras recibían un 32.53% por el alquiler de sus películas y la Operadora sólo un 1.67% de utilidades - ¿Por qué las primeras operaban con pérdidas y la exhibición con ganancias? ¿Por qué señalar un porcentaje tan alto, si las películas mexicanas, se contrataban casi siempre a un precio fijo? Por último ¿En dónde quedaba el 3.26 % que completa el 100%?

Para reforzar su defensa concluyó sus declaraciones diciendo: "además, más monopolio resulta Películas Nacionales que - controla el 85% del material mexicano".<sup>94</sup>

Ciertamente, esta distribución había logrado manejar casi la totalidad de la producción nacional y bloquearla de acuerdo a sus intereses. Pero casualmente omitió, que el grupo de productores socios de ésta, estaban aliados al monopolio de la - exhibición. Así, los miembros de éste y su grupo recibían utilidades diversas, por estar inmersos en varias ramas de la cinematografía. Ganan por medio de la producción, de la distribución y de la promoción.

A pesar de ello, sus ganancias como exhibidores habían bajado porque debían incrementar salarios (cada dos años), cubrir cuotas mayores en el alquiler de películas y si financiaban, otorgar créditos más amplios; mientras que sus entradas - por boletaje no crecían. Estas circunstancias favorecieron la política nacionalista del régimen.

Los exhibidores inconformes con sus ganancias aceptaron los convenios ventajosos que les ofreció el gobierno. A su vez éste, pudo simular la anulación del monopolio de la exhi-

94. El Nacional, 20 de julio de 1960

bición y del capital en el cine (capital Jenkins).

La operación entre los representantes del monopolio y del gobierno se inició en marzo de 1960. "El director de Películas Nacionales, López Fondos, firmó el nuevo contrato con la Cadena de Oro y meses después lo hizo con la otra mitad (Operadora de Teatros); y durante todo el año de 1960 ocultó la compra inminente de ambas cadenas por el Estado."<sup>95</sup>

La Operadora de Teatros fue vendida por Espinosa Iglesias al Banco Nacional Hipotecario Urbano y de Obras Públicas el 21 de noviembre de 1960. El Banco mencionado emitirá bonos por 200 millones de pesos, de ellos 165 millones (el 82.5%) se aplicarán al pago del negocio de distribución y exhibición de películas y el remate se destinará al BNC. El grupo vendedor del que forma parte Jenkins recibirá el precio en bonos, que tendrán un rendimiento anual del 8%.

"Ciento y tantas salas de exhibición de la capital y de importantes poblaciones de la República quedarán bajo la administración del Estado. Mas, se asegura que el precio conveniente no incluye la propiedad de los cines, sino los contratos de arrendamiento de los mismos por un plazo de veinte años. Los locales, en su mayoría del Sr. Jenkins pertenecen a la fundación Mary Street Jenkins, establecida en Puebla..."<sup>96</sup>

Se adquirieron finalmente, bajo esas condiciones, 130 salas de la Operadora de Teatro y 1970 de la Cadena de Oro.

Las condiciones establecidas en la operación favorecían ampliamente al capital privado. Les regresaban el 82.5% del capital invertido en la compra en bonos, éste rendiría el 8% anual; además, cobrarían el alquiler de los cines por otro

95. García Riera, Emilio, Op.cit., tomo 7,

96. Excelsior, 21 de noviembre de 1960

lado, liberaba a los antiguos exhibidores de lidiar con el STIC, de dar mantenimiento a los cines y de cualquier otro gas to que implicaba el manejar las cadenas de exhibición. Solo debían esperar 20 años para recuperar sus inmuebles y recoger sus intereses oportunamente.

Nos referimos a sus inmuebles, porque la administración de los mismos seguiría en sus manos. El gobierno "rompió" el monopolio de la exhibición, pero "el Banco no administrará esas empresas ni el gobierno controlará una sola de las acciones, sino que las habrá de traspasar, muy en breve, otorgando crédito a industriales cinematográficos de la producción o la distribución..."<sup>97</sup>

Mientras el capital privado de la cinematografía ganó económicamente y pudo incursionar en otros medios de comunicación con gran libertad; el gobierno ganó en otro sentido. Conectó a la Operadora con el BNC, eje de su participación económica en la industria y la erigió como arma para regular los problemas al interior de la cinematografía.

Para 1961 el Estado había ingresado a una más de las ramas de la industria. A partir de enero de ese año la Operadora de Teatro inició sus operaciones reuniendo a: La Cadena Operadora de Teatros, la Cadena de Oro y la Cadena Inversiones Reforma. Como director general se nombró a Irino Ordaz Rocha.<sup>98</sup>

También, financiaba el 80% de la producción a través de las distribuidoras, subsidiadas por el BNC. Había facilitado el terreno a las distribuidoras nacionales para promover el material nacional. Y adquirió los Estudios Churubusco-Azteca.

97. Novedades, 30 de noviembre de 1960

98. El Universal, 3 de enero de 1961

La posición de López Mateos frente a la industria cinematográfica se manifestó en dos momentos. Primero, se solidarizó con los trabajadores de la industria al comprar los Churubusco. Después, abrió al capital dentro del cine, la oportunidad de ganar más en otras áreas (al adquirir los estudios y alquilar los cines).

Ambos pasos refrendaron la política nacionalista de López Mateos y la continuidad en la política en la política económica del Estado postrevolucionario, encauzada hacia la industrialización. Mas no se afectó al capital trasnacional, en el alquiler de películas y su predominio en la exhibición.

#### 3.3.4. Política gubernamental aplicada a la industria cinematográfica ante su total deterioro.

La situación del país en el periodo 1965-1970 sufrió una seria crisis en lo económico, lo político y lo social, al agotarse el ciclo del modelo establecido en 1940. En el panorama económico la expansión industrial se vio obstaculizada por la dependencia, cada vez mayor, tanto en forma de crédito como en tecnología; por la imposición de áreas industriales a explotar y de mercados a abastecer.

Por otro lado, la infraestructura no pudo soportar el desmedido auge de algunas áreas productivas en contraposición con el abandono de otras. Ni las políticas oficiales y de privilegios al capital, lograron mantener el ritmo en la inversión.

Paralelamente se desvaneció la estabilidad socio-políti

ca del país. El modelo político mostró sus limitaciones, las demandas y la participación de las mayorías habían perdido su representatividad dentro de las instancias oficiales. Se multiplicaron las manifestaciones de inconformidad laborales, políticas y estudiantiles; que reflejaban los nuevos intereses de la mayoría y lo inoperante del sistema.

Además, el colapso global de la sociedad desequilibró la funcionalidad de sus instituciones. El sindicalismo, la educación superior y la cinematografía, entre otras, cayeron en crisis durante este periodo. Debido a ella, en vez de apoyar al sistema influyeron en su quebrantamiento.

Las tres eran fundamentales en el cauce industrial y urbano de la sociedad mexicana. El sindicalismo porque de su control dependía el incremento y auge de la inversión; las otras dos porque de manera continua retroalimentaban al sistema. Su importancia radicaba en ser mecanismos "pacíficos" de control social; que se movían en el terreno económico, político, social o ideológico, en mayor o menor medida, según la circunstancia.

Sin embargo la crisis de la sociedad se reflejó de manera directa en el cine y junto con sus problemas internos lo llevó a su nula rentabilidad, sin anularlo. La falta de recursos propios lo hizo depender aún más de los capitales ajenos al cine nacional. En ese lapso los trusts norteamericanos y el gobierno no variaron su política de ayuda a la industria; buscando un mayor beneficio para ellos, a costa -una vez más- del cine mexicano.

La mala organización de la industria se conjugó en todas

sus áreas, la calidad, los costos y la falta de recuperación eran los principales factores de la crisis. Esta no solo afectaba la economía del cine, también enfrentó a los sectores de la industria. Productores, distribuidores y exhibidores se opusieron a los trabajadores del cine (STIC y STFC). Asimismo se modificó la relación entre el cine y la conexión del capital privado del cine con el cine norteamericano.

Los productores y trabajadores debieron modificar su postura comodina frente al Estado. Ya no era suficiente con girar hacia él en busca de la solución a sus problemas económicos. Además, el gobierno ahora se interesó por la difusión del cine mexicano, pese a su calidad. Quizá por su necesidad de ocultar la inestabilidad social reinante.

#### 3.3.4.1. Mantenimiento de la producción sin canalizar mayores recursos económicos.

En los sesentas se agudizaron los problemas de la industria, en la producción. Por un lado, los recursos económicos se redujeron al mínimo e incluso la Comisión de Financiamiento del BNC dejó de operar en 1965.<sup>99</sup> Por otro lado, las entidades involucradas en la realización de películas; productores, sindicatos y el Estado se enfrentaron debido a la disparidad de sus intereses.

"...los productores no querían hacer frente a los altos costos de producción que ellos mismos habían contribuido a establecer. Los sindicatos mantenían su política de puertas cerradas (...) y las instituciones oficiales lejos de liberalizar los causes de la creación cinematográfica contribuye-

99. El Nacional, 23 de agosto de 1965

ron a crear una censura que no se ejerce solo mediante dictámenes jurídicos sino a través del financiamiento, la distribución exclusivista y la recién fundada cadena de cines (como empresas de participación oficial).<sup>100</sup>

Se enfrentaron también porque le atribuían a la crisis distintas causas. Para los productores el deterioro del cine se debía a la falta de recursos; para los sindicatos el problema radicaba en la pésima calidad del cine mexicano, pero mantenían su política de puertas cerradas.

El gobierno decía estar de acuerdo con esto último y sin embargo, no dejaba de lado las razones de los inversionistas del cine, ~~prefería~~ no definir su posición.

Ante los problemas de financiamiento los productores optaron por continuar con el sistema de películas al vapor, de dos semanas de filmación. Además, incrementaron la realización de películas bajo el sistema de coproducción en los países de América Latina. Mediante este sistema buscaban "conquistar nuevos mercados y recuperar más fácilmente su inversión." declaró Fernando de Fuentes, presidente de la Asociación de Productores.<sup>101</sup>

Ambos sistemas redujeron al máximo los costos, pasaron por sobre la calidad técnica y artística y sirvieron para evadir los contratos de la Asociación con el STPC.

Los productores, las más de las veces, recurrían a los servicios de los Estudios América y a los productores del STIC; para las coproducciones optaron por los servicios de

100: citado por García Riera, Op. cit., tomo 8, p. 14 de la Rev. Nuevo Cine No. 7, agosto, 1962, de Salvador Elizondo, "El cine mexicano y la crisis

101. Excelsior, 17 de marzo de 1966

técnicos locales y casi siempre por locaciones en exteriores.

Su visión sobre la calidad se reducía a contratar una figura taquillera, a presentar los ritmos de moda y a contratar, de manera aislada, a algún técnico "calificado" del STPC.

De esta manera ahorran en salarios y evadían las prestaciones ofrecidas al STPC en su contrato bianual. Pocos respetaban los contratos con el sindicato de la producción; algunos lo hacían en parte y de vez en cuando y otros, anteponían al cumplimiento del contrato la falta de recursos. Mientras el Banco no incrementaba los créditos, no podemos hacer frente a los convenios con el sindicato, decían.

Su irresponsabilidad hacia el STPC la revirtieron para presionar al gobierno en busca de un mayor y más constante financiamiento. Quizá porque añoraban la facilidad de ganar con el dinero del BNC, o quizá porque era más sencillo recurrir a él que establecer un sistema de autofinanciamiento.

Mientras los productores lograron una salida a sus problemas o la Columbia los encontró a ellos, al regresar a México en 1966 y programar la realización de 24 películas, los trabajadores del STPC caían paulatinamente en una crisis peor.

A partir de agosto de 1963 el STPC empezó a huelga a los productores. "En ese año la hicieron en demanda de un incremento salarial del 20%, de la supresión de las películas de dos semanas y de 208 semanas de trabajo (por dos años de contrato). Mas los productores solo les dieron 135 semanas bajo la condición de que redujeran las unidades de trabajo de diez a ocho"<sup>102</sup> (Cada unidad se componía de un equipo comple

102. El Nacional, 1 y 11 de agosto de 1963

to de producción).

Ni las continuas huelgas ni la paralización de la producción hicieron a los productores respetar los contratos.

Los trabajadores obtuvieron tan solo un triunfo en otro aspecto. "El 6 de junio de 1968 los técnicos y manuales obtuvieron la dualidad sindical (al igual que la Anda y los músicos). Continuaron como parte del STPC y adquirieron su denominación como Sindicato de trabajadores técnicos y manuales de la producción cinematográfica. Con ello se inició la libre concurrencia en el cine, es decir, que los miembros de los organismos mencionados podían elaborar indistintamente en películas de largometraje y en películas de episodios..."<sup>103</sup>

El gobierno permitió así la así la ampliación del campo de trabajo de los técnicos y manuales. A su vez, dejó abierta la posibilidad de que los del STIC, involucrados en la producción, se afiliaran si lo deseaban al sindicato recién creado.

Sin embargo en ningún momento presionó a los productores para que contrataran a uno u otros; ni para que filmaran dentro del país; ni para que respetaran los contratos establecidos. Solamente les sugería de vez en cuando que el gobierno haría mayores inversiones en el cine si los productores mejoraban la calidad de las películas.

En este momento el régimen aparentó hacer. Se congració con los trabajadores; permitió la constitución de un nuevo sindicato y apoyó moralmente los concursos que organizaron. Con los productores, simplemente mantuvo la política de créditos establecida y los dejó manejar, a costa de los trabaja

103. El Nacional, 7 de junio de 1968

dores de la producción de películas.

### 3.3.4.2. Los intereses gubernamentales concionaron la difusión del cine mexicano.

En los sesentas descendieron los rendimientos de la exhibición y de las distribuidoras. En esos dos fenómenos se reflejaba la pésima calidad del cine mexicano; mas sobresale de ellos, el problema de la distribución de éste en el extranjero, seguido del de la exhibición en México.

Entre los factores internos que influyeron en la descapitalización de las distribuidoras estaban la disminución de las ganancias provenientes de los mercados hispanos a partir de 1960 (en un 40%) a consecuencia de las devaluaciones, los cambios políticos, el terrorismo y la televisión, según declaró Juan Bandera, gerente de PELIMEX.<sup>104</sup>

La mala organización interna determinó el deterioro de de las empresas. Su deficit con el BNC se incrementó rápidamente a partir del Plan Garduño y su nueva función de financiadoras. Su papel como aval de los productores ante el BNC mermaba su economía. Su amplia red de filiales absorbía cantidades mayores a las obtenidas en sus ingresos. Otras pérdidas ocurrían por los contratos favorables con sus filiales; les pagaban demasiado por programar las cintas mexicanas.

Por ejemplo: "Las entradas de PELIMEX provenían de: a) Sus comisiones por distribución de acuerdo al territorio y a los ingresos netos, o sea lo que resta de amortizar gastos de copias, trailers, material de propaganda y gastos de publicidad; b) Sobre el precio de facturas de copias, trailers y pro

paganda la distribuidora adicionaba un 50% para cubrir los intereses del dinero invertido,"<sup>105</sup>

"Los contratos de CIMEX con sus filiales le dejaban un 33% sobre los ingresos brutos cuando eran en los E.U. En 25% se destinaba a gastos y sólo un 8% recibía CIMEX. En Europa operaban dos sistemas: cuando el contrato se hacía por porcentaje CIMEX recibía el 50% después de recuperar los gastos; y el 15% cuando el contrato era a precio fijo."<sup>106</sup>

PELNAL seguía una política distintas. "Esta compañía no financiaba, solo anticipaba los gastos de lanzamiento, copias y publicidad, lo cual recuperaba en los primeros ingresos. Además sus pérdidas eran amortizadas por los productores, con participaciones que la distribuidora les descontaba al final del año..."<sup>107</sup>

A diferencia de las otras distribuidoras, PELNAL cada día reducía más su deuda con el BNE porque; porque no arriesgaba tanto capital como ellas, ni enfrentaba las crisis económicas y políticas del extranjero, ni tenían que compartir sus ganancias con empresas filiales.

Aunque en las tres distribuidoras participaban casi los mismos productores, su mentalidad empresarial era distinta; respecto a PELNAL, quizá porque en ella la mayor parte del capital era propio, cuidaban de él. En las otras, el BNC era quien arriesgaba su capital para financiar la producción y ellos sólo, lo aprovechaban.

Debido a ello, los productores demandaban para ellas mayores recursos por la vía del BNC.

105. Heuer, Federico, Op.cit., p. 44

106. Heuer, Federico, Op.cit., p. 51-54

107. Rosas Priego Rosales, Alfonso La intervención del Estado en la industria cinematográfica, pp. 113,114

"Para PELIMEX solicitaban una inversión para lograr un capital de 100 millones de pesos o que el Banco no le cobrara los intereses que ascendían a 125 millones de pesos. Para CIMEX pedían un aumento en la parte social del Estado a 35 millones de pesos o liberar a la empresa de su deuda por concepto de intereses, que cargaba desde su fundación."<sup>108</sup>

El régimen al igual que en la producción optó no por canalizar mayores recursos a la distribución, sino por buscarlos nuevos mercados. Para ello modificó sus relaciones con la exhibición y creó una empresa promotora del cine nacional.

En gobierno adquirió en junio de 1967 los últimos 100 cines de la Fundación Jenkins, en 300 millones de pesos. "Los cines están en diversas poblaciones del país y en la operación se incluyen las instalaciones y los edificios..."<sup>109</sup> Con la compra de esos cines más los arrendados a principios de los sesentas, la Operadora (como empresa de participación estatal) contaba ya con cerca de 400 cines.

Sin embargo, éstos constituían tan solo la quinta parte o menos de los salones de todo el país. Muchos de ellos estaban dispersos en la provincia mexicana y representaban una cantidad mínima frente a los independientes. De tal forma que la importancia de la Operadora no era tan grande como se quiso aparentar; su poder estaba en que la empresa manejaba a la vez, muchos de los cines independientes mediante convenios.

Al pasar los cines de la Operadora al Estado y vencerse el contrato de las casas alquiladoras norteamericanas con la empresa en junio de 1967,<sup>110</sup> su situación privilegiada disminuyó. A partir de esa fecha, esas casas trasladaron gran parte

108. Novedades, 12 de noviembre de 1965

109. El Universal, 28 de junio de 1967

110. El Nacional, 4 de junio de 1967

de su material a algunos circuitos privados.

La huida se preparaba al parecer, un año antes. Las casas distribuidoras financiaron a exhibidores independientes la construcción de salas en el interior del país. "La Columbia regresó con gran fuerza no sólo en la producción. A algunos circuitos independientes de exhibición-distribución (Circuito Montes, Longoria, Villarreal y otros más) les apoyó para construir salas en Monterrey, Chihuahua, Obregón, Culiacán, Guadaluajara y Puebla. Les garantizó además, el abasto de material de películas norteamericanas y mexicanas hechas por ella. Y sólo dejó a la Operadora la exhibición de su material en la capital del país."<sup>111</sup>

Mediante esa táctica algunos exhibidores independientes se aliaron a los trusts y empezaron a sobresalir. Los otros se siguieron ligados a COTSA porque "para tener acceso al material de exhibición tuvieron que afiliarse a Operadora y cederle el 5% de las entradas de sus cines..."<sup>112</sup>

La reestructuración de la Operadora benefició a los exhibidores. Jenkins y socios ganaron aún más y sin riesgo; algunos independientes se aliaron al cine norteamericano y mejoró su situación; los que siguieron con COTSA le pagaban un porcentaje menor al que cubrían con los antiguos administradores y naturalmente, sus ganancias mejoraron. El gobierno también se benefició, al congraciarse con parte de los inversionistas de la industria.

La empresa siguió presentando material norteamericano y afirmó aún más su hegemonía frente a los independientes. El régimen, logró otro camino para ejercer la censura.

<sup>111</sup>. Excélsior, 9 de junio de 1966

<sup>112</sup>. Rosas Priego Rosales, Alfonso, Op.cit., pp. 117,118

No benefició al cine mexicano con más plazas, prefirió proponer un nuevo sistema de exhibición: la exhibición vertical. "Esta consiste en exhibir una película de estreno en varios cines y a diversos precios. El Lic. Guillermo López Ostolaza, explicó que la exhibición vertical permite que el productor recupere la inversión en un tiempo mínimo, casi toda en la capital del país..."<sup>113</sup>

Para aplicar el sistema se reorganizaron los cines de la capital, manejados por la Operadora, en tres circuitos de trece o catorce cines cada uno.<sup>114</sup>

Aunque este sistema se impuso para favorecer al productor nacional; benefició también a las películas extranjeras programadas por la cadena.

Otra reforma aplicada en torno a la distribución, abrió la posibilidad de vender a la televisión material cinematográfico, de producción reciente o del realizado en la época de oro. "Esta promoción ayudará a que el público se ligue más con el cine mexicano, declaró el Lic. Moya Palencia director de Cinematografía y beneficiara a los productores al ofrecerles un mercado."<sup>115</sup>

La propuesta tuvo eco rápidamente. Apenas en abril de ese año, el canal 47 de Nueva York compró 104 películas a CIMEX, en un millón 300 mil pesos. No fueron dobladas porque el canal transmite en castellano.<sup>116</sup> También la TV mexicana adquirió algunas películas.

Su beneficio mayor ocurrió al atrapar al público de la televisión, cada día más numeroso; así el cine continuó su mi

113. Excélsior, 29 de septiembre de 1967

114. Rosas Priego Rosales, Alfonso, Op.cit., p. 116

115. Excélsior, 4 de mayo de 1968

116. El Nacional, 5 de abril de 1968

sión y los productores y distribuidores ganaron un mercado. La reforma costó al cine nacional un mayor desplazamiento de las salas cinematográficas.

También se hicieron innovaciones para promover al cine nacional. Las embajadas mexicanas en algunos países organizaron semanas de cine. El objetivo era difundirlo, venderlo y mostrar una cierta imagen de México en el extranjero. Estas promociones cobraron auge en 1968.

Las semanas de cine en el extranjero eran lo que la reseña en el país. Ambos eventos proyectaban cintas nacionales e invitaban a actores, o directores importantes.

La trascendencia de estos eventos rebasaba la simple promoción. En esos años mostraron una imagen de paz social en México hacia el mundo. También fueron una forma de distraer la atención de la aguda problemática política, económica y social por la que atravesaba el país.

Estos eventos se complementaron con la creación de la Promotora Cinematográfica Mexicana (PROCINEMEX) en primero de abril de 1968.<sup>117</sup>

Esta había surgido como oficina de relaciones públicas en enero de 1968 a instancia del Lic. Emilio O. Rabasa, director del BNC.<sup>118</sup> Y poco a poco se transformó en la promotora del cine nacional en todos los medios dentro y fuera del país.

Formaron el consejo directivo: el Lic. Rabasa como presidente; los gerentes de las tres distribuidoras ligadas al BNC; Juan Bandera de PELIMEX, Salvador Amelio de PELNAL y Luis An-ciola de la Lama de CIMEX; representantes de la Operadora y de los productores, como Gregorio Wallerstein, Felipe Mier, Gon-

117. Excélsior, 3 de abril de 1968

118. Excélsior, 20 de enero de 1968

zalo Elvira Jr. y Fernando de Fuentes. Se designó como gerente a Maximiliano Vega Tato.<sup>119</sup> Su capital social fue de 250 mil pesos.

"Entre sus funciones estaban:

1. Elaborar un catalogo de la producción cinematográfica. En el se hablará de las películas en realización y terminadas, presentará la ficha técnica, la sinopsis y una cartelera de anuncios.
2. Informar a la red de distribución del cine respecto a la marcha del acontecer fílmico nacional a través de radio, prensa, televisión y demás medios.
3. Promover a los artistas, las películas, a los nuevos valores y los aspectos positivos del cine.
4. Bajar los costos de los trailers o avances de las películas en la televisión, la cual es una publicidad valiosa para la película."<sup>120</sup>

La promotora buscaba darle movilidad al cine nacional. Favorecía a los productores, se reformaba a las distribuidoras y se apoyaba la exhibición del material nacional.

También favoreció al régimen. Le ayudó a revitalizar momentáneamente al cine; destacó lo novedoso, distrijo al público y fingió que vivíamos en la mayor tranquilidad social.

También se retomaron para el aparato cinematográfico existente las películas, los directores o actores de relevancia emanados de los concursos cinematográficos de la época. El gobierno lo hizo considerando su calidad, su aportación y sobre todo, por constituir nuevos cuadros que bien podían mejorar a la industria. Finalmente, porque constituían parte del bulli-

119. El Universal, 26 de mayo y 13 de junio de 1968

120. Rosas Priego Rosales, Alfonso, Op.cit., pp.63,63 y El Universal, 26 de mayo de 1968

cio en torno a la cinematografía desatado a fines de los sesentas.

#### 4. LA PRODUCCION REFLEJA A LA IDEOLOGIA DOMINANTE.

Los géneros cinematográficos al igual que los aspectos económicos y políticos de la industria del cine se interrelacionan con la sociedad mexicana. Pero a diferencia de los primeros, en las temáticas cinematográficas la intervención del Estado se presenta de manera subyacente.

Si bien existe la censura, ésta se aboca al cuidado de los valores sociales establecidos, y se apega por lo común, a lo trivial; presiones más fuertes no existen, producto de la autocensura. Hay en ella dos aspectos esenciales que marcan la lealtad del productor hacia el gobierno; primero, él es quien le financia regularmente; segundo, al productor le interesa ganar sin crearse problemas y sin arriesgar su seguridad económica.

Por lo que respecta a la elección de los géneros y tratamiento de los temas, el Departamento de censura se limita a dar su aprobación al guión o a autorizar la exhibición de la película; pero no determina ni el tema ni en tratamiento de manera directa. Mas implícitamente los avala, al financiarlos o premiarlos.

En cambio, el entorno social si influye directamente en el tipo de películas, de acuerdo al momento histórico del cine y de la sociedad. Esto nos lleva a considerar varios aspectos:

En la elección de los géneros el gobierno es pasivo. Sim

plemente los tolera y aprovecha. Porque éstos, pese a su mala calidad le han servido para mantener, crear o desaparecer algunos de los valores sociales; para motivar el conformismo y la individualidad. No importa, para que se dé este fenómeno, que la mayoría de los géneros nos lleguen de Hollywood; ello sólo confirma la penetración socio-cultural de que somos objeto.

El Estado y la iniciativa privada se unieron para premiar y dar validez al cine nacional, por conducto de la Academia Cinematográfica de Ciencias y Artes. Esto incentivó la consolidación de los géneros y fortaleció el star system del cine mexicano; aunque algunos géneros y algunos mitos brillaron sin necesidad de ello.

En relación a los concursos, el gobierno sólo dio para ellos el apoyo moral y después, un reducido apoyo económico. Pero, si aprovechó su existencia para agregar a su discurso la necesidad de una renovación cinematográfica.

#### 4.1. Los géneros cinematográficos y el acontecer social.

El cine, como producto cultural, reproduce algunos valores sociales entre los que están: la familia como institución social básica, la religión como freno, la virilidad como símbolo de poder y dominio, la maternidad como el don supremo otorgado a la mujer y la violencia con connotaciones diversas (según el personaje). Esta última no se acepta socialmente pero si se permite en el cine; se justifica, si es por el bien social y para castigo de los malos.

Todos ellos se manifiestan en el melodrama del cine mexi

cano no importa el género. "... el melodrama ha servido como huída del 'caos' que representan los conflictos sociales al tiempo que reprime al espectador sujetándolo a los valores morales más retrógrados pero más altamente apreciados por los productores, autores y directores por sobre el tiempo, el medio y la clase social de quienes lo representan..."<sup>121</sup>

Quizá en ello redique parte de las bases del cine mexicano para su subsistencia, pese a la mala calidad y a su continua repetición.

Otro punto que le ha ayudado al cine mexicano, es sin duda su correlación con el acontecer social. Desde la transformación del cine en industria los géneros cinematográficos han ido a la par con las transformaciones del país; tal vez porque junto con ellas se modifican modas y costumbres.

Sin embargo en esencia, las películas son iguales, tan sólo cambia su escenografía: el campo por el pueblo o la ciudad, la hacienda por el barrio o la casona, entre otras variaciones similares.

Así encontramos a la comedia ranchera, a las películas de añoranza porfiriana, a los melodramas ciudadanos, de barrio o familiares, al cine de cabareteras y al cine de provincia.

"El cine de los treinta funcionaba como sucesión de refrendos de la moral porfiriana, inventario general que excluye oficialmente la política, la pobreza extrema, la crítica social y la sexualidad abierta..."<sup>122</sup>

La comedia ranchera se inició hacia la segunda mitad de esa época, después del cine de la Revolución, Entonces era la agricultura la actividad económica más importante y el régimen

121. Graf, Alfonso "Ideología del melodrama en el viejo cine latinoamericano", Rev. Octubre, No. 7, pp. 2,3,

122. Monsiváis, Carlos, Op.cit., p. 447

cardenista se basaba en ella para establecer las nuevas bases socio-políticas del país. A ese gobierno con una política predominantemente agraria correspondió un cine de corte rural.

Este género suplió en parte, a las películas de corte revolucionario, que en años anteriores habían cumplido su función. En ellas el personaje central era el caudillo, se desarrollaban en el campo y la gesta revolucionaria era lo importante.

La comedia ranchera también se desarrolla en el campo; pero su ambiente es la hacienda y la "tranquilidad campirana". Se maneja en ella el melodrama cinematográfico; en él, los malos siempre son vencidos y el patrón es el protector por excelencia (si hay un patrón malo, también hay uno bueno).

"... De entre las fantasías clasistas que ha urdido el cine mexicano, la comedia ranchera es la más ortodoxa, la visualización del sueño de los patrones siempre a contracorriente ya no de la realidad campesina, sino de cualquier verificación elemental..."<sup>123</sup>

Pese a sus incongruencias este género fue clave durante el gobierno cardenista; pues éste se apoyaba en la reorganización del campo y en el fortalecimiento de las instituciones, y la promoción de la paz social resultó esencial.

Así, mientras la comedia ranchera vendía y mostraba la idea de tranquilidad, el gobierno realizaba su tarea de transformaciones sociales. También entonces el régimen institucional rompió con el caudillismo y dio una imagen diferente a la revolución. Dos películas marcan el rompimiento con la proyección dada al movimiento armado. Estas son: El compadre Mendo-

123. Monsiváis, Carlos, Op. cit., p. 444

za (Fernandó de Fuentes, 1933) y Vámonos con Pancho Villa (Fernando de Fuentes, 1935).

La primera se aleja de la guerra civil y nos muestra la repercusión de la revolución como fenómeno político-social. La segunda rompe con los estereotipos del género y trata de mostrar una imagen más humana de la revolución.<sup>124</sup>

La comedia ranchera logró su permanencia en el cine mexicano con base en la añoranza, la canción bravía y la popularidad de los cantantes de música folklórica. Además, porque se ha mezclado con otros géneros: las películas de provincia, las de aventuras, las musicales, las revolucionarias, etc.

Hacia principios de los cuarentas el país necesitó de géneros que hicieran olvidar la experiencia del gobierno cardenista y la intranquilidad de la guerra. "... el avilacamachismo requirió de la exaltación de un pasado legendario y combativo que apoyara moralmente el principio de apogeo de la paz y la felicidad de la revolución institucionalizada..."<sup>125</sup>

A la vez, se necesitaba de géneros cinematográficos para crear el soporte ideológico de la naciente sociedad. Surgieron entonces, las películas de añoranza porfiriana, las de tema ciudadano y familiar; todas ellas inmersas en el melodrama cinematográfico.

Las películas de añoranza surgieron al establecerse una política de unidad nacional. Esta complementó el proyecto de industrialización recién concebido.

La añoranza porfiriana explotaba recuerdos bastante lejanos, incapaces de crear el caos social y lo suficientemente fuertes como para desplazar los vestigios revolucionarios. Es-

124. Ayala Blanco, Jorge La aventura del cine mexicano, pp. 18, 26 y 27.

125. Ayala Blanco, Jorge, Op.cit., p. 40

te género hizo de la dictadura de Porfirio Díaz algo pintoresco y le anuló su cariz político. Presentó a la sociedad inmersa siempre en compromisos sociales, ajena a los conflictos políticos; sustentada en los valores sociales y familiares que se buscaba afirmar.

El género alejó al público de su realidad (en tiempo y espacio) al grado de hacerlo decir: todo tiempo pasado fue mejor. Un claro ejemplo del género es En tiempos de Don Porfirio (Juan Bustillo Oro, 1939) que "dio un merecido puntapié al incierto culto revolucionario e impusó el sueño letárgico de la añoranza por encima de los sobresaltos de la pesadilla"<sup>126</sup>

Mientras este género alejaba al público de la realidad, otros le daban las bases para asumirla desde otro punto; aunque en realidad se volvió a la moral de principios de siglo. La creciente clase media "empezaba a exigir elementos para reflejarse, apoyos morales y paliativos que ocultasen su carencia de pasado aristocrático..."<sup>127</sup>

Los géneros que cubrieron esas necesidades fueron el cine de ciudad y el de la familia. El barrio ambiente sus melodramas en los barrios citadinos, esa entorno social propiedad de la naciente clase media. El segundo, se ocupa de la familia y sólo de ella; aunque casi siempre se mezcla con otros géneros. La constante en ellos es la familia monogámica, católica y numeroso que se mueve fuera del acontecer social.<sup>128</sup>

Estos tres géneros son representativos del cine de principios de los cuarentas. Estos obedecen a la nueva sociedad urbana preponderante. Las películas de añoranza fueron despla-

126. Idem.

127. Ayala Blanco, Jorge, Op.cit., p. 48

128. Idem.

das, en tanto las películas de ciudad y los melodramas familiares cobraron auge.

La industrialización del país condicionó el surgimiento de otros géneros: el cine de prostitutas y el de provincia. Estos acaparaban al público ciudadano de origen provinciano, que no se ambientaban del todo al entorno social de la ciudad. Esta población se integró paulatinamente a la ciudad en torno a los polos de desarrollo; se convirtió en un público cautivo; mientras la clase media urbana prefería el cine extranjero.

El público provinciano necesitó de patrones de conducta para subsistir en su nuevo ambiente, lejos de su pueblo y de sus costumbres y cerca de los cabaretes y de los salones de baile. El cine le ofrecía entonces: bellas vistas del terruño y lindas mujeres entonando la canción brava o los ritmos de moda. Estos fueron los ingredientes de los géneros mencionados; el primero se recreó en la comedia ranchera y el segundo en el cine de ciudad ligado al barrio.

El melodrama urbano cobró impulso en torno a las zonas suburbanas de la gran ciudad. "... el barrio sustituyó a la provincia como refugio de tiernos y sólidos valores de la convivencia que la ciudad, en su rencor y estrépito mancilla."<sup>129</sup>

Estos géneros dominaron hasta principios de los cincuenta; después tuvieron mayor peso los géneros importados de Hollywood. O dicho de otra forma, el cine mexicano imitó con mayor frecuencia las producciones norteamericanas.

Copió las temáticas y el planteamiento del star system adaptándolos al acontecer nacional; mas en la calidad y el manejo de las técnicas no estaban en condiciones adecuadas.

<sup>129</sup>. Monsiváis, Carlos, Op.cit., p.455

La influencia del cine norteamericano se había sentido desde 1938, pero los géneros del cine mexicano llevaban la batuta en la preferencia de gran parte del público cinematográfico, por su relación con las políticas nacionalistas de los distintos gobiernos. En los cincuentas esa relación se invirtió. Lo nacional fue desplazado por lo cosmopolita y el establecimiento del american way of life, como símbolo de modernidad.

En esos años los productores intentaban ganar al público juvenil mediante la imitación del cine de adolescentes, explotado por el cine norteamericano con distintas modalidades. Presentaba la violencia juvenil, la de los barrios bajos, en las escuelas, en pandillas y en menor medida, al cine de crítica social que impugnaba por el joven sano de espíritu.

El cine mexicano, de este último género y de otros similares que se daban en Italia y Francia, desarrolló el género de los adolescentes, cuyo mejor momento fue en los sesentas.<sup>130</sup>

En estas películas los ídolos juveniles, cantantes-actores, aseguraban la taquilla. Además, mostraban una imagen distinta a la de los jóvenes de los sesentas y "redujeron" las inquietudes del público juvenil respecto al rechazo familiar por dedicarse a tonterías (bailes, pleitos y deportes).

La influencia del cine norteamericano se notó también en géneros como las aventuras y los westerns a la mexicana, favorecidos por la política de reducción de costos y filmaciones en exteriores; las películas de vampiros y espantos que surgieron tras el cine de horror hollywoodense, las que después se mezclaron con las películas de luchadores.

<sup>130</sup> Amador, Ma. Luisa, Op.cit., p. 129

Soler, Manuel Fontanela, Ignacio Fernández Esperón "Tata Nacho" Eduardo Hernández Moncada y Alejandro Galindo por el STPC; Oswaldo Díaz Ruanova, Fernando Morales Ortiz y José María Sánchez García por PECIME; el Lic. Eugenio Maldonado por la UNAM; el Lic. Antonio Castro Leal por la Sría. de Gobernación; Adela Formoso de Obregón Santacecilia por la UFM; Carlos Pellicer por la SEP; el general Juan Manuel Torres por la Academia Nacional de Historia y Geografía; Jorge Fernández, Francisco P. Cabrera, Ángel Garaza, Adolfo Fernández Bustamante y Gabriel Figueroa por su propio nombre y derecho, según la escritura constitutiva."<sup>131</sup>

La representación oficial en la Academia era simbólica. En ella, como en todas las instancias cinematográficas el voto del Estado frente a la iniciativa privada perdía fuerza. Por ello nos atrevemos a decir: los grandes capitales de la industria utilizaron a la Academia para premiarse a sí mismos.

Para el gobierno eso era lo de menos. A éste le importaba sostener la vigencia del cine nacional como medio de comunicación y aparato ideológico. Las premiaciones reafirmaban periódicamente la trascendencia del cine, distraían al público y mostraban patrones de conducta a seguir (por como se vestían o hablaban, en ellas, los artistas).

La Academia durante más de una década premió a "lo mejor" del cine nacional. Ello obedeció a la necesidad de premiar a los géneros existentes, siempre apegados a una posición moralista. Por ello, el género de prostitutas no tuvo cabida entre las películas premiadas; aunque algunas de sus estrellas sí lo fueron.

<sup>131</sup>. García Riera, Emilio, Op.cit., t.2, p. 211

Para 1965 el desgaste genérico era apabullante, ya los géneros que se explotaban no funcionaban. Además, para ese año la crisis de la industria se extendía a todas las áreas de la industria, a las relaciones del cine con el cine extranjero y sobre todo, a las del Estado (financiador) con la industria.

#### 4.2. Los arieles legitiman al cine.

Durante la segunda guerra mundial el cine mexicano logró un verdadero auge; tanto en su organización industrial como en su producción. Se explotaron géneros diversos, se produjeron muchas películas y su trascendencia llegó a toda América Latina. Ese liderazgo del cine nacional vino acompañado del star system mexicano y de la supremacía de algunos géneros.

Paralelo a ese auge, se inició un periodo de reconocimiento público al cine por parte del Estado. Primero lo hicieron las agrupaciones de periodistas cinematográficos y después la Academia de Ciencias y Artes. La Asociación de Periodistas Cinematográficos de México (en 1942), la Unión de Periodistas Cinematográficos de México (en 1944) y la Academia (de 1946 a 1958) manejaban en esencia los mismos criterios; con base mas bien, en los géneros y artistas de moda.

Sin embargo la Academia se distinguía porque formaba parte de las instancias gubernamentales creadas en los cuarentas.

"Los socios fundadores fueron: Celestino Gorostiza, representante por la Academia; Felipe Gregorio Castillo, por el Ateneo Nacional de Ciencias; Raúl de Anda y Carlos Carriedo Galván, por la Asociación de Productores y Distribuidores de Películas Mexicanas; César Santos Galindo por la CNIC; Fernando

Por su relativa relación con el devenir social se premia ron: ¡Ay, qué tiempos seños Don Simón! (Julio Bracho, 1942), de la añoranza porfiriana; Río escondido (Emilio Fernández, 1947) de ambiente provinciano y apegada al nacionalismo; y una más, Los olvidados (Luis Buñuel, 1950) película ambientada en un ba rrio bajo de la gran ciudad, en donde se retratan a los perso najes típicos de la miseria urbana y por sus premios obtenidos en el extranjero.

Por la moda, se premiaron películas del cine psicologista como: En la palma de tu mano (Roberto Gavaldón, 1950) o El ni ño y la niebla ( R. Gavaldón, 1953).

Por las variaciones al género se galardonó a Una familia de tantas (Alejandro Galindo, 1948). "... en esta película los convencionalismos del género quedaron invertidos (...) dicen lo contrario de lo que debieran expresar. Atacan lo que antes protegían. Así, la tipología genérica produce verdaderos caracte res; es decir, personajes de mentalidad colectiva, pero que presentan variables individuales."<sup>132</sup>

Además, Una familia de tantas es un melodrama familiar inspirado ya en la familia mexicana y no, en los modelos espa ñoles o argentinos.<sup>133</sup>

Las premiaciones condujeron también a la formación de al gunos mitos, con base en los directores, actores y actrices de moda. Así se popularizaron: Pedro Armendáriz, Arturo de Cor dova, Pedro Infante, María Félix, Dolores del Río, Marga Ló- pez, Silvia Pinal, Roberto Gavaldón, Emilio Fernández, Alejan dro Galindo, etc.

Esto dio al público ejemplos, a seguir o no, inscritos en

<sup>132</sup>. Ayala Blanco, Jorge, Op. cit., p. 58

<sup>133</sup>. García Riera, Emilio, Op. cit., T.3, p. 310

las reglas moralistas de la época; modelos en los cuales reflejarse, acordes con las modas y la forma de vida e ídolos a quien admirar-imitar, por hacer lo deseado o por tenerlo.

Socialmente, esto distrajo al público de su realidad, mediante un mundo de ilusiones y vanalidades; al grado de preocuparse más por la vida de las estrellas que por la propia.

Las premiaciones a los directores mostraron además la política de puertas cerradas existente en esa sección del STPC. Las de actores formaron también un pequeño bloque regido por la taquilla. Los productores preferían tener como cabeza del elenco a estrellas, creadas por ellos, que aceptar elementos noveles.

Finalmente, las premiaciones mostraron el desgaste genérico y de elementos técnicos y artísticos. Para 1958 no había de donde elegir a los futuros premiados; los géneros estaban demasiado trillados y los grandes mitos, perdido esplendor. Los arieles de ese año fueron los últimos. La industria estaba en crisis y al igual que ésta, la Academia decayó.

#### 4.3. Los concursos y el discurso político.

La crisis global en los sesentas tuvo un respiro aparente, a raíz de los concursos organizados entre 1964-1966. La caótica situación del cine pareció cambiar al integrarse a su alrededor varios equipos de elementos jóvenes: directores, argumentistas, actores y otros elementos del staff. No obstante, la industria mediatizó prontamente sus inquietudes y los absorbió al sistema.

En esos años la producción se mantenía con base en las co

producciones, las filmaciones en exteriores, los seriales proyectados como largometrajes y el apoyo de las casas productoras norteamericanas; más sus películas de producción regular eran pocas y cada año, menos.

Además, los géneros seguían la línea de producción de hacía veinte años. Predominaban los melodramas (más de 20 por año); las comedias musicales juveniles, las folklóricas, los westerns combinados con películas de aventuras y las cintas cómicas (diez o quince por año).

Por si esto fuera poco, los cuadros de actores se rolaban de una a otra película para, según los productores, asegurar la taquilla. Por ello, de tanto y tanto hacer películas iguales se había perdido toda huella de originalidad.

Esta crisis de calidad trajo una disminución de la producción, una pérdida de mercados y consecuentemente, una baja en las oportunidades de trabajo para el STPC. Los productores preferían los servicios de los Estudios América y los del STIC, por resultar más económicos.

Desde principios de la década se desató una polémica en torno a las causas de la crisis. Unos la achacaban a la falta de recursos económicos; otros, a la falta de claridad y renovación de los productos cinematográficos.

Pese a ello los elementos de la industria, tanto del capital como los trabajadores, se resistían a renovar las técnicas, los temas, los cuadros de los técnicos del Staff, etc. Los primeros por no arriesgar recursos; los segundos, porque decían defender sus fuentes de trabajo.

Sin embargo, la crisis día a día era más agobiante; así

como la necesidad de palntear una solución. Los concursos de cine de largometraje (entre 1964-1966), de guines y argumentos (1965-1966) y los de cortometraje ( organizados por distintas instancia y en varias ocasiones) fueron una débil pero firme respuesta a la crisis de calidad.

Los concursos de cine no ocurrieron aislados ni fácilmente. Se circunscribieron y enfrentaron a los vicios del cine, a la problemática global de éste y a la política oficial aplicada al cine.

Los sectores fuertes, económicamente, se negaron a ceptar los concursos; porque de hacerlo, reconocían la crisis de calidad de la industria. Para ellos el fantasma de la crisis se ocultaba en la falta de recursos.

Ninguna cada productora de las existentes aceptó financiar los guiones de los concursos, promovidos por el BNC, la Dirección General de Cinematografía y la Asociación de Productores de Películas Mexicanas, en 1965-1966.<sup>134</sup>

Mientras esta posición de los productores impedía (casi en su totalidad) la realización de películas diferentes en calidad y contenido, los distribuidores y exhibidores obstaculizaron la difusión de los largometrajes surgidos de los concursos.

El primer concurso experimental de largometrajes, organizado por técnicos y manuales en 1964-1965 ofreció: "los cuatro premios principales consistían en un permiso de exhibición comercial sin necesidad de pagar desplazamientos (sueldos y participaciones a las secciones del STPC).<sup>135</sup>

Sin embargo, los exhibidores se negaron a programarlas.

134. Ayala Blanco, Jorge, Op.cit., p. 354

135. Idem, p. 305

"En 1966, una de las películas triunfadoras del 1<sup>er</sup> Concurso experimental, Viento distante (Manuel Michel), fue exhibida en el cine Regis durante 21 semanas y alcanzó una alta recaudación, de 702 924 pesos. Hechos como ese no alentaron, sin embargo, un cambio cualitativo en el cine nacional..."<sup>136</sup>

"En Cambio para exhibir Amalia (Jaun Guerrero) comercialmente, Juan Guerrero perdió dinero en el pago de desplazamientos y prestaciones, pues la película no había sido premiada"<sup>137</sup>

Por lo que respecta a los trabajadores de la industria, los más renuentes a aceptar los concursos y sus resultados fueron los directores. Ellos reconocían las posibles ventajas del concurso, como el surgimiento de elementos valiosos y una más sana competencia; pero de ninguna manera aceptaban su poder de transformación. Para lograr cambios se necesita ante todo, decían los directores, que realicen un material superior en calidad al actual; y sobre todo, más comercial.

Pese a su posición los directores dieron oportunidad a once directores en 1966, entre ellos: Bolaños, Ibañez y Velo.<sup>138</sup> Además absorbieron a técnicos y actores, a algunos premiados y a los que no lo fueron. Lo trascendente es que, desintegraron a los equipos de producción organizados en torno al concurso y hasta cierto punto, quebrantaron el ánimo para el concurso siguiente, el de 1966.

Los concursos surgieron en un momento coyuntural. El gobierno organizó en relación al cine un proyecto de reestructuración con el que pretendía ponerse a la cabeza de la industria cinematográfica. El proyecto partía de la Dirección General de Cinematografía y de la Subsecretaría de Gobernación,

136. García Riera, Emilio, Op.cit., p.9, p.350

137. Idem.

138. Idem.

en donde se encontraban hombres clave para el proyecto cinematográfico posterior (Mario Moya Palencia y Luis Echeverría). De ahí se relacionaba con el BNC, del que era presidente del consejo el mismo Luis Echeverría.

Con este proyecto de reestructuración se acentuó la demagogia del discurso político, en la que contaba más el decir que el hacer. Propuso implantar nuevos métodos de recuperación de la industria, sin arriesgar amplios recursos y, conformando una imagen de verdadera preocupación por el cine.

El plan expresaba entre otras cosas: "Ninguno de los aspectos del cine fue descuidado en el proyecto y así como atiende la solución radical de los problemas de las empresas distribuidoras saneando en forma definitiva su economía mediante la implantación de medidas técnicas, se preocupa por el mejoramiento de estudios y exhibición -para que sirvan más y mejor al cine nacional-; pugna por la capacitación de artistas, técnicos y escritores; facilita el acceso a los productores independientes y de las compañías de formación reciente que deseen acogerse al nuevo régimen; propuso crear un organismo especializado para la publicidad en el país y en el extranjero y coadyuvar a satisfacer las aspiraciones económicas y sociales de los trabajadores."<sup>139</sup>

A fines de los sesentas fue esencial la promoción y difusión del cine; así como la ligamen de México en el mundo a través de él. Se requería una imagen que beneficiara ante todo al régimen y mostrara una cierta estabilidad socio-política. Por ello al surgir los concursos el gobierno aprovechó para afirmar su discurso; además de los festivales cinematográficos en

<sup>139</sup>. citado por García Riera, Emilio, Op.cit., t. 9, p. 16 de La Afición, 30 de agosto de 1964

el extranjero, de las semanas del recuerdo, de las reseñas de cine.

En relación al primer concurso el director de cinematografía, Mario Moya Palencia, se expresó de la siguiente manera: "a) el concurso ha cumplido su función, que fue la de permitir la aparición de nuevos talentos en el horizonte del cine nacional; b) es imperioso que esos valores, capaces de dar a nuestro cine el sitio que le corresponde en el mundo, no se malogren; hay que estimularlos; c) la Sría. de Gobernación en cumplimiento de una de sus funciones, la de impulsar el desarrollo cinematográfico del país, tratará de impulsar con la ayuda del BNC, el movimiento de cine experimental."<sup>140</sup>

Mientras en el concurso de largometrajes se conformó con dar su apoyo moral y reconocer públicamente el acierto de los Técnicos y Manuales al convocarlo; en el concurso de guines, fue el mismo gobierno quien lo promovió,

Los objetivos del concurso de guiones ( y en cierto modo la propuesta oficial) eran: "... encauzar la inquietud despertada entre las nuevas generaciones de escritores y cineastas de realizar su legítimo deseo de expresarse a través del cine; de establecer nuevos nexos entre la industria organizada y los creadores independientes; de fundamentar las exigencias gubernamentales, de una elevación del nivel artístico y comercial del cine mexicano; patrocinar el surgimiento de un nuevo cine, de verdadera calidad. El BNC ofrece facilidades económicas especiales para que fueran filmados los argumentos ganadores y recomendados."<sup>141</sup>

Con lo propuesto en el concurso de guiones se hizo más

<sup>140</sup>. García Riera, Emilio, Op.cit., t.9, p. 156

<sup>141</sup>. Ayala Blanco, Jorge, Op.cit., p.354

notoria la separación entre el decir y el hacer del discurso oficial. La postura demagógica del régimen dejó de lado las trabas burocráticas que la estructura del BNC oponía a la concesión de créditos, para ofrecer el apoyo incondicional a éste. A pesar de ello, como era de esperarse, no les bastó con ser los premiados para obtener el crédito, tuvieron que constituir casas productoras para acceder a él. Sólo dos de los guiones premiados lo obtuvieron: Los caifanes y Mariza de Juan Ibañez y Juan Guerrero respectivamente.

Podemos decir que en realidad los participantes de los concursos luchaban por ganarse el ingreso a la industria; pues ni quienes creían en la necesidad de mejorar la calidad de la producción (integrada esta inquietud al discurso oficial), ni los miembros de la industria (que estaban a la defensiva) financiaron o difundieron sus propuestas. Los únicos elementos de la industria verdaderamente entusiasmados eran los de la sección de Técnicos y Manuales.

Los concursos eran vitales para ellos, para generar empleos, para mejorar la calidad; atendían a la necesidad de renovación de personal técnico y de directores, de temas, de técnicas y de calidad. Además, demostraron que no se necesitaban presupuestos millonarios ni periodos de filmación ampulosos para hacer películas dignas (los largometrajes del primer curso se filmaron en cinco semanas discontinuas, equivalentes a dos semanas de filmación).

Sin embargo, todos aprovecharon la resaca de los concursos. Los productores absorbieron a muchos elementos de los diversos concursos: a actores o personal técnico; pero no reto-

maron el material surgido de ellos.

El gobierno a su vez, atrajo a otros y los integró a las producciones del sexenio; Olimpiada 68 bajo la dirección de Alberto Isaac ( coordinando a varios directores más); en los cineclubs o dependencias del sector público para la realización de cortometrajes oficiales, en el INBA, la SEP, etc.

Finalmente los concursos funcionaron como parte del aparato distractor hacia la opinión pública (nacional o extranjera) Organizados a fines de los sesentas por el gobierno y algunas instituciones cinematográficas, funcionaron cuando el gobierno atravesaba por años difíciles, de inestabilidad global, económica, social y política.

## SEGUNDA PARTE

IMPOSICIÓN DEL PROYECTO POLÍTICO ESTATAL A LA CINEMATOGRAFÍA MEXICANA.

Es esta parte del trabajo nos ocuparemos del periodo 1970-1976. En estos años podemos percibir con mayor precisión como incidieron las instituciones estatales en la reorganización del cine mexicano. En este lapso coincidieron: la reafirmación de los mecanismos de control político en la cinematografía y el interés de revitalizar la economía del cine y lograr una mayor acumulación de capital.

Sólo ocupándonos de ambas circunstancias, podremos entender como fue que se fraguó el proyecto cinematográfico alternativo, adjudicado a la crisis y; los verdaderos alcances y limitaciones de éste, al quedar el cine maniatado a la estructura de poder: el Estado.

Con base en ello pretendemos deducir las trabas interpuestas al desarrollo y emancipación del cine; ya que éste no mejoró en el lapso a estudiar. Sus contradicciones se agudizaron debido a la dependencia, en torno al sistema estatal, y al fortalecimiento de los mecanismos de control.

Para abordar la temática planteada exponemos en el primer capítulo las particularidades del país en los setentas, a fin de ubicar dentro de un contexto a la reorganización del cine.

En el segundo capítulo nos ocuparemos de la reorganización dentro de las perspectivas de monopolización; del control político a través de las reformas sindicales; y de la producción, todo como resultado de la revaloración de la fisonomía

estatal manifiesta en la cinematografía.

Todo esto es visto en función de la crisis del sistema y por ende, de la cinematografía. También coinciden como un proyecto de gran capital; considerado mas que una salida a corto plazo, una alternativa de poder puesta en juego.

## I. ASPECTOS DEL PROYECTO ESTATAL LIGADOS A LA POLÍTICA DE REORGANIZACIÓN CINEMATOGRAFICA.

### 1. INOPERABILIDAD DE LOS APARATOS DE PODER.

En 1970 se le presentaron al Estado mexicano multiples dificultades para seguir garantizando de manera eficiente su papel como reproductor del sistema social en su conjunto.

El problema fundamental se desprendía de una creciente y constante disfuncionalidad entre lo que se quiso lograr con la industrialización y la manera de llevarla a cabo. Los propósitos de ésta fueron modernizar al país y lograr un relativo bienestar para las mayorías; además de, afirmar y fortalecer la economía de la nación. Sin embargo, a principios de la década de los setentas lo anterior se transformó en una lejana intención ( el programa de avance se convirtió en obstáculo).

El país enfrentó una aguda crisis en sus estructuras económicas y políticas; la propiedad se concentró en unos cuantos y se fomentó una amplia penetración del capital extranjero; había insuficiencia agropecuaria, desempleo, represión y un sector público en crisis.

El corporativismo ya no operaba con el dinamismo de los

años cuarentas-cincuentas. Ahora, los distintos sectores y clases sociales presionaban directamente al gobierno. Éstos se habían fortalecido en el tránsito a la sociedad industrial y rebasado a las instituciones que supuestamente los representaban. Por todo ello fue necesario replentear la organización del país a partir de 1970. En ese marco se dio la reorganización del cine.

### 1.1. Desequilibrio de los mecanismos y aparatos económicos.

Desde el momento de poner en marcha el proyecto de desarrollo capitalista, el gobierno diversificó los mecanismos jurídico-administrativos y financieros tendientes a alentar y proteger a la inversión nacional. Durante la segunda guerra mundial se decidió sustituir las importaciones de bienes de consumo por producción agrícola y se hizo crecer la economía a un ritmo mayor al del crecimiento demográfico. Una vez terminada la guerra se ampliaron las facilidades para obtener altos niveles de inversión; se impulsaron áreas estratégicas de desarrollo y, se procuró mantener el control nacional sobre los recursos básicos y sobre la actividad económica en su conjunto.<sup>1</sup>

El despliegue de estrategias en aras de la industrialización permitió, en un principio, lograr los objetivos propuestos, con base en las reformas económico-políticas del cardenismo.

Los primeros decenios dentro del proyecto de desarrollo resultaron alentadores. La productividad crecía a un ritmo acelerado. La industrialización con base en la sustitución de im-

1. Meyer, Lorenzo Op.cit., pp. 208,209

portaciones se convirtió en el pivote del desarrollo y la creación de empleos.<sup>2</sup>

El gobierno dio todas las facilidades para lograr el crecimiento económico a través de aranceles y controles a la importación. También mantuvo una política de precios bajos para los productos del campo; fijó el control salarial; mantuvo los precios de los bienes y servicios y, asumió por entero el costo y la ejecución de las obras de infraestructura.

Todas las instituciones oficiales contribuyeron a ese proyecto, pero su acelerado crecimiento rebasó sus límites e impidió su continuidad hacia finales de los sesentas.

Los gastos ocasionados por el apoyo a la iniciativa privada no fueron recuperados por el sector público. Sin embargo en su política económica interna, tampoco mostró mucho interés por la recuperación del capital; se concretó a girar en torno a los intereses empresariales. Pese a ello, la iniciativa privada mostró lo limitado de sus perspectivas y su incapacidad para desarrollarse por sí misma.

Su crecimiento dependía de las elevadas tasas de ganancias y de su política de no arriesgar su inversión. Eso redujo sus posibilidades en algunas áreas, por ejemplo: en el campo, en la industria manufacturera, en los bienes de consumo o en la explotación de recursos naturales.

El capital extranjero aprovechó y aceleró su inversión en esas áreas, y simuló ser un elemento indispensable para el crecimiento; mas dadas sus características, resultó una traba a la inversión nacional.

En los años sesentas se agudizó su presencia en la depen-

---

2. Tello, Carlos La política económica en México 1970-1976, p. 23

dencia tecnológica y científica que provocaba.

Los gastos del sector público para sostener una industria cada vez más deficiente e improductiva acabaron con sus posibilidades de reinvertir su capital. Su capacidad financiera se redujo al estancamiento de los ingresos tributarios y a la baja recaudación por concepto de servicios. Por ello el sector público recurría con mayor frecuencia al endeudamiento externo.

La deuda crecía de manera impresionante; de los 260 millones de dólares que se debían en 1940, ascendió hasta los 2832 millones; esto significaba un incremento de casi diez veces en un periodo de 29 años.<sup>3</sup>

En la política económica de los distintos gobiernos estuvo su restricción. A partir de López Mateos decrecieron los créditos al campo. Esto impidió la posibilidad de disponer de bienes necesarios para la industria, de bienes de capital y manufactureros.

Para 1970 no podía disminuir ya el ritmo de las importaciones sin provocar una crisis en la producción industrial por falta de insumos. El gobierno y la iniciativa privada iban perdiendo sus posibilidades de maniobrar para generar su expansión.

La falta de visión del sector oficial le impidió prever que una sociedad surgida en bases agrarias no debía olvidarlas en su proceso de expansión. El hacerlo repercutió en la capacidad para orientar la continuidad del desarrollo integral del país. El proceso de descapitalización agrícola, rebasado por el de sustitución de importaciones, desgastó ambos.

El sector industrial, hacia 1970, encontraba serios obs-

3. Huacuja, Mario y José Woldenberg Estado y lucha política en El México actual, p. 40

táculos manifiestos en un alto índice de desempleo y subempleo. Esos efectos se reflejaron en la economía y en los ajustes sociales; y fueron, entre otros, los detonadores de las contradicciones entre el sistema político y el crecimiento económico.

## 1.2. Desequilibrio entre los mecanismos y aparatos políticos

La política económica tuvo repercusión en los aparatos políticos del sistema. Entre otras cosas, impidió al régimen continuar con su papel de árbitro entre las clases sociales y el grupo dirigente.

La actividad del Estado generó un crecimiento desigual en todos los niveles de la economía nacional. Las repercusiones sociales de este hecho dejaron al descubierto la inoperancia del crecimiento con estabilidad. Las contradicciones al interior de la sociedad cristalizaron en un progresivo debilitamiento del sistema político.

Las políticas gubernamentales en la economía condujeron al deterioro de los salarios, estancaron el crecimiento industrial e impidieron generar nuevos empleos. Estas circunstancias trascendieron al ámbito político.

Los trabajadores se agruparon para luchar por mejores condiciones de vida y de trabajo, lo que acarreó mayor rigidez por parte del Estado y un uso más frecuente de la represión. Esa táctica redujo aún más las posibilidades de acción del sistema.

Hacia 1970 se había quebrantado el control oficial sobre los trabajadores. La corrupción de los líderes, la falta de democracia y la utilización de la violencia no garantizaban ya,

la eficacia de los organismos tripartitas.<sup>4</sup>

La incapacidad para controlar a los distintos sectores sociales se manifestaba también en su relación con el sector empresarial, porque la política oficial se había convertido en un obstáculo para la expansión de éste.

La concentración del capital contravenía las necesidades del grupo gobernante; aun cuando éste fue quien lo alentó (al grupo empresarial) para consolidar en los sesentas a su fracción financiera. Esta se convirtió en la más importante de la burguesía.

Por medio de su capacidad de inversión en los sectores más productivos, se acentuó la tendencia de esta fracción a convertirse en un sector más poderoso que el gobierno. Ello abrió la posibilidad de intentar gobernar por medio de sus representantes más directos.<sup>5</sup>

A la difícil situación entre la burguesía financiera y el sector gubernamental se agregaron las diferencias del sector oficial con los pequeños y medianos capitalistas. Estos protestaban por los vínculos y preferencias sostenidas entre el régimen y la fracción empresarial dominante, y por la incapacidad de éste para seguirlos protegiendo.

Mientras se hacía más compleja la estructura social y económica del país, las limitaciones del avance institucional crecían. Los resagos sociales mostraban las deficiencias del sistema. A finales de los sesentas, la burocracia sindical vio reducirse sus espacios de autonomía.

La falta de canales en donde expresar una verdadera movilización política, la incapacidad para captar adecuadamente

4. Leal, Juan Felipe, "Intento de renovación del corporativismo mexicano" en "La Cultura en México", Siempre, 14 de noviembre de 1973, p.VIII

5. Leal, Juan Felipe, El Estado mexicano, pp. 27,28

las corrientes innovadoras y la reticencia a la apertura del aparato político, fueron algunas de las dificultades para someter a los sectores medios.

Si bien la marginación política cubría a toda la estructura social, fueron los sectores medios los indicadores de lo deficiente de las prácticas políticas. Era difícil controlarlos porque no pertenecían a un sector específico, no se conocía su número con exactitud y además, participaban en las actividades de otras clases sociales. Este grupo pronto cobró fuerza y sus movilizaciones hicieron eclopción en 1968. Este hecho marcó una fuerte crisis de autoridad en el Estado.

## 2. REORDENAMIENTO DEL MODELO DE DESARROLLO ECONOMICO Y DE LOS MECANISMOS DE PODER EN EL PERIODO 1970-1976.

En el inciso anterior presentamos las características del país a finales de los sesentas, esenciales para explicar y justificar las reformas aplicadas en el sexenio de Luis Echeverría. La situación prevaleciente obligó al sector público y a la burguesía, en su fracción monopólica, a: proponer soluciones al proceso de capitalización y reproducción de las condiciones políticas e ideológicas; y a, adecuar el funcionamiento del aparato gubernamental a las exigencias planteadas.<sup>6</sup>

Debido a las nuevas necesidades el gobierno puso en marcha un proyecto acorde con la dinámica de concentración económica y de poder deseada, Lo hizo en beneficio directo de los sectores avanzados del gran capital financiero, de sus agentes locales ( BANAMEX, BANCOMER y SOMEX) y en oposición a los gru

<sup>6</sup>Gamboa Villanueva, Xavier Op.cit., p. 44

pos políticos cuyas perspectivas se planteaban en defensa del sector monopólico ~~estrado~~.<sup>7</sup>

El conjunto de medidas adoptadas definieron la política estatal de intervención, buscaron contrarrestar las dificultades presentes en el proceso, tanto económicas como sociopolíticas.

### 2.1. Perspectivas monopólicas en la organización económica

A principios de los setentas fue el capital monopólico, a su reproducción y expansión, al que más afectaban las crisis del sector externo y el desequilibrio de las finanzas públicas, reflejadas en el empleo e ingresos de las distintas clases sociales.

Por lo mismo, y desde la perspectiva del gran capital, el cambio de estrategias tendía a contemplar aparte de la paz social, la modernización de amplios sectores de la industria, el fortalecimiento financiero del grupo estatal, la práctica de nuevas formas de inversión; y en otro nivel, la realización de una reforma educativa tendiente a asegurar en un corto plazo, una oferta de mano de obra calificada, acorde con la modernización. Estos son a grandes rasgos, los aspectos del programa oficial de reformas.

El régimen orientó las medidas de ampliación en función de su fortalecimiento financiero, con el propósito de reducir el déficit del sector público.

La reforma fiscal tenía como objetivo asegurar una entrada constante de divisas a la administración pública. Sin embargo se olvidó de la posible reacción y especulación por parte

<sup>7</sup>Rosas, Javier y Silvia Dupont, "1976, hacia una aparente reactivación del régimen", Estudios Políticos, No.8, p.21

de los empresarios afectados; pues precisamente la protección arancelaria y los bajos impuestos habían constituido parte de los grandes incentivos al capital.

Además, el proyecto trajo consigo la inflación; ésta aumentó las ganancias del capital financiero, al incrementarse el consumo obrero y campesino; pero simultáneamente dañó a los sectores medios y bajos de la escala económica. La carga de la inflación, de los aumentos de precios y de los impuestos les pesaban mucho.

Otras medidas económicas del gobierno ataron más al país, éstas fueron: el endeudamiento público y la emisión excesiva de monedas. No obstante, se continuó con el proceso de expansión y fortalecimiento del gran capital.

Dio principio a su vez, un proyecto de mayor inversión estatal en la economía. Las empresas públicas aumentaron desmesuradamente, tanto en forma de fideicomisos, como de empresas descentralizadas y paraestatales; en estas últimas encontramos precisamente a algunas de las empresas de la cinematografía.

El gobierno buscó con ellas una mayor injerencia en la economía; pero ocultaba su propósito real aduciendo a la necesidad de mejorar la eficacia y productividad de esas empresas, no a su interés por fortalecerse en la economía.

Otras reformas económicas estuvieron enfocadas hacia la expansión del mercado de los consumidores, mediante reformas a la legislación laboral. Estableció la revisión de los salarios anualmente. También creó el INFONAVIT y el FONACOT para abrir el acceso de los trabajadores al mercado de la vivienda y al de los bienes de consumo duradero.

Para contrarrestar las carencias de recursos humanos capacitados en ciencia y tecnología, se fortaleció CONACYT. a esta institución le correspondió la definición de la política científica y tecnológica del país, buscando solucionar los problemas relacionados con el desarrollo.

La creación de centros de investigación, las posibilidades de capacitarse en el país o en el extranjero y el fomento de la actividad científica en general subsanaban la necesidad de avance de la economía mexicana y representaban la posibilidad de profesionalización de la clase media, a la que deseaba ganar como aliada el régimen.

La reforma educativa cubrió tres aspectos fundamentales:

- a) la actualización de los métodos, técnicas e instrumentos para dinamizar el proceso enseñanza-aprendizaje.
- b) la extensión de los servicios educativos a la población tradicionalmente marginada...
- c) la flexibilidad del sistema educativo para facilitar la movilidad horizontal y vertical de los educandos entre la diversidad de tipos y modalidades de aprendizaje.<sup>8</sup>

Las reformas educativas se derivaban de las necesidades del gran capital y tendían a asegurar el proceso de acumulación. De ellas se desprendieron las fuerzas políticas capaces de sustentar las medidas económicas habilitadas por el Estado.

## 2.2. Reactivación de los mecanismos de control político.

Con Echeverría se reformularon las estrategias aplicadas a la forma de gobernar. Debía recuperar la estabilidad política

8. Robles, Marta "Ajuste educativo en la sociedad mexicana actual", Estudios Políticos, No.8, p.36

ca mermada por los cuestionamientos sociales, la división entre las clases y al interior de ellas. Sus tácticas buscaban conciliar los intereses para recobrar la base social, fortalecerse políticamente y sobre todo, estar en condiciones de dar un impulso más al desarrollo. Por ello, las reformas se ajustaron a las exigencias inmediatas de la sociedad en su conjunto.

La burocracia sindical adoptó las medidas de los grupos más inflexibles y las subordinó a los intereses del capital; de esa manera, intentó recuperar su supremacía ("Capacidad de arbitraje") sobre los sectores relacionados con la expansión industrial: empresarios nacionales y extranjeros, sectores laboral y agrario, y burocracia sindical.

El gobierno retomó parte de las antiguas estrategias políticas; es decir, aspectos de la "democracia representativa", de la "dictadura presidencial" y del corporativismo, útiles para conformar una política distinta en apariencia.

### 2.2.1. Revestimiento de la democracia representativa.

La democracia representativa "supone que todos los ciudadanos son iguales y considera al proceso electoral la vía de la expresión popular, el fundamento de la autoridad y del poder de los gobernantes."<sup>9</sup> Con Echeverría se le denominó "apertura democrática". Al aplicarla se pretendía elevar el nivel de legitimidad del sistema, mediante la participación controlada, subordinada o marginada de los diferentes sectores.

A cinco meses de iniciado el régimen (17 de mayo de 1971) el presidente reunió a los representantes sindicales, a los dirigentes empresariales y a altos funcionarios con el fin de es

9. Rodríguez Araujo, Octavio "La oposición en México", Estudios Políticos, No. 8, p. 84

tablecer la consulta en grupo. De acuerdo con ello creó la Gran Comisión Nacional Tripartita.

Con la Comisión se practicó la consulta semipública invertida de legitimidad, tendiente a lograr compromisos más firmes y duraderos. A su vez se le consideró una forma de garantizar la participación e integración de los sectores ahí reunidos.

También se hizo una reforma electoral, que cristalizó en la Ley Federal Electoral (1972-1973). Mediante ésta se otorgó voz y voto a todos los partidos políticos registrados en los órganos electorales y se redujó el porcentaje de votación necesaria para obtener diputaciones de partido.<sup>11</sup> También se concedió la mayoría de edad a los 18 años. Aparentemente se permitió la pluralidad en la representación política; mas gobernación negó sistemáticamente el registro a los partidos de izquierda.

Los objetivos de la supuesta apertura democrática fueron: por un lado, quitar obstáculos al partido oficial y recuperar su hegemonía; y por otro, mediatizar a los partidos de oposición y a los movimientos independientes. Sin embargo, pese al afén gubernamental de controlar a todos, el régimen no pudo desag articular a los grupos de oposición ni incluirlos en el sistema.

### 2.2.2. Reafirmación del presidencialismo.

Otra pieza clave del sistema político es el ejecutivo. En México éste tiene mayor independencia y poder de decisión que las cámaras; por ello, la democracia mexicana ha degenerado en la dictadura "sexenal" del presidente en turno.

De acuerdo con estos lineamientos Echeverría esperó la

<sup>11</sup>. Anónimo, "1970-1976, consolidación del poder presidencial", Proceso, 6 de noviembre de 1976, p.7

ocasión propicia para reducir los vínculos que comprometían a su administración con los intereses contrarios de antemano.

Con la intención de fortalecerse frente a los grupos de provincia, el gobierno central cambió a algunos gobernadores y a algunos miembros de su gabinete. El hecho más notorio tendiente al fortalecimiento presidencial fue quizá, la eliminación de la fracción diazordacista del gabinete y de los puestos de mayor peso en la escena política.

Por otra parte, la afirmación del poder central se consolidó por su relación con cada uno de los sectores sociales. De ahí la necesidad de maximizar los lazos coercitivos que unían a los gobernantes con sus gobernados, mediante la intensificación de los mecanismos del corporativismo mexicano.

### 2.2.3. Fortalecimiento del corporativismo.

De los elementos del sistema político el más significativo es el corporativismo. Abarca tanto la concepción democrática de Estado como al presidencialismo, en la medida en que permite mediar entre las diferencias y conflictos de los distintos sectores sociales.

Con Echeverría el elemento corporativista se intensificó respecto a los estratos vinculados con la producción, maximizándose en la fracción laboral, ya que la cooperación de ésta era esencial para el proyecto de Estado.

Cabe precisar en relación a lo anterior que si el corporativismo del periodo cardenista se derivó de la debilidad estructural de la burguesía y del proletariado y se consolidó en los años cuarentas, por el pacto agrario de la burocracia política

con el campesinado; el corporativismo a partir de 1970 se constituía en una sociedad cuyo centro de gravedad se había desplazado del campo a la ciudad. Por otro lado, el nuevo grupo gobernante, para mantener su hegemonía requería de la estructuración de un pacto social capaz de permitirle reconstruir su base social.

El objetivo gubernamental de lograr un capitalismo más integrado en lo económico y lo social y menos vulnerable en sus relaciones con el exterior dio cabida a que la alternativa para modernizar el sistema fuera la renovación del corporativismo e intensificando las medidas de control que lo conforman. De ello resultaría, un mayor control social.

#### 2.2.3.1. Contención de la burguesía por el Estado.

A partir de 1970 los enfrentamientos entre el sector empresarial y el gobierno se dieron continua y fuertemente. Surgieron en parte por el descontento empresarial ante la mayor intervención del Estado en la economía; también ocurrieron por el interés gubernamental de fijarle a la burguesía mayores compromisos políticos; y además, porque se propuso someterla a los lineamientos del gobierno. Es decir, se propuso fijarle el rumbo de su actitud política frente a la reestructuración económica.

La intervención estatal se manifestó primero a través de la Comisión Nacional Tripartita. Se institucionalizó ésta como mecanismo de consulta en la que el ejecutivo tomaba la dirección y encauzaba las decisiones.

Para contrarrestar el margen de arbitraje perdido por el Estado frente a los intereses de los grupos dominantes, el gobierno utilizó un factor estratégico: la movilización de los sectores populares. En otras palabras el gobierno enfrentó a las mayorías con la burguesía.

A raíz de esta abierta confrontación de fuerzas Estado-burguesía, "los sectores empresariales o al menos una parte importante comprendió que en caso de producirse un serio enfrentamiento con el gobierno no saldrían beneficiados..."<sup>12</sup>; ya que éste contaba con la posibilidad de movilizar a las mayorías.

Otra táctica para controlar la inconformidad empresarial fue la agresión verbal. El gobierno la amenazaba continuamente con un mayor control de precios, con incrementar el número de productos sujetos a control, con abrir la frontera a productos manufacturados; además, hablaba de apoyar los emplazamientos a huelga y las demandas de aumentos salariales. Mas esto sólo formaba parte de la retórica sexenal.

#### 2.2.3.2. Reestructuración del liderazgo sindical.

Al inicio de los setentas la burocracia política enfrentó serios obstáculos. Por un lado, se había agudizado el deterioro de la política sindical charra; y por otro, la retórica liberalista del régimen permitía la formación de cuadros de representación gremial. Ambos aspectos reducían la hegemonía ce-temista sobre el movimiento obrero.

La estabilidad de los jerarcas políticos se vio amenazada por los embates del desempleo, provocado, en parte, por la crisis de 1971; y por el resurgimiento de proyectos democráticos.

<sup>12</sup>Tello, Carlos, Op.Cit., p.90

Ya no eran suficientes la corrupción, la represión y el terror para contener a los trabajadores; urgía darle una respuesta a sus demandas.

La necesidad de recuperar su prestigio, llevó a los líderes sindicales a enarbolar algunas de las demandas obreras: aumentos salariales, respeto a las huelgas y a los contratos colectivos; pues desde 1972 estas demandas, habían desatado el descontento obrero.

El régimen buscaba recuperar la confianza del sector obrero. No intentaba debilitar aún más a los líderes sino por el contrario, encontrar la alternativa para mantenerlos. En principio decidió resolver los problemas intersectoriales dentro de la Comisión Nacional Tripartita. Así dejaba asentado que los sectores laborales eran considerados en la toma de decisiones económicas y eso, garantizaría su representatividad.

La elección de la Comisión para resolver los embates obrero-patronales redundó en beneficio de la burocracia sindical. A la Comisión pasaban los problemas difíciles, con lo que los líderes tenían la posibilidad de apoyar y encauzar públicamente las demandas obreras y recuperar, en parte, su prestigio ante las bases.

Los cambios aparentes en la solución de las demandas obreras acarrearón enfrentamientos entre el sector empresarial y el gobierno e incrementaron la presión de los líderes obreros. Los cetemistas manifestaban su inconformidad con la solución de los conflictos en la Comisión; sobre todo porque consideraban que generaba el rechazo y la oposición hacia la central.

La importancia de la Comisión desató problemas y enfrenta

mientos entre los tres elementos de la misma (burguesía, Estado y sindicatos); sin embargo, fortaleció al régimen y la alianza de éste con la jerarquía sindical.

Sobre la importancia del liderazgo sindical en el régimen de Echeverría, Manuel Camacho nos dice: la revitalización de la oposición fortaleció a las dirigencias sindicales del sistema, se volvieron más necesarias y ganaron el reconocimiento de su funcionalidad. Esto se hizo palpable en la CTM y Fidel Velázquez, que desempeñaron funciones políticas trascendentes para controlar las demandas salariales.<sup>13</sup>

#### 2.2.3.3. Bloqueo al movimiento obrero de oposición.

La confluencia de la insurgencia obrera y las expresiones de liberalismo del régimen permitieron a la insurgencia obrera independiente, retomar las pautas de la apertura. Sus demandas se enfocaron a denunciar la falta de democracia sindical. Circunscribían sus movilizaciones al ámbito de la legalidad para lograr un marco amplio de acción. Mientras tanto, la burocracia política instrumentaba medidas para no ser rebasada.

Pocas veces como entonces el régimen ha desplegado tácticas tan diversas para que la agitación popular no altere sus proyectos. Las estrategias fueron: darle a cada movimiento una respuesta particular sin poner en entredicho la apertura democrática; impedir la formación de movimientos estables totalmente independientes.

La acción del Estado se orientó también a establecer nuevos sistemas de organización obrero-patronal, buscando hacer menos éspera la situación. Hacía aparecer las concesiones labo

13. Camacho, Manuel, Op.Cit., p.70

rales como un regalo y no como resultado de las pugnas intergrupales, tal como era.

Las constantes presiones por alcanzar mejores niveles de vida no fueron objetadas por la autoridad; en cambio, las referentes a la democracia sindical, sí. Grandes grupos obtuvieron prestaciones laborales como: aumentos salariales, posibilidades de adquirir una vivienda, de obtener bienes duraderos y alimentos a bajo costo. Se atendieron pues, las demandas laborales a corto plazo.

En su momento la solución de algunas de esas demandas permitió a la burocracia política asegurar la solidaridad del sector obrero para cumplir sus objetivos: recuperar y fortalecer su poder.

A finales del sexenio pudo verse la capacidad del sistema para reproducirse, limar asperezas, rehacer alianzas, sofocar brotes de inconformidad o de mediatizador; en fin de fortalecerse por distintos frentes.

## II. POLÍTICA ESTATAL CINEMATOGRAFICA 1970-1976.

La cinematografía ha estado sujeta a los lineamientos del sistema por sus características. A nivel económico, porque la amplia red industrial estructurada desde los años cuarentas es un eslabón de la industrialización del país. A nivel ideológico porque sus alcances masivos le han conferido un papel fundamental en la reproducción y asimilación de lo ideológico.

A esto obedecen el conjunto de modificaciones efectuadas en el cine en el periodo de Luis Echeverría. Formaban parte de un amplio programa de reformas, en donde se incluían el revestimiento del sistema sociopolítico para agilizar el crecimento económico, incrementar la acumulación del capital y contrarrestar la emergencia social.

Las medidas adoptadas cristalizaron en cambios en el sistema de producción y en los sistemas de distribución-exhibición y; se inscribieron en el marco de la economía nacional, enfocada al fortalecimiento de los monopolios. Además, fueron la respuesta a la retracción del capital en la producción de películas, a la descapitalización de la industria y a su crisis de calidad.

La decisión de reorganizar las prácticas económicas y políticas, en función del capital monopolista, al interior de la cinematografía tenía como objetivos: incrementar y mejorar la producción para exportar.

El total de estas disposiciones, la manera de enfocarlas y los procedimientos seguidos dieron como resultado: una industria costosa acorde con los intereses del Estado y de los mo-

opolios inmersos en la cinematografía.

### 1. FORTALECIMIENTO MONOPÓLICO ESTADO-EMPRESARIOS EN EL CINE.

Al concluir la etapa del desarrollo estabilizador en México, la cinematografía enfrentó serios obstáculos en su crecimiento. Entre ellos: la consolidación de una élite empresarial dedicada a la especulación y a la ganancia rápida, cuyos intereses olvidaban la verdadera dimensión del cine como industria; y la marcada dependencia hacia la inversión y el material norteamericano. Ambos aspectos beneficiaron únicamente a las empresas más fuertes.

Estas manifestaciones monopolistas ocurrieron en parte por la política oficial instrumentada hasta entonces. En la producción los distintos regímenes aportaron un alto porcentaje del costo de las películas a través del BNC; sin embargo, no regularon la distribución de esos créditos. Por tal circunstancia sólo un reducido grupo de productores se beneficiaba. El apoyo oficial a los grandes capitales de la distribución y exhibición de películas se manifestó en bajos impuestos y leyes proteccionistas, que permitían obtener altos rendimientos con pocos riesgos.

Bajo esas circunstancias se dio una de las más profundas crisis de la industria. De acuerdo al informe de Rodolfo Echeverría en 1971, la descapitalización de ésta se manifestaba en: constantes pérdidas en las distribuidoras del mercado externo, en la insolvencia y desaparición de múltiples empresas productoras, en la nula rentabilidad de COTSA y de PELNAL; en

los aumentos de costos en la producción y la distribución, en el tope a los precios de entrada a las salas en todo el país y en la operación deficiente de los Estudios Churubusco y de PROCINEMEX.<sup>1</sup> Esta situación afectaba de manera directa al BNC.

Cuando en 1970 se reconoció en algunos círculos la imposable necesidad de efectuar cambios en el cine, el gobierno advirtió la posibilidad de hacerlo. A la posibilidad se le vio su provecho por parte de los empresarios; no para realizar grandes inversiones, sino como el medio para lograr ganancias inmediatas y seguras.

El paso de una etapa de la economía a otra de mayores compromisos con el capitalismo mundial y por las características del sistema, influyó en el programa estatal de acrecentar aún más su intervención en el medio cinematográfico, como la única posibilidad de resolver los grandes problemas de antaño.

### 1.1. Hegemonía del Estado en la industria del cine.

En la ancestral crisis económica de la industria del cine mexicano, encontramos la presencia del Estado imprimiéndole sus rasgos esenciales; de acuerdo a la época y el momento en que éste decidió intervenir. Hasta antes de 1970 había estado presente en todos los momentos de crisis económica aguda e intentó impulsarlo con recursos financieros o legales tendientes a fortalecer su infraestructura. Sin embargo, siempre lo dejó bajo la administración de la iniciativa privada y permitió a ésta, crear un grupo monopólico fuerte.

En 1947 el cine aceptó el fuerte apoyo estatal. Este se manifestó al incrementar el régimen, el capital social del

1. Cineinforme, 1976, p.27

Banco Cinematográfico (de 2 y medio millones a diez) y al cambiarle su razón social (de BC a BNC). Esta reforma vino acompañada de otra de carácter jurídico, para darle vigencia al contrato social en el cine. Se creó la Ley de la Industria Cinematográfica; ésta debía impedir, aunque sólo fuera en documentos, el excesivo poder de los grupos monopólicos del cine.

Los diversos cambios en la estructura del cine han sido únicamente reacomodos que la misma crisis ha exigido para ser sobrellevada. Por ejemplo, algunos de los cambios anunciados en 1971 tenían su origen en el plan Garduño y no ofrecían nada nuevo.

Hacia 1970 los reajustes del capitalismo mundial afectaban e influían en la economía mexicana. Se requería una intervención más decidida por parte del Estado en la economía y la disponibilidad de grandes capitales, si se quería ingresar a una economía de avanzada.

En el ámbito cinematográfico ambas instancias se manifestaron conforme adquirió forma el proyecto estatal en él. El gobierno consideró al cine uno más de los elementos a reorganizar, de acuerdo a su programa económico de avanzada. Precisamente fue el financiamiento a la industria del cine un punto de partida; y una vez más, se estableció una relación de dar para recibir, y el gobierno asumió la dirección de ésta.

#### 1.1.1. Supremacía estatal por medio del financiamiento.

El sector oficial reorganizó al conjunto de empresas paraestatales que se encontraban en quiebra, y habían conducido al BNC a su descapitalización. Ésta obedecía a la falta de ca

pital activo, a su endeudamiento con los Bancos nacionales y extranjeros, al nulo rendimiento de sus inversiones y a la imposibilidad de recuperar los créditos atorgados.

Si la situación caótica de la industria ocurría por la descapitalización del BNC, entre otras cosas, y amenazaba con paralizar a la producción, los nuevos funcionarios dictaron los acuerdos pertinentes para habilitar una vez más al Banco.

Mediante una serie de complejos procedimientos administrativos y contables, la Sría. de Hacienda autorizó en 1973 la primera fase del plan, expuestó el 21 de enero de 1971. Pa ra aumentar los capitales sociales, activos y pasivos se procedió a determinar la situación real de la industria, a través del reconocimiento del capital negativo del Banco y sus filiales. El del Banco era de 236 millones de pesos, el de PEL MEX de 194 millones y el de CIMEX de 79 millones.

Tras de la auscultación se decidió aumentar el capital social del Banco y con ello, sus adeudos ascendieron a 1 132 millones de pesos. Esto ocurrió al cubrirse su deficit de caja, sus deudas con el BANOBRAS (por la adquisición de las acciones de COTSA) y al absorber los pasivos a favor del Banco de México, de la Sociedad Mexicana de Crédito Industrial y de NAFINSA.

El aumento de sus inversiones en acciones y préstamos llegó a 2 000 millones. De acuerdo al mismo se acordó absorber las pérdidas de PELMEX y CIMEX y reponer su capital social; a la primera distribuidora con un capital de 113 millones y a la segunda, con 33 millones. Mas adelante se tomó la resolución de fusionarlas. También a raíz de la reorganización, el Estado

intervino en la producción, área en la que hasta entonces había dejado únicamente a la iniciativa privada.

A finales del sexenio la reorganización de la industria había provocado el crecimiento del capital social del BNC de manera desmesurada. De los 10 millones de pesos con que contaba en 1970, su capital ascendió a 379 750 000 pesos (de ellos el Banco de México aportó 50 750 000 pesos y el gobierno federal los 329 millones restantes). Su activo pasó de 851 millones de pesos a 1 961 millones; mientras su pasivo fue de 798 millones a 1 376.<sup>2</sup>

Con estas medidas económicas la industria del cine quedaba prácticamente controlada financieramente por el Estado. Esto le dio al sector oficial la posibilidad de diseñar los rasgos de la estructura industrial del cine.

### 1.1.2. La actividad estatal en la producción.

En los primeros de la gestión de Rodolfo Echeverría al frente del cine se planteó a los productores la necesidad de revitalizar a la industria. Como parte del proyecto se sugirió financiar a los jóvenes directores, quienes harían quizá, películas de mayor calidad.

Sin embargo, la mayoría de los productores se oponía a la participación del Estado en la industria y a todos los proyectos provenientes de él. Manifestaron su inconformidad reduciendo el ritmo de la producción: de las 82 películas realizadas en 1971, la producción descendió a 67 un año después y a 53 en 1973. Además, la producción seguía orientada por los patrones comerciales tradicionales, lo cual cerraba los merca -

2. Idem., pp. 62-64

dos externos. Para 1973 sólo se proyectaron 9 películas en el mercado latino; frente a las 11 o 12, de los años anteriores.<sup>3</sup>

La falta de apoyo de los empresarios del cine respecto a los intereses inmediatos del gobierno recrudeció los enfrentamientos entre ambos sectores. Los intereses de la iniciativa privada dejaron de lado su alianza con el gobierno.

A principios de los setentas, algunas casas productoras decidieron apegarse al proyecto estatal entre ellas: Marco Polo y Marte Escorpión. Después surgió Alpha Centaury, que se unió también a dicho proyecto. Conforme a él realizó sus primeros largometrajes Felipe Cazals: El jardín de tía Isabel (1971) y Aquellos años (1972).

Finalmente, ante la escasez de productoras a su favor y ante el descenso de la producción, el régimen creó la primera casa productora estatal: Corporación Nacional Cinematográfica S.A. (CONACINE) en octubre de 1974. Con ella logró elevar nuevamente a 60 el número de películas producidas durante el año; mas seguían predominando los temas impuestos por la iniciativa privada.

Ese primer paso se complementó con la creación de otras casas productoras estatales. El anuncio lo hizo el presidente de la República, Luis Echeverría, en la entrega de los arriales el 22 de abril de 1975. Se crearon la Corporación Nacional Cinematográfica de Trabajadores y Estado I y II (CONACITE I y II) el día 1º de junio. En la primera se estableció la relación Estado-trabajadores del STPC y se produciría en los Estudios Churubusco; en la segunda, con los del STIC, en los Estudios América (éstos fueron adquiridos por el gobierno en

3. Cineinforme 1976, pp. 43-52 (Evaluación hecha conforme a .. datos ofrecidos en dicho informe)

1975). A partir de entonces se anunciaron las modificaciones al estatuto del BNC y a su reglamento de crédito.

La más importante de las reformas, reducía la capacidad de acción de los productores privados al señalar: "Los créditos que otorga el Banco sólo son aplicables a las producciones estatales y a las coproducciones de CONACINE o de otras empresas públicas con grupos de trabajadores ( CONACITE I y II) y en el caso de que lo ameriten con empresas nacionales e internacionales.<sup>4</sup>

El gobierno retomó viejos argumentos para justificar su decisión. Culpó a los empresarios del pasado de la mala situación del cine ( financiera y de calidad). Aunque en esencia fraguaba la revitalización del cine porque: la nueva tecnocracia estatal reconocía el desgaste de éste y la necesidad de combatir los vicios tradicionales, para intentar sacarlo de su crisis. Creó aparentemente un enfrentamiento interburgués, como lo era la lucha de un Estado progresista contra la burguesía.<sup>5</sup>

Las medidas fortalecieron la participación del Estado a través del crédito y llevaron al cine a una virtual estatización, al tener injerencia en todas las áreas de la industria.

En los dos últimos años de la administración de Rodolfo Echeverría, las empresas estatales cubrieron casi en su totalidad la producción; pero no lograron ni siquiera mantener su nivel. En 1975 se realizaron 52 películas ( de las 43 realizadas por compañías mexicanas, sólo 7 no recurrieron al crédito oficial) y en 1976, únicamente 32 películas (de las cuales 5 pertenecían a productores privados)<sup>6</sup>

4. El Universal, 9 de mayo de 1975

5. Ruy Sánchez, Alberto Mitología de un cine en crisis, p.75

6. Cineinforme 1976, pp.56-60

Independientemente de las circunstancias que condujeron a la subvención del cine en el lapso 1970-1976, la política de financiar al mayor número de películas obedecía a la finalidad del régimen, de tener un amplio poder de decisión al interior del cine.

### 1.1.3. Predominio de las paraestatales en la cinematografía

Durante este sexenio se optó por considerar al cine como arte, industria y medio de comunicación. Las películas debían considerarse como bienes de consumo cultural, con calidad suficiente para exhibirse en el mercado internacional. Lograr ese objetivo demandaba en primera instancia, resolver las carencias industriales de nuestro cine.

Hasta 1970 el sector estatal se había concretado sólo a resolver problemas económicos y de organización industrial; mas a partir de entonces se optó por cambiar el enfoque y la mentalidad de la intervención estatal.

El gobierno centró su actividad en la necesidad de modernizar el aparato productivo del cine. En esa medida intentaba ser coherente con las necesidades del capital monopolista y a su vez, buscaba aprovechar para asumir gran parte de su injerencia.

Los pasos en la reorganización expuesta en el plan de Rodolfo Echeverría eran: "permitir la entrada a creadores experimentales y jóvenes; financiar a los productores asociados e independientes; reorganizar los sistemas contables de los Estudios Churubusco; producir películas de interés nacional; promover documentales culturales y científicos; fundar un centro

de capacitación para directores y argumentistas; instalar la Cineteca Nacional.

"Rehabilitación económica de las compañías distribuidoras y reajuste de personal, eliminación de oficinas en el extranjero; dedicación de mayor tiempo de pantalla a las películas nacionales, construcción de más salas sobre todo en el D.F.; promoción intensiva del cine mexicano dentro y fuera del país, reimplantación del premio Ariel, recompensa a lo mejor de la producción nacional, organización de un festival cinematográfico anual. Llamamiento a todos los sectores de la industria y a la difusión fílmica, a colaborar en una lucha común..."<sup>7</sup>

Las medidas más importantes cristalizaron hasta 1973: la remodelación financiera y administrativa del BNC y sus filiales. Tal resolución dependió por un lado, de las capacidades financieras del gobierno; y por otro lado, de la manera de llevarlas a cabo. Tales reformas se limitaron al desarrollo del mercado, a la ampliación, centralización y exportación de los productos fílmicos.

La nueva burocracia extendió e incorporó a su órbita de acción a la cinematografía. De hecho, ésta ya estaba "bajo su control" y supervisión; sólo que en este periodo se incrementó su influencia, al crecer el BNC y sus filiales.

Alrededor del Banco se centralizó a la industria. En 1970 tenía el control mayoritario de los Estudios Churubusco-Azteca, de COTSA, de PELMEX y CIMEX; además era dueño de PROCINEMEX. Hacia 1976 el monopolio estatal contaba además con: las empresas productoras CONACINE, CONACITE I y II, la Cineteca Nacional, el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC) y el Cen

7. Ayala Blanco, Jorge "Un nuevo punto de partida, la reestructuración del cine mexicano", Diorama de la Cultura, Excélsior, 31 de enero de 1971, pp. 15,16

tro de Producción de Cortometrajes (CPC); adquirió los Estudios América y la totalidad de las acciones de las distribuidoras PELMEX y CIMEX, fusionadas en PELIMEX.

#### 1.1.3.1. Instituciones educativas y de cultura al interior del cine.

Las instituciones de fomento educativo y cultural instaladas en los setentas se habían contemplado desde la Ley de la Industria Cinematográfica de 1949; no obstante se pusieron en marcha tardíamente, por el proyecto de integración filmica efectuado por Luis Echeverría. Se buscaba con ello, establecer centros de capacitación para los trabajadores del cine y mejorara la calidad de las películas.

Con el CCC, puesto en marcha en agosto de 1975, se dotó a la industria de una escuela especializada en la enseñanza de los medios y las técnicas cinematográficas y se pretendió asegurar a la industria de cuadros capacitados.

"... su creación obedeció, al cumplimiento de un ciclo económico que hacía cada vez más necesaria la preparación de profesionales del cine; no sólo ante la competencia internacional, sino ante las exigencias de la educación superior en nuestro país..."<sup>8</sup>

Al igual que el CCC, el CPC perseguía formar profesionales; a su vez, fue el encargado de producir los documentales del sector público. Esos dos lineamientos beneficiaron tanto a la industria como al gobierno. Se formaba una generación de cineastas y el gobierno recuperaba algo de los recursos canalizados al cine.

8. Cineinforme 1976, p. 343

Así, entre 1971 (año de su fundación) y 1976 se hicieron 202 cortometrajes. De acuerdo a datos del Cineinforme destacan: los documentales de información política, 39 en total; los de información general y de servicios, sumaron 14; y los testimonios y documentos, 31.

La Cineteca Nacional representó otro de los logros de las actividades culturales dentro del cine. Se fundó en enero del '74 a instancia de la Dirección General de Cinematografía y con financiamiento del BNC. Se le encargó la divulgación y conservación del material fílmico nacional y extranjero; y en menor medida, la promoción de estos materiales.

A finales de 1976 ya había realizado 162 ciclos de retros pectivas, homenajes a actores y directores, promovido algún género en especial, tanto del cine mexicano como extranjero, como por ejemplo los ciclos de autores femeninos en los seten tes o el de Mel Brooks.

Las tres instituciones mencionadas (CCC, CPC y Cineteca) dependían del BNC y de la Dirección de Cinematografía, que a su vez, formaban parte de la Sría. de Gobernación.

El proyecto oficial trató de llenar el vacío de conoci mientos técnicos y de actualizar a la cinematografía. De lle nar un espacio cultural abandonado por la exhibición comercial y las productoras privadas, de satisfacer al público "Exigen te" y deseoso de conocer. Pero fundamentalmente Justificaron ante la opinión pública, la intervención del Estado en el ci ne, tachándola de benéfica en esa área.

Estas instituciones absorbieron a la vez, a gran parte de los cineastas en ciernes y mediatizaron sus inquietudes.

### 1.1.3.2. Instituciones prestadoras de servicios.

El Estado adquirió gran influencia con base en su intervención económica. En cada momento crítico aparecía y ofrecía subsidios a las áreas de la industria en problemas; sin embargo, éstos resultaron un parche de corta duración. Para 1970 la industria llegó a una crisis global y mostró lo inoperante de su organización.

La intervención del Estado no había dado buenos frutos; pese a ello, el régimen de Echeverría decidió apoyar nuevamente a la industria, y establecer en ella su política. Se propuso aprovechar su repercusión social, su penetración y su carácter político.

#### 1.1.3.2.1. Estudios.

El paupérrimo estado de las instalaciones y del material técnico de los estudios, por la ausencia de inversiones y de mantenimiento, contrastaba con las exigencias de una industria ágil, moderna y funcional. Aunado a ello, se notó la retracción de la producción en los primeros años del sexenio. Estas circunstancias aceleraron la intervención del régimen en el área de servicios y; posibilitaron además, el papel de los estudios cinematográficos como productores y como sujetos de crédito.

Durante la administración de Rodolfo Echeverría los Estudios Churubusco-Azteca y los América se transformaron en paraestatales. Para renovar a los Churubusco se aprovechó la situación de abandono y descuido en que estaban, por parte de los productores privados y pese al anterior reforzamiento estatal.

Por lo que respecta a los Estudios América, la iniciativa privada se los cedió prácticamente al régimen debido a su interés por retirarse de la producción y a su rechazo a la política estatal del momento.

Puestas en marcha las reformas en los estudios, se intentó asegurar una coherencia interna entre las instituciones y la industria en general. En principio se ampliaron y modernizaron las instalaciones. Para los Churubusco el presupuesto fue de 36 396 500 pesos y para los América, de 25 170 291 pesos.<sup>9</sup> Estas cantidades no incluían salarios.

En segundo lugar, se permitió a los Churubusco funcionar como casa productora y como parte de CONACITE I (al igual que los América en CONACITE II) a manera de cooperativa. Esto fue posible por las modificaciones al sistema de financiamiento del BNG, a las reformas aplicadas a la producción y a la posición del gobierno respecto a las relaciones obrero-patronales.

Finalmente, con base en la modernización de los estudios y de las producciones en paquete se continuó produciendo. El régimen por su parte, se permitió autoelogiarse por su labor efectuada y justificar nuevamente su injerencia en el cine.

#### 1.1.3.2.2. Distribución.

Las fallas en el sistema de distribución y la imposibilidad de extender el mercado al ámbito internacional de manera adecuada propiciaron la estatización de dos distribuidoras: CIMEX y PELMEX. Esto vino a ser un soporte más del proyecto de reestructuración avalado por el Estado.

El panorama en esta área era aún más crítico que el de

9. Cineinforme 1976, pp. 121-125

los estudios, pues en ésta no sólo influyó la situación de la industria y del país; sino también la de los países e industrias en donde se localizaban las filiales de las empresas mexicanas.

Los cambios decretados en 1954 poco a poco quedaron sin efecto. No se estableció una adecuada distribución del material mexicano, pues la obstaculizaban las empresas norteamericanas o europeas.

Por otro lado, los cuantiosos adeudos les impidieron mantener sus ingresos por sobre los gastos de operación. Sus recaudaciones se habían estancado y el costo de sus filiales era alto. Así pues, a fines de los sesentas operaban con pérdidas. PELMEX por la inseguridad económica y política de los países en donde operaba; CIMEX, por el mercado tan restringido que tenía.

En 1969 su descapitalización ascendía a 300 millones de pesos<sup>10</sup>, deuda imposible de regresar al BNC; por esas mismas fechas los ingresos de PELMEX no llegaban a siete millones de pesos y ya debía al BNC 22 millones por concepto de intereses. CIMEX tampoco podía nivelar sus ingresos y egresos por lo elevado de sus gastos de operación; sus pocas utilidades las absorbían los altos intereses a cubrir.<sup>11</sup>

Hacia 1970 era inaplazable una nueva incentivación en la distribución. Con Rodolfo Echeverría se optó por absorber y controlar total y directamente a PELMEX y CIMEX. Se acordó fusionarlas bajo el nombre de Películas Mexicanas (PELIMEX) en 1975; tras la imposibilidad de la iniciativa privada de rehabilitarlas económicamente.

10. Rosas Priego, Alfonso La intervención del Estado en la industria cinematográfica mexicana, tesis, p. 82

11. Idem, pp. 125-130

El BNC asumió las pérdidas totales de dichas instituciones (192 millones de pesos de PELMEX y 72 de CIMEX) y capitalizó los pasivos que tenían a su favor.<sup>12</sup> Además planeo la fusión de las mismas y la reposición de sus capitales: 113 millones de pesos para una y 33 para la otra.

Por lo que respecta a la proyección de las películas mexicanas en el exterior la política estatal consistió en duplicar los servicios y las delegaciones en esos mercados; promover el cine mediante semanas y retrospectivas de cine en distintos países; encauzó la participación en festivales, muestras, exposiciones y semanas de cine; y como corolario, se firmaron convenios de cooperación y coproducción con muchos países.

Conforme a esos lineamientos el cine mexicano amplió su mercado potencial, adquirió y alquiló salas en los siguientes países: Egipto, Argel, India, China, Singapur, Tailandia, Formosa, Japón, Senegal, el medio oriente, el sureste asiático; y los países de Europa, América Latina y E.U. en donde ya anteriormente se intentaba difundir al cine mexicano.

La iniciativa privada no consideraba negocio rehabilitar a las distribuidoras; pues corría el riesgo de no recuperar su inversión. Empero, para el gobierno significó "despejar" de obstáculos a la exhibición de películas mexicanas en el exterior.

Aunque quizá en el fondo, el régimen lo hizo porque al participar directamente en la exportación de películas: ayudaba a la difusión del cine y sobre todo, difundía fuera del país la imagen que él requería. Difundió sus proyectos ampliamente y no le importó el costo.

<sup>12</sup>. Cineinforme 1976, pp. 30,31

### 1.1.3.2.3. Promoción

La política estatal originó nuevas prácticas en la promoción de películas, sólo en cuanto a técnicas publicitarias. PROCINEMEX, fundada en 1968, fue la institución oficial encargada de difundir los intereses comerciales y políticos de la administración echeverrista.

A partir de 1970 entró en funcionamiento el sistema denominado "Plan de promoción integral". Este consistía en promover cada película desde el inicio del rodaje hasta el momento de su exhibición. Para su mayor eficacia se hacían estudios de promoción directa, la cual consistía en: presentar al público a los actores de la película, entrevistarlos, invitarlos a festivales y conferencias.

Otra tarea fue modernizar el área de divulgación, se adoptaron políticas publicitarias experimentales aplicadas anteriormente en países de antigua tradición cinematográfica. Asimismo se hicieron análisis de mercados y de medios de difusión al estilo norteamericano.

Por medio de encuestas se evaluó la penetración publicitaria en determinados sectores sociales. En el caso de las respuestas obtenidas en los cuestionarios repartidos antes de la proyección de Canoe, se constató que fue a los jóvenes a quienes más llamó la atención su publicidad: "Ser o parecer estudiante en 1968 era más peligroso que ser asesino o ladrón" Canoe "memoria de un hecho vergonzoso". La publicidad estaba muy a tono con el enfoque político propuesto.

Los procedimientos implantados en PROCINEMEX respondieron a las necesidades de desarrollo del mercado del cine na-

cional. Sus tácticas buscaban atraer a un mayor público, sobre todo a aquel que rechazaba el cine mexicano. Además creó una imagen de cine de Estado cuya política de apertura nos invitó a considerar al cine como algo verdaderamente renovado.

#### 1.1.3.2.4. Exhibición

El proyecto estatal tendiente a manejar las principales áreas de la cinematografía incluía la necesidad de controlar un gran número de salas, tanto del D.F. como de la provincia. Por ello, a los 308 cines manejados por COTSA, de los cuales sólo 20 eran de ella, se sumaron 64 más. Así al final del sexenio eran 375 los cines manejados por la Operadora.

El manejo de tan cantidad de cines convirtió a la paraestatal en la más importante dentro de la exhibición; pues administraba el 50% del total de butacas utilizadas para la exhibición en todo el país.<sup>13</sup> Sus cines estaban ubicados en lugares estratégicos. Como afirma Jaime Tello: tanto los cines construidos, los comprados y los arrendados debían cubrir todas las zonas del país. En el D.F. COTSA se procuró aquellos lugares donde el cine era uno de los entretenimientos mayores de la población. De los 11 cines construidos, la mayoría se localizan en el oriente y norte de la ciudad.<sup>14</sup> En los lugares más apartados del centro se ubicaban los cines comprados.

Asimismo, los cines arrendados se ubicaban en los lugares más centricos y mejor cotizados (centro, Insurgentes, Reforma). En esos cines las utilidades de COTSA las compartía el Estado con los dueños de los cines, en desventaja para él.

COTSA a diferencia de otras paraestatales no era 100% es-

13. Tello, Jaime "Notas sobre política económica del nuevo cine mexicano", Rev. Octubre, 7 de julio de 1980, p.19

14. Cineinforme 1976, pp. 295, 311

tatal; tan sólo manejaba gran número de cines estableciendo convenios conforme al cine, ubicación, arraigo del público, material que exhibía, etc.

La influencia estatal como hemos visto, durante el sexenio iba más allá de las empresas tradicionalmente de participación estatal. La reorganización administrativa y la creación de nuevos organismos cinematográficos, propició la concentración de empresas en manos del Estado.

Ésta benefició a los sectores más fuertes de la industria (ligados a las transnacionales) y paralelamente, afirmaba los intereses político ideológicos gubernamentales.

### 1.2. Coordinación y apoyo de la estructura monopólica estatal en el fortalecimiento del cine.

La historia del desarrollo industrial cinematográfico en México va unida a una participación estatal de crecientes proporciones. Cine e ingerencia gubernamental son historias paralelas; el avance de una y la ascendencia constante de la otra han sido un signo común. Mas no ha sido la actividad rectora del Estado la limitante para el desenvolvimiento armónico del cine, sino los mecanismos de su sistema aplicados a éste; es decir, las medidas a corto plazo. Éstas marcaron las características, las contradicciones y los límites al desarrollo industrial del cine.

Así por ejemplo, el BNC estableció los límites de la centralización del capital y de la actividad empresarial en el cine.

Los resultados de esas medidas anulaban la posibilidad de hacer del cine un medio de expresión cultural; ya que para los empresarios no era la calidad lo fundamental sino la rentabilidad.

La cinematografía, enmarcada en un sistema de relaciones económicas y políticas dependientes del exterior y con estrechos márgenes de movilidad individual, agotó a partir de 1970 sus posibilidades de evolución. Puesto en marcha el proyecto estatal de reorganización cinematográfica, el impulso al gran capital se convirtió en la única alternativa posible para sacar al cine de su crisis.

Para hacer efectivos sus proyectos, la burocracia política diversificó su papel de administradora y promotora empresarial. Hizo un derroche, sin precedentes, de divisas para conseguir sólo algunos de sus objetivos; entre ellos el fortalecimiento del Estado en el cine. Sin embargo, la presencia estatal volvió a obstaculizar el desarrollo del cine; no logró mayor producción, ni de mejor calidad, ni recuperó sus inversiones.

Las limitaciones manifiestas en la cinematografía aumentaron en el periodo de Echeverría. Se buscó continuar con un sistema de producción en deterioro; ciertamente, se disminuyó la influencia empresarial, considerada menor y deficiente, y se impulsó sólo a aquellos sectores considerados progresistas.

### 1.2.1. Organización en función de la productividad.

Para satisfacer las nuevas necesidades del cine, se utilizaron los mismos procedimientos administrativos y técnicos; o

sea, se intentó resolver los problemas inmediatos, no los de fondo. Hubiera sido necesario entrar de lleno a reorientar el sistema financiero y supeditarlo a una verdadera política nacionalista.

Viejas demandas se retomaron. No era factible seguir fabricando historias con ínfimos presupuestos. Por ello, del millón al millón y medio en que oscilaban los costos por película hasta antes de 1971, el presupuesto aumento a tres, cuatro o cinco millones; incluso, hubo varias de mayor cuantía: de los diez a los dieciocho millones( Foxtrot, Arturo Ripstein, 1975)

Los aumentos originaron un mayor financiamiento en términos globales. En 1971 el presupuesto de 72 películas ascendió a 70 300 000 pesos y pasó a 160 millones por 30 películas en 1976.<sup>15</sup>

Las cifras presentadas anualmente por el BNC dan idea de lo que el gobierno podía hacer; pues no le preocupaba la recuperación inmediata, al parecer, ni la inversión millonaria; sino, la ganancia ideológica.

Ahora bien, cabe señalar algunos matices. Con los Estudios Churubusco primero y con la cadena de productoras después, las características coercitivas de el Estado se agilizaron y reforzaron. Revestido el proceso, calmaba el descontento de las fracciones de la industria que participaban con cierta reserva, como los trabajadores e intelectuales.

Los constantes alardes de las tendencias progresistas giraron en torno a la superación de los vicios de administraciones pasadas. Para abacar con los métodos tradicionales y por las exigencias mismas de la producción, se incrementó el tiem

po de filmación ( se realizaban las películas entre las seis y diez semanas, y algunas llegaron hasta las 15 semanas). Sobre todo se les dio mayor tiempo a las de interés para el gobierno: Actas de Marusia ( Miguel Littin, 1975), Longitud de guerra (Gonzalo Martínez Ortega, 1976) y Mina, vineto de libertad (Antonio Eceiza, 1976). Mientras tanto, las producciones de empresarios particulares siguieron realizándose en tres y cuatro semanas.

El incremento en las semanas de filmación cristalizó en un mayor porcentaje de semanas anuales de filmación; de las 318 semanas por 75 películas filmadas en 1971, se pasó a 256.5 semanas correspondientes a 43 películas en 1975.<sup>16</sup>

El incremento de capital invertido en la industria permitió alianzas en las formas de trabajo, destacaron las coproducciones. Sin embargo, no tienen ya vigencia los seriales y las coproducciones filmadas en centroamérica, que en un tiempo resultaron muy económicas; ni las coproducciones en donde México prestaba sólo servicios y los actores no recibían crédito.

En el sexenio las coproducciones diversificaron sus formas y se encontró aliados( los productores nacionales y extranjeros lo eran antes; ahora, los trabajadores). Con ellos se realizaron películas en paquete.

En esta nueva etapa los trabajadores asumieron parte de la responsabilidad empresarial; con el 20% de su sueldo invertido en una película, podían obtener el 50% de las recaudaciones. Los trabajadores estaban presentes en la producción ,pero no se les dio el derecho de integrarse a la Comisión de financiamiento del BNC, como a los productores en otra época.

<sup>16</sup> Cineinforme 1976, pp. 159-168

De permitírseles su participación en dicha Comisión, habrían tenido oportunidad de conocer, aceptar o vetar los proyectos de producción; o de regular un poco la actitud de los funcionarios. A diferencia de otros gobiernos, la administración de Echeverría, se reservó para sí el poder de decisión. Quizá se explique esto, porque en años anteriores no se tenían delimitados y definidos los objetivos del Estado, ni su papel como productor.

La administración de Rodolfo Echeverría no podía compartir su poder ni con los trabajadores; pues la reestructuración no se daba con el fin de remover las estructuras de producción. En la lógica del gran capital la redistribución de los bienes puede no ser tan estrecha en determinados periodos, pero en México el resultado de una mayor espoliación lo ameritaba.

Las modificaciones acarrearón nuevas formas de producción como se esperaba, con buenos resultados en cuanto a forma y contenido; sin cambiar ni el sistema ni sus principios. De tal forma que, sólo se realizaron cambios en lo aparente.

Otro hecho revelador contradice las declaraciones oficiales, este es: la moderna actividad productiva pretendía disminuir la influencia de los productores privados y sus privilegios, se decía; pero paradójicamente se continuó con el mismo sistema de intermediación crediticia ( Banco-distribuidora-productor), en el que los productores ( accionistas de las distribuidoras) seguían con sus facultades de decisión.

En 1975, antes de que los productores decidieran retirarse de dicha área, el Estado recapitalizó a las distribuidoras y absorbió sus adeudos y al estatizar a dos de ellas, siguió

llones.<sup>32</sup>

La modernización y revitalización de los canales de distribución nacional, la política de exhibición y promoción, así como la derogación de los precios de entrada le permitió a los viejos empresarios acumular utilidades nunca antes obtenidas. PELNAL mantuvo el predominio de los antiguos productores con el 85% de las acciones en su poder. "Los dueños de PELNAL fueron ampliamente favorecidos por las reformas sexenales, ya que duplicaron sus ingresos de 164 millones de pesos a 360 millones en 1976"<sup>33</sup>

Cabe destacar aquí la existencia de relaciones de poder y <sup>de</sup>compromiso establecidas entre funcionarios y negociantes del cine, debido a las cuales no se realizó un verdadero cambio. Por ello no existió el proyecto de nacionalizar a PELNAL.

En 1976 cuando Rodolfo Echeverría presentó su último informe, aclaró: uno de los objetivos no logrados fue la estatización de PELNAL, "los otros han sido cumplidos ampliamente" y argumentó: no pudo hacerse porque se necesitaba realizar un amplio análisis técnico para determinar el valor del patrimonio. Indudablemente el hecho obedeció, como afirma Federico Campbell a que justamente la distribución fue y ha seguido siendo el talón de Aquiles de ese difuso, contradictorio y tal vez improbable proyecto cinematográfico nacional que los regímenes priistas han tratado de articular al menos verbalmente.<sup>34</sup>

De esos compromisos resulta ilustrativo el exceso de contradicciones en que cayó, únicamente por el afán del sector público de presentar las innumerables ventajas ofrecidas al coordinar intereses públicos y privados.

32. Marín, Carlos Proceso, 13 de agosto de 1979, p. 14

33. Tello, Jaime, Op.Cit., p. 18

centaje sobre la ganancia (el 27%); La Operadora adquirió el compromiso de dar mantenimiento a los cines, acondicionarlos y dotarlos de equipo; es decir, de invertir buena parte de sus ingresos en conservar el buen estado de los cines. Así, por concepto de reconstrucción y mantenimiento se gastaron en el sexenio 462 162 mil pesos.<sup>31</sup>

Tal vez si el interés era mostrar un mercado cautivo para los negociantes mayores, otros debieron ser los procedimientos políticos para lograrlo. Lo cierto es que al final del sexenio muchas de las prácticas aplicadas sirvieron sólo para incrementar las ganancias de los inversionistas privados, agrupados en distribuidoras y exhibidoras.

Un ejemplo de ello fue el convenio firmado entre Rodolfo Echeverría y Gabriel Alarcón el 20 de agosto de 1973. En él se estableció un fideicomiso (vigente hasta 1989) mediante el cual el gobierno adquirió una serie de obligaciones para con el propietario de los cines. Entre ellas, ceder el 23% de los ingresos brutos de las 55 salas incluidas en el convenio contando los de dulcerías y publicidad.

A cambio el gobierno sólo adquirió el derecho de uso temporal de los cines; pues únicamente al cabo de 15 años pasarían 30 a ser de su propiedad y 25 regresarían a su antiguo dueño. Pero debía cargar durante todos esos años con los gastos que ocasionaran los locales: rentas, mantenimiento, sueldos, impuestos, etc.

El convenio establecía la cantidad de 5 625 millones a cubrir en todos esos años; sin embargo, el parecer resultó mucho más productivo para Alarcón, en el primer año recibió 1 655 mi

<sup>31</sup>.Tello, Jaime Op.Cit., p.19

un carácter competitivo hacia la iniciativa privada, sino complementario a los intereses de ésta. Bajo el rubro de economía mixta el Estado asumió una actividad intensa a costa de sus intereses económicos. La construcción de cines, por ejemplo, ocasionó un gasto de 107 801 mil pesos.<sup>27</sup> insuficientes para resolver el problema de la falta de salas de exhibición.

Otra parte del problema de la comercialización en el cine consistía en la falta de una distribución equitativa de las salas cinematográficas, conforme a la densidad de población en ciertas áreas de la ciudad. De las 95 salas manejadas por COTSA el 77% estaban situadas en áreas céntricas y comerciales.

Al tratar de dinamizar las condiciones de explotación del cine nacional, el Estado continuó con la práctica de arrendar los cines. Ya a mediados de los años sesentas los gastos por ese concepto resultaban una carga onerosa al sector público, eran más de 100 millones de pesos anuales<sup>28</sup> los derogados en rentas; empero, en los setentas se mantuvo el anterior procedimiento.

El aumento de 67 cines más ( quedando 284 alquilados en la cadena de COTSA formada por 375), incrementó consecuentemente los gastos de alquiler a 647 344 mil pesos. Los gastos derogados por concepto de exhibición fueron de 751 322 mil pesos, que demandando el programa de inversiones mayor parte del dinero invertido se fue en rentas.

Año con año eran mayor el gasto por reconstrucción y mejoras a los cines arrendados que a los propios; se gastaron 35 millones de pesos para los propios y 97 555 000 pesos para los arrendados.<sup>30</sup> Además, se pagaba a los propietarios un alto por

27. Cineinforme 1976, p.308

28. Heuer, Federico, Op.Cit., p. 192

29. Cineinforme 1976, pp. 307-316

30. Idem.

### 1.2.2.2. Reformulación de procedimientos industriales y comerciales.

Los funcionarios públicos trataron de erigir una gran industria, de implantar procedimientos de interrelación entre las distintas áreas de la industria. Sin embargo, si trataban de intensificar la comercialización del cine, debían retomar las viejas tácticas para obtener ganancias inmediatas; como era el caso de la programación de películas extranjeras taquilleras por el solo hecho de provenir del exterior.

Las viejas demandas de los productores y exhibidores de descongelar los precios de entrada de los cines, obtuvo respuesta finalmente. Como se trataba de innovar fórmulas para la rentabilidad del medio, se eliminó el criterio paternalista de subsidiar a la población en este gasto. Sin embargo, los aumentos fueron moderados, para no auyentar al público. "La intención era de que un boleto no excediera el 2.5% del salario mínimo diario, así el salario mínimo diario alcanzaba para comprar ocho boletos. De los 4.33 de ingreso general por persona, se aumento a 8.44 en 1973"<sup>26</sup>

Las reformas a los precios tendían sólo a corregir desajustes inmediatos, para dinamizar el desarrollo industrial. La insuficiencia de salas trató de resolverla el Estado construyendo algunos cines. De todos modos la medida resulto insuficiente, se crearon 11 salas.

Quizá resulte reiterativa nuestra afirmación sobre la actitud del Estado respecto a la interrelación de las estrategias que permitían la acumulación del capital, pero la retomamos para afirmar: su ingerencia en el cine nunca ocurrió con

26. Grupo de investigadores cinematográficos "No beneficiarán al espectador ni al cine las nuevas tarifas", Proceso, 338, 25 de abril de 1983, pp. 58-59

1974) exhibida en el Regis; El Apando (Felipe Cazals, 1975) en el Dolores del Río; Presagio (Luis Alcoriza, 1974) en el Latino; No oyes ladrar los perros (coproducción mexicano-francesa, Francois Reichenbach, 1974) en el París; También se les daba buenos cines a las películas de la iniciativa privada consideradas taquilleras: Peregrina (Mario Hernández, 1973) se programó en el Olimpia; La isla de los hombres solos (René Cardona Jr, 1973) en el Pedregal 70; Concierge en condominio (Miguel Delgado, 1973) en el Insurgentes 70; Bellas de noche (Miguel Delgado, 1974) en el Olimpia.

La información anterior nos permite asegurar: los problemas de la industria no se solucionaron sino que se profundizó su crisis. El Estado, aún cuando su influencia era mayor, no desplazó los acuerdos de los exhibidores con las distribuidoras transnacionales; ni perjudicó la estabilidad de la exhibición y la distribución.

Las salas independientes restringieron la programación de películas mexicanas. Le cerraron al cine nacional una posibilidad de recuperar su inversión; ya para fines de los sesenta su exhibición en la República equivalía al 65% de las recaudaciones, pero urgía recuperar más.

La política estatal atendía únicamente a los intereses monopólicos y no a reorientar los procedimientos de la exhibición nacional. La Operadora aumentó su presencia en la exhibición y sin embargo, mantuvo el sistema de programación precedente, basado en las películas extranjeras (norteamericanas en su mayoría).

mos tres años del sexenio. También se observó que casi siempre eran los mismos cines para el cine mexicano y los mismos para el extranjero.

El cine extranjero ocupaba las mejores salas de acuerdo al precio de entrada y ubicación. De las 30 películas exhibidas, durante el periodo revisado, 53 ocupaban cine cuyo costo de entrada iba de los 8 a los 25 pesos y a las restantes se les asignaron cines cuyo precio de entrada fluctuaba entre los 6 y 2 pesos. Para el cine mexicano la relación se daba a la inversa: de las 32 películas exhibidas sólo 10 se presentaban en cine cuyo precio era mayor de 8 pesos.

Las salas mejor cotizadas eran: Las Américas, Coyoacán, París, Gabriel Figueroa, Real Cinema, Pedregal 70, Manacar, Tlatelolco, Diana, Hollywood, los autocinemas, las salas de Gustavo Alatrists ( que no programaban cine mexicano). Para el cine mexicano le dejaban, de los más o menos aceptables: el Chapultepec, Latino, Diana, Insurgentes 70, Reforma, Regis y en ocasiones, el París.

Asimismo, las condiciones de explotación para el cine extranjero no variaron, respecto a los años anteriores. Se les clasificaba de acuerdo a los intereses comerciales de las distribuidoras extranjeras. Lo más comercial ocupaba los mejores cine: El Exorcista, en el Roble; Tiburón en el Cinema Ciudadela; Naranja Mecánica en el Gabriel Figueroa; El Anticristo en el Coyoacán y en el Paseo; Papillón en la Sala Bunuel, etc.

El proyecto estatal buscaba contar con el mayor número de salas para exhibir sus producciones. Así, las salas más caras asignadas al cine mexicano presentaban: Canoa (Felipe Cazals,

cos. Destaquemos el último, como afirma Jaime Tello, entran en juego muchos intereses que obligan al Estado a proceder de esa manera. "Si tomamos en cuenta que el 18% de las entradas brutas de todas las salas del país van a parar a las arcas del Estado por medio del impuesto de la exhibición y que las principales recaudaciones se logran con las películas norteamericanas, entenderemos entonces las razones por las cuales el Estado ha permitido durante muchos años el control, que ejercen sobre nuestras pantallas las transnacionales del cine que gozan además de un bajísimo sistema impositivo, similar al de las distribuidoras."<sup>23</sup>

En los setentas el favoritismo hacia el cine norteamericano se mantuvo. Con el manejo de las 375 salas de exhibición de COTSA en el D.F. y en provincia se abrieron los tiempos de pantalla al cine mexicano; pero no se logró darle el 50% o más de esos tiempos. La revisión del total de películas exhibidas en los cines del D.F. de acuerdo a la cartelera cinematográfica publicada en los diarios de la capital<sup>24</sup>, mostró que, el incremento logrado en la exhibición de películas mexicanas osciló entre el 15% y 20%. Anteriormente se le destinaba el 20 o 25% del tiempo de programación; mas en el lapso revisado éste ascendió al 35 y 40% ( el Cineinforme consigna el 40% de este tiempo en el D.F. y el 60% en la provincia, considerando los días de exhibición).<sup>25</sup>

De las 117 películas de la muestra, de los 107 cines de la capital, 80 eran extranjeras y 37 mexicanas durante el mes de abril de 1975. Un porcentaje similar se encontró en los últi-

23. Tello, Jaime, Op. Cit., p. 19

24. Excélsior, revisión de la cartelera de los meses de abril de 1974, 1975 y 1976. (el mes se escogió al azar).

25. Cineinforme 1976, p. 297

134 millones 965 mil personas que asistieron al cine en 1970, se pasó a los 165 millones 071 mil personas en 1976; es decir, hubo un aumento de 30 millones 106 mil espectadores. (este cómputo corresponde sólo a COTSA)<sup>21</sup>

Vistos así los hechos, podría estimarse que las reformas aplicadas mejoraron las condiciones de funcionamiento del cine mexicano, facilitaron superar en parte la crisis y aparentemente impulsaron su desarrollo; sin embargo, los cambios operados solo apuntalaron la infraestructura existente en esa área, para permitir, supuestamente, un funcionamiento ágil y moderno del cine.

#### 1.2.2.1. Continúa el favoritismo al cine extranjero.

La subordinación de los proyectos nacionales a los intereses de los monopolios extranjeros influyó directamente en las continuas crisis que han sacudido a la industria del cine. A mediados de los años sesentas Federico Heuer hacía incapié en la falta de protección a la exhibición nacional, "no existe ejemplo significativo entre la competencia nacional y extranjera, en que se otorgue elemental defensa a lo mexicano, como ocurre en otras ramas industriales."<sup>22</sup>

Hubo siempre impedimentos a la entrada de material manufacturado en el extranjero de diversos productos para no afectar el consumo de la producción nacional; sin embargo, esta política no fue aplicada a las distribuidoras en películas extranjeras.

Aunque parece contradictorio, tal fenómeno tiene su explicación en diversos sentidos: ideológicos, políticos y económicos.

<sup>21</sup>.Idem, p.295

<sup>22</sup>.Heuer, Federico La industria cinematográfica Mexicana, p.196

estrenaron 264 películas mexicanas.<sup>18</sup> Un promedio de 66 pelión las por año, a diferencia de las 40 que aproximadamente se estrenaban a fines de los 60's.

De acuerdo a algunos de los señalamientos de Rodolfo Echeverría frente a las viejas tácticas de explotación del material nacional, sugirió menajar las producciones de acuerdo a las características de cada película.

Los acuerdo entre las distribuidoras y las cadenas de exhibición para el lanzamiento de una película, resultaban lesivos a ésta pues se le imponían requisitos como: la sala de exhibición y el tope de recaudación mínimo para permanecer en cartelera. Al entrar en funcionamiento al proyecto de Echeverría, se estudiaban las condiciones del lanzamiento; además, si una película no cubría el tope de recaudación en una semana, tenía la opción de permanecer una semana más en cartelera. De esta manera se le daba una mayor posibilidad de recuperación a cada película.<sup>19</sup>

Otra estrategia aplicada a la explotación comercial de las películas mexicanas fue la de programar en un circuito del D.F. una película durante 13 semanas ( corridas dominicales).

Otra fórmula para lograr mayor difusión fue el sistema de programación vertical; consistía en el estreno simultáneo de una película en varios cines, estratégicamente seleccionados dentro del área metropolitana. En 1975, se realizaron 44 estrenos de este tipo.<sup>20</sup>

Al terminar el sexenio de Echeverría, según datos del Cineinforme, la política de distribución-exhibición puesta en marcha produjo una mayor afluencia de espectadores. De los

18. Cineinforme 1976, pp. 296-298

19. Costa, Paola, Op Cit., p. 89

20. Cineinforme 1976, p. 244

del nacionalismo y del populismo, manejados anteriormente en el cardenismo.

La demagogia de estos postulados cobraba vigencia en las opciones oficiales; mayor concentración económica pública o privada en contraposición al verdadero desarrollo nacional autónomo.

En el cine mexicano, los intereses supuestamente nacionalistas del proyecto de Echeverría aparecían como políticas en favor de la industria y de su desarrollo. Mas sólo fueron el simulacro de renovación, para eliminar las trabas al avance y la expansión de los que ya eran fuertes.

Así, en virtud de que el área de la exhibición y FELNAL operaban sin pérdidas y reeditaban al gobierno altos dividendos, por la vía de los impuestos (COTSA pagaba el 18% de las entradas brutas), las empresas estatales coordinaron sus acciones para lograr las condiciones adecuadas de una razonable competencia.

Las operaciones inmediatas, consistieron en actualizar procedimientos ya obsoletos; ampliaron los circuitos de exhibición de películas. A los dos circuitos de 13 y 14 salas se añadieron dos más de 15 cines cada uno en el D.F; además, el número de cines y los cines componentes eran variables de acuerdo a la película.

Las cadenas de exhibición coordinaron sus actividades con FELNAL para facilitar un mayor número de estrenos; así al darle un trato más equitativo al material nacional podría lograrse una mayor rentabilidad. A partir del manejo administrativo de la Cadena de Oro por la Operadora de Teatros, en 1973, se

cargando con las pérdidas y dando libertades a los productores accionistas en ellas.

El Estado reemplazó a los productores en la realización de películas; no por un interés preconcebido; sino porque éstos no aceptaron plegarse a su proyecto y abandonar sus procedimientos caducos. Sin embargo en ningún momento intentó eliminarlos de la cinematografía.

### 1.2.2. Convergencia de intereses, de estrategias y de poder entre la iniciativa privada y el Estado:

A partir de los cuarentas, la economía mixta representó la fórmula estratégica para garantizar la productividad. Lo importante era promover la inversión de capital y resguardarla, no importando el monto de capital ni su destino. En la octava década lo esencial fue apoyar al gran capital, cuya inversión se dirigía a las áreas de ampliación de la economía: bienes de capital, producción para exportación, etc.

La concreción de esa expansión monopolista se manifestó con la absorción de empresas menores por las grandes empresas. Por ejemplo, muchas de las productoras cinematográficas desaparecieron desde los primeros años del sexenio, de las 26 existentes en 1970, quedaron sólo 4 en 1976.<sup>17</sup>

Al grupo gobernante el desplazamiento de capitales menores le permitió invertir con mayores ventajas a favor de los intereses monopólicos públicos o privados. Esta política surgió como respuesta al despliegue de mecanismos políticos e ideológicos expuestos para propiciar la apertura de grandes transformaciones. La burocracia retomó algunos de los postulados

<sup>17</sup>. Cineinforme, 1976, pp. 41, 59,60

En el área de la exhibición continuaron las pérdidas del sector público. Mientras no liquidara el valor de las acciones de las casas exhibidoras y las fusionara en una sola razón social, los antiguos propietarios del cine, seguirían obteniendo el grueso de las utilidades.

Las trabas para la liquidación de las acciones tenían su origen en los convenios establecidos por el gobierno con los empresarios de la exhibición. En ellos se mostraba un desinterés total por parte de los funcionarios por adquirir las cadenas de exhibición; mas bien se interesaban por manejar cada vez más cines y darle, según decían, mayor difusión al cine mexicano.

Por lo que respecta a la fusión de las empresas administradas por COTSA la dificultad era mayor; pues de algunas de ellas no se tiene los documentos que les den su carácter legal y fiscal en regla, por tanto es imposible el traslado de propiedad. Por ello, se ha preferido dejar las cosas como están.

Finalmente, la dinámica monopolista dada a la economía con Echeverría, comprometido con los intereses más fuertes del cine, propició la formación de grandes utilidades para los miembros del monopolio de la exhibición y sus aliados.

## 2. MEDIATIZACIÓN DE LOS TRABAJADORES A TRAVÉS DE LA COERCION Y EL CONSENSO.

La necesidad de afirmar al sistema político como estructura de poder, propició durante el gobierno de Echeverría una re-

34. Campbell, Federico "El cine y la libertad de expresión" ponencia presentada en el Foro de cine de la UMM, p. 4

lativa flexibilidad frente a las fuerzas sociales opuestas al régimen, que en cierta forma habían influido en la crisis política en los últimos años de la década de los sesentas y primeros de la siguiente.

Con la renovación de algunos cuadros políticos la clase política dejó entrever la posible asimilación de los sectores sociales opuestos. De esta manera permitió y dio "legitimidad" a los grupos disidentes y de oposición.

En el medio cinematográfico se originó a fines de los sesentas un movimiento disidente que pugnaba por la reorientación de la industria y su actualización (en temas y estructuras). Las propuestas de esos grupos, en cuanto a la renovación de la industria, representaban para el régimen una posible solución a las ya frecuentes crisis de calidad y consecuentemente el cumplimiento de uno de sus proyectos.

En las nuevas circunstancias políticas el régimen abría la posibilidad del cambio bajo la supuesta apertura ideológica cinematográfica. Mas la situación no se presentó de manera mecánica ni se logró asimilar a todos los trabajadores del cine, aunque si a los realizadores.

Ésta se considera una forma sutil de control dentro del cine, mas no la única; siguió dominando la coerción por parte de las instituciones del Estado. No se removieron las estructuras generadas por la dispersión, el divisionismo o la despolitización de los trabajadores ni el autoritarismo respecto a ellos.

## 2.1. La despolitización de los trabajadores del cine.

En los primeros años de los setentas sucedieron importantes movilizaciones obreras en todo el país; sin embargo, los trabajadores cinematográficos estaban completamente desorganizados. La presión ejercida al interior de sus organizaciones durante los últimos treinta años canceló sus alternativas de movilización. Esto fue el resultado de largos años de sometimiento.

Desde 1947 al ser marginada la línea progresista de la dirección del STPC por los líderes sindicales del STIC, las grandes centrales obreras en combinación con el Estado, establecieron las características de la vida sindical cinematográfica; y sólo reconocieron la lucha sindical dentro de las instituciones. Al STPC solo lo reconocieron tras afiliarse a la CTM. Los dos años que van de la escisión del STIC a la aceptación del STPC, fueron años de inseguridad laboral.

Entonces se emplearon mecanismos de desmovilización política; se apoyó a las tendencias cetemistas, se mantuvo una aparente indiferencia frente al asunto, el Estado simuló ser mediador (aunque más bien se mantenía a la expectativa para buscar su conveniencia) y decidió siempre a favor del empresario y dando su respaldo a los líderes oficialistas.

El desenvolvimiento político de los trabajadores se premió de acuerdo a las disyuntivas económicas y políticas. En los primeros años del sexenio de Echeverría, las necesidades de reorganizar al cine por parte del gobierno, propiciaron una nueva desmovilización sindical. El gobierno era quien promovía algunos cambios en favor de los trabajadores; principalmente en términos de redistribución económica para ganarse aliados.

Antes de que los trabajadores del cine definieran su posición respecto a la nueva administración, Rodolfo Echeverría anunció en el Plan del 21 de enero cambios tendientes a mejorar sus oportunidades laborales.

Inmediatamente se reflejó en el medio la efervescencia por los nuevos proyectos; incluso aparecieron notas periodísticas en las que se hablaba de una posible fusión sindical.

### 2.1.1. Trabajadores-Instituciones empresariales.

La renovación del sistema productivo implicaba a la vez, la renovación de las formas de control político. Al ya no ser suficiente la represión sindical, para contener las demandas obreras ( a nivel nacional), el gobierno utilizó: el diálogo, el reconocimiento de los excesos cometidos por el poder, la invitación a organizarse y luchar por nuevas formas de agrupación. Así el gobierno buscó ganarse a la clase trabajadora.

Pocas veces como entonces la demagogia sindical propiciaba la expresión de la insurgencia sindical; mas corría el riesgo de desatar movimientos difíciles de controlar. Por ello la administración echeverrista retomó las demandas más inmediatas, las económicas.

El cine era un área muy necesitada económicamente, tanto en su área productiva como en el respaldo a los trabajadores. Las medidas restrictivas o de recesión económica impuestas en 1971, se aplicaron sólo parcialmente en la cinematografía. En ese año hubo una revisión del contrato colectivo; se otorgó mediante éste el 10% de aumento y algunas prestaciones sociales: 380 pesos mensuales para ayuda de renta, fuesen o no tra

bajadores sindicalizados y se contrató a la Aseguradora Mexicana un seguro de vida para los trabajadores del STPC, por la suma de 15 000 pesos cada uno.<sup>35</sup>

Antes de los setentas se había manifestado una esporádica concientización en los trabajadores del cine, sobre todo en relación a las raquíticas condiciones de la producción y de su economía. Ahora, se enfatizaban las reformas a la producción, el incremento de divisas invertidas en el cine y se suponía con ello, dejar atrás los antiguos métodos de producción que obstaculizaban la calidad de las películas y el nivel de vida de los trabajadores.

En 1963 se había desconocido el movimiento del STPC cuyas demandas iban más allá de lo económico. La revisión de contrato no es lo fundamental, decían, sino la necesidad de reestructurar a la industria. Consideraban además que, si los productores laboraban con déficit no podían ofrecer las prestaciones adecuadas, ni mantener un rendimiento de acuerdo a las necesidades de la industria. Además, rechazaron el contrato pues la mayoría de los trabajadores estaba inconforme con el sistema de producción, con su estructura y con su operación económica.<sup>36</sup>

Sus demandas en ese año eran: 300 semanas de rodaje (los productores sólo ofrecían 180 y después 120, equivalentes a 40 películas de tres semanas); la supresión de las películas de dos semanas de filmación y un aumento del 20%.

Ocho años después, en 1971, la administración oficial ofrecía: un aumento en el número de las producciones y a las semanas de filmación; oportunidades a nuevos creadores experimentales y otorgar créditos a los productores del cine in-

35. Cineinforme 1976, p. 91

36. El Universal, 2 de agosto de 1963

dependiente. Se emitieron también disposiciones en materia de habitación, a través del INDECO; éste construyó la Unidad Benito Juárez, para los Técnicos y manuales, entregada en noviembre de 1975.<sup>37</sup>

Una vez superadas las medidas de austeridad impuestas en 1971, el Estado estableció nuevos aumentos salariales. Desde 1973, a los trabajadores del cine se les aumentaba dos veces por año, entre el 15% y 25%. Uno de los aumentos correspondía a la revisión del contrato y el otro, a los efectos de la inflación. En 1974 se establecieron un aumento del 20% y otro del 22%.<sup>38</sup>

En 1975, según los líderes sindicales y Rodolfo Echeverría los trabajadores del STPC firmaron el contrato colectivo más importante y lograron beneficios sin precedente. Los directores empezarían a ganar 75 mil pesos por película (y ya no 35 mil); los autores y escritores ganarían por argumento o adaptación 80 mil pesos (mientras antes sólo ganaban 30 mil).<sup>39</sup>

En septiembre de 1976, después de la devaluación, se concedió a los trabajadores del cine un aumento del 23% (equivalente a 50 mil pesos mensuales).<sup>40</sup>

No resultó extraño que precisamente los trabajadores de las empresas estatales en el cine, tuvieran mayores beneficios económicos. Esta supremacía representaba una concesión mínima que el Estado debía tener para derribar los obstáculos interpuestos a su plan de reformas cinematográficas.

Mas no a todos los trabajadores del cine les iba bien o más o menos bien; los que trabajaban para la Asociación de Pro

37. Excelsior, 21 de octubre de 1975, p. 10

38. Cineinforme 1976, p. 95

39. Excelsior, 28 de octubre de 1975

40. Cineinforme 1976, p. 125

ductores por ejemplo, se fueron a huelga en 1974 porque ésta no quería concederles el 22% de aumento.<sup>41</sup>

En tanto la información de huelgas a empresas de participación estatal recibía poca promoción, como fueron los casos de las huelgas en contra de COTSA; los emplazamientos en contra de las empresas privadas, eran ampliamente destacados por la prensa. El STIC realizó una huelga contra las distribuidoras norteamericanas en agosto de 1975, pues sólo les daban el 16% de aumento y no el 25% acordado por el gobierno.<sup>42</sup>

La modificación de los procedimientos coercitivos empleados con Echeverría adquirió un doble sentido: controló los conflictos laborales y permitió al régimen dar su apoyo irrestricto a los líderes sindicales aliados, cuya mejor ayuda fue minimizar las desaveniencias con los empresarios, desplazados de la producción.

En su afán de ganar aliados para su desempeño empresarial los funcionarios públicos recurrieron al nacionalismo y al populismo. En 1975, a raíz del abierto enfrentamiento a los productores, Luis Echeverría exaltó las características de los trabajadores como elementos progresistas; " ... por el contacto con el pueblo, por descubrir la opinión de los espectadores, por su sensibilidad ante el público, los trabajadores del cine son revolucionarios; quieren que redescubramos continuamente los valores de la cultura mexicana, quieren un país independiente, no tienen complejos de inferioridad, saben que no ha sido una característica de los productores la preocupación por la cultura, sino únicamente por el negocio..."<sup>43</sup>

41. El Universal, 16 de noviembre de 1974

42. Excélsior, 17 de diciembre de 1975

43. El Nacional, 23 de abril de 1975 (discurso de Luis Echeverría).

Invitó formalmente, en esta ocasión, a los trabajadores a unirse al Estado para producir películas de crítica social, de tema revolucionario, de contenido humanista, con los cuales mejorar la imagen del cine mexicano.

Para afianzar su pacto, las autoridades no escatimaron prebendas laborales. Según el Plan de ejecución inmediata, se incluiría a la representación obrera en los Consejos de todas las Distribuidoras y en los de las productoras creadas a raíz de la disputa empresarios-Estado. Además se incluían en el documento la demanda laboral, de asegurar un mínimo de películas o de semanas de filmación.

Resulta innegable que el gobierno reconoció la gran potencialidad política del sector laboral del cine, una vez moviliado en favor suyo. Quizá por ello se adelantó a responder a sus demandas y evitó, indirectamente, cualquier intento de organización fuera de su control. También llama la atención que es el Estado quien fijó las necesidades del cine y su solución inmediata.

Los aumentos salariales logrados por los cinematografistas se fundaban en la necesidad de estabilidad política demandada por el desarrollo económico; sin embargo, produjeron una situación inflacionaria sin precedentes. Carlos Tello señala al respecto: " Durante el periodo 1970-1976 se registró un esfuerzo del movimiento obrero organizado por recuperar su nivel salarial y no por una alza en el salario real(...) frente a las alzas de los salarios, los precios continuaron aumentando de tal suerte que el salario real no se modificó."<sup>44</sup>

La distracción causada por la reiteración de las autori-

dades, "de trabajar con un régimen al servicio de los trabajadores", les impidió a éstos luchar por necesidades realmente propias. Los trabajadores se entretuvieron con las promesas a sus antiguas demandas; pues casi no se cumplían las propuestas del Plan de reestructuración de la industria en materia laboral.

Los productores privados no respetaban los acuerdos establecidos por el Estado, respecto a las semanas de rodaje estipuladas en los contratos colectivos. La demanda expresada en 1963, reiterada en 1967 y retomada en los setentas seguía siendo descuida por los empresarios privados.

Sólo productores estatales respetaron el acuerdo y aumentaron las semanas de filmación; obedeciendo ante todo al proyecto industrial estatal. Empero, no se comprometieron a fijar un determinado número de semanas de rodaje a futuro. La industria no se hallaba, según argumentó Rodolfo Echeverría, en condiciones favorables para garantizar el tiempo de trabajo específico.

Al no obtener los trabajadores, con la participación mayoritaria del Estado en la industria, la garantía de un tiempo de trabajo quedaron nuevamente en desventaja frente a los intereses empresariales (antes de la iniciativa privada, ahora del Estado) que originaban su inestabilidad. Estaban en peligro de volver a la situación anterior, que a fines del sexenio empezó a retomar su forma.

### 2.1.2. Trabajadores-gremios sindicales.

Al iniciarse la década de los setentas muchos de los pro

cedimientos y maniobras de la burocracia sindical fueron cuestionados por oponerse supuestamente a la apertura política.

Ahora se demandaba de las centrales obreras que adecuaran su política a las necesidades institucionales y a las reformas del capitalismo en México. Así en una primera etapa, el régimen de bajos salarios y la total despolitización obrera eran los objetivos a cumplir para apoyar el reacomodo económico.

Este fenómeno, la "despolitización", se ha traducido en el medio cinematográfico en una traba a la solución de los problemas gremiales. A principios de los setentas la presión sindical era muy fuerte; sin embargo los cinematografistas no participaban en ese movimiento, debido a su ancestral divisionismo.

En el cine tal vez dominaba la desinformación entre los trabajadores, un ejemplo de ello fueron los hechos ocurridos en 1974 al interior del STPC; solo así se explica la imposición de un líder sindical y de su tendencia política, pese al rechazo de la mayoría. Según declararon, Carlos Savage no obtuvo la mayoría de votos, sino Jorge Durán Chavez; sin embargo desconocen la legalidad de la asamblea porque no hubo mayoría.<sup>45</sup>

Meses después (en agosto de 1974) se informaba: Carlos Savage, líder de Técnicos y Manuales, da a conocer la situación de irregularidad del sindicato por la intromisión de intereses ajenos a él. Ahora, era él y su grupo quien acusaba a la tendencia opuesta de antisindical.

Desde la mediatización del STPC en los cuarentas, se cerraron las posibilidades combativas del sindicalismo en el cine. El resultado de ese fenómeno degeneró en una diversidad

45. Excelsión, 15 de noviembre de 1974

de artimañas para asegurar el encuadramiento laboral por parte de las autoridades; y propició, en los trabajadores, un aparente desánimo para intervenir en sus asuntos. La corrupción y la mala administración de los líderes no parecían tener para los sindicalistas la importancia debida, aun cuando se les afectaban directamente sus intereses económicos.

A nadie le parecían nada nuevo las denuncias por corrupción. En 1974 los extras del Sindicato de Técnicos y Manuales denunciaron: "damos un millón de pesos anuales por cotizaciones y no tenemos ni prestaciones, ni una mínima consideración política; se nos relega de los otros miembros. No tenemos seguro social y estamos sujetos al favoritismo de los líderes."<sup>46</sup>

La corrupción por abuso de confianza también era cotidiana. En el mes de agosto de 1974 hubo enfrentamientos entre directivos de la ANDA; se acusaba a Carlos Bracho de haber puesto un cheque de la cooperativa de teatro a su nombre, cuyo valor ascendía a 118 mil pesos.<sup>47</sup>

También se quejaban los trabajadores de los actos ilícitos y arbitrariedades de los líderes (manejo inadecuado de recursos, abuso de autoridad, encubrimientos, etc); pero en general se quejaban porque no se les informaba de los acuerdos esbalecidos con empresarios y con el Estado. Por ejemplo, en el caso de la renovación del contrato con la Operadora, la sección 1 del STIC señaló que no se les convocó a la revisión del mismo, eso fue en marzo de 1975.

Los alardes de apertura ideológica y política en el cine, no pasaron de la simple demagogia. Los procedimientos gansteriles para detener las protestas sindicales continuaron. El

46. Excélsior, 31 de enero de 1971, p. 48

47. Excélsior, 25 de agosto de 1974

pistolero y el favoritismo permanecieron como los métodos más utilizados.

La huelga de hambre realizada por los integrantes de la sección 1 del STIC reflejó la actitud antisindical de los líderes y lo inoperante de su discurso. La huelga obedeció a la anulación de la elección de Alberto Martínez como Secretario de la rama de Guardabosques y Similares desconocido por Máximo Molina, líder general del STIC. 26 sindicalistas realizaron la huelga buscando la restitución de su líder y la de los nueve comisionistas; y exigían además, la entrega de las plantas acéfalas y el respeto absoluto al voto secreto, a votar y a ser votados.<sup>48</sup>

La respuesta a su movimiento se manifestó mediante, el divisismo al interior de la sección, el bloqueo a su participación en las asambleas, la agitación en contra de los inconformes; y finalmente, con balazos.

La medida de presión no fructificó. En la asamblea general ordinaria convocada por Fidel Velázquez, para determinar la situación de los trabajadores destituidos, se acordó no ratificarlos en sus puestos de representación sindical.

La respuesta al movimiento, lo fue también para todo el sindicalismo cinematográfico; los no alineados a la dirigencia sindical, no pueden aspirar a los puestos de decisión laboral.

Diversos fenómenos han limitado las posibilidades de movilización de los trabajadores del cine; pero quizá la dispersión tenga mayor

De la división devino la lucha por las fuentes de trabajo

48. Excélsior, 24 de septiembre de 1974

Que si el STIC violaba los acuerdos de 1936 (de filmar sólo cortometrajes); que si en los sesentas el STIC competía con el STPC, mediante largometrajes disfrazados de seriales; o que si alguno de los sindicatos trabajaba en los laboratorios del otro, etc.

Lo verdaderamente grave no eran los enfrentamientos intersindicales, sino los motivos de ellos; pues eran el reflejo del funcionamiento de la industria cinematográfica. Ambos sindicatos padecían los mismos problemas: desinformación, mala administración, corrupción, favoritismos, presiones de los empresarios, de las centrales obreras y del gobierno, pero no enfocaron por ahí su lucha.

Con Tcheverría los conflictos se redujeron ampliamente; las mayores posibilidades de trabajo aminoraron las diferencias. Para los empresarios de cine, la dispersión de los trabajadores y su control representó altos márgenes de ganancia; para los líderes, la posibilidad de alcanzar mejoras económicas o políticas.

En la reelección sindical de 1975 los trabajadores fueron quienes menos intervinieron. la polémica la establecieron los líderes (Molina y Baeza) con los de la CTM y la Sria. del Trabajo. Baeza insistía en reelegirse y contaba, según decía, con el apoyo de 46 de las 62 secciones que votaron por él en la asamblea de Chihuahua. Molina reclamaba la secretaría, pues en el D.F. había obtenido 5120 votos, equivalente a la mayoría efectiva de trabajadores.<sup>49</sup>

Molina, para ganar ventaja, practicó el servilismo hacia las autoridades y sembró la confusión entre los trabajadores.

49. Excélsior, 7 de octubre de 1975, p. 10

se entrevistaba continuamente con Fidel Velázquez y se atrevió a afirmar que él le había prometido la secretaría del sindicato, aún antes de la reunión de Chihuahua.

Jorge Baeza mientras tanto, procedió a cerrar el edificio del sindicato y su gente lo mantuvo hasta resolverse el conflicto. Molina provocaba la agitación y trataba de ganar adeptos y eliminar a los oponentes.

El 6 de octubre Molina se presentó en los Estudios América para apoyar a la sección 49 e improvisó un mensaje: "...durante diecisiete años los han explotado, ha llegado el momento en que se les pague su verdadero salario o sea lo mismo que ganan los del STFC"<sup>50</sup>, de lo contrario, se cerrarán los estudios. Al día siguiente fueron despedidos en Jalisco 32 trabajadores de la sección 21 y amenazados por el líder local, por no haberse disciplinado al grupo de Molina,<sup>51</sup> y éste, no se dejó oír.

En su interés por el liderazgo, Molina recurrió incluso a la violencia. El 30 de octubre satobeó la filmación de la película El Reventón (Archibaldo Burns, 1975) porque había empleado a 18 trabajadores que no eran del STIC y exigió ese trabajo para su gente.<sup>52</sup>

La presencia constante de estas situaciones es tan solo la expresión de la relación guardada entre los sindicatos y las centrales obreras (aliadas al gobierno y a los empresarios).

Precisamente las relaciones entre los líderes y el Estado permitió alinear al cine a la política económica del régi-

50. Excélsior, 7 de octubre de 1975, p.16

51. Excélsior, 8 de octubre de 1975

52. Excélsior, 7 de noviembre de 1975, p. 90

men. Los líderes aseguraban el control sindical y el gobierno les ofrecía diputaciones u otras prebendas. Así, Jaime Fernández, secretario de la ANDA, y Jorge Baeza, miembro del comité del STIC, eran a la vez, diputados.

La relación trabajadores - Estado cobra fuerza al interior de las centrales obreras, por resolverse en su seno los conflictos obreros. También se manifiesta al fomentarse la división de los trabajadores. La CTM y la Sría. del Trabajo han delineado las características de la actitud de los trabajadores del cine frente a sus problemas; aparentan un papel de mediadoras, mientras deciden a favor de los empresarios y los líderes sindicales y sofocan cualquier movimiento contrario a los intereses dominantes.

A principios de los setentas, los alardes cetemistas, sobre la independencia y fuerza de los trabajadores apoyaban la política de apertura política y económica manejada por el régimen. Los aumentos salariales y las prestaciones sociales ganadas por los cinematografistas fueron resultado del movimiento obrero nacional y la presión de los trabajadores de la industria; mas no, resultado de las gestiones de las centrales obreras.

Sean cualesquiera las corporaciones o instituciones enfrentadas por los trabajadores del cine, lo característico de su relación con cada una de ellas muestra una total manipulación y control de sus intereses. Son sus representantes, los primeros en obstaculizar cualquier posible mejora económica o social de sus representados.

## 2.2. Desmovilización de los trabajadores disidentes.

En el periodo de Luis Echeverría ya no eran el autoritarismo y la represión las vías adecuadas para conservar el orden; en ese momento se requería flexibilidad. En vez de mantener el aislamiento, lo mejor era llamar a los distintos sectores a incorporarse a las tareas de la producción.

Quienes mayor obstáculo podían significar para la organización del cine, de acuerdo a sus nuevas perspectivas de funcionamiento, eran los elementos jóvenes del sindicato de la producción; los directores independientes, capaces de trabajar fuera de los canales industriales, como lo habían demostrado desde mediados de los sesentas.

Los concursos experimentales convocados por el STPC y el de guión, por el BNC representaron entonces una opción, hacia nuevos campos de expresión. El resultado de ambos demostró las amplias posibilidades de los nuevos creadores; por su talento en el manejo de ideas y lenguaje narrativo, por la diversidad de los temas y el ingenio para lograr eficientes realizaciones a bajo costo. En fin, destruyeron el mito de la omnipresencia del productor y director de edad. La mala calidad del cine mexicano no obedecía totalmente a la falta de recursos.

A estos se agregan las influencias de otras cinematografías llegadas al país, e influencia constante de los jóvenes realizadores mexicanos. Esta, unida a la situación política vivida en el país a fines de los sesentas, radicalizó sus posiciones.

Los documentos y declaraciones emitidos por las autoridades del cine estaban dirigidos fundamentalmente a ganar el interés de los cineastas excentricos hacia las nuevas medidas de apertura. Los funcionarios enfatizaban la importancia de las producciones experimentales y declaraban: tentrán todo nuestro apoyo los jóvenes realizadores, los productores independientes o asociados, aquellos que promuevan las películas de interés nacional, los de cortometraje cultural o artístico y, se fundará un centro de capacitación para nuevos directores y argumentistas.<sup>53</sup>

Además, esos eran los requisitos indispensables para una industria de cine funcional en términos racionales y necesarios para el desenvolvimiento de los trabajadores de la producción. "Los cineastas mexicanos, aclaraba Rodolfo Echeverría, se hallan en el umbral de una desición de vastos alcances: en medio de las circunstancias que les ha deparado el destino y ante la mirada de sus contemporáneos deberán decidir perentoriamente si el cine es un arte gratuito o un medio de salvación colectiva. La solución de este dilema habrá de significar irreversiblemente el rumbo de nuestro cine en las próximas décadas. Hijos de su tiempo, los cineastas deberán dar la espalda a los modelos tradicionales para elevarse en brazos del riesgo, la aventura y el experimento radical(...) Queremos hombres lúcidos, apasionados y valientes que sean capaces de aceptar el peso incontrastable de su realidad y de transfigurarla en imágenes y en empeños dignos de conmovir la imaginación y la libertad de los espectadores."<sup>54</sup>

No era fortuito el interés de los funcionarios por los

53. Ayala Blanco, Jorge "¿ Un nuevo punto de partida? La reestructuración del cine mexicano", Op.Cit., pp. 15,16

54. Costa, Paula, Op. Cit., p. 229

elementos jóvenes de la cinematografía. El carácter mismo de los trabajadores de la producción los convertía en el sector más vulnerable; por ser ellos quienes interpretaban la realidad, por esta razón dependía de ellos, en gran medida, el funcionamiento del proyecto estatal en la industria del cine.

Los jóvenes realizadores no manifestaron inmediatamente su apoyo a Rodolfo Echeverría, pero sí respaldaban su proyecto. Se declararon a favor del Plan de reestructuración hasta 1975 y a ello se sumaron varios hechos: cooperación incondicional de varios sectores de la producción conforme a las necesidades de la industria.

Las coproducciones trabajadores-Estado fueron el primer vínculo de identificación de intereses; a través de ellas los trabajadores eran también empresarios, es decir dueños del producto de su trabajo.

La política de puertas abiertas en la sección de directores permitió el ingreso de algunos directores noveles y se les incorporó rápidamente a la producción, fuera para CONACINE o para CONACITE I. Así el Estado absorbió a quienes prometían una alternativa.

Para hacer del cine un medio de expresión cultural y artístico se tomaron en cuenta las producciones realizadas al margen de los canales industriales, durante los últimos años de los sesentas y principio de los setentas, como las de Alberto Isaac, Paul Meduc, Hermosillo, Ripstein, Avau y otros directores independientes hasta entonces.

Una vez integrados a la industria los directores independientes, capaces de cuestionar al poder y sus mitos como

en Reed, México insurgente (Leudc, 1971) o en La fórmula secreta (Rubén Gámez, 1965), puede decirse que las autoridades maniataron sus proyectos "perturbadores" y a la vez aprovecharon su talento. Esos elementos acabaron por ser, los expositores del nuevo discurso cinematográfico oficial.

Asegurado el trabajo y con la promesa de gozar de todas las libertades posibles para crear, y asegurado un alto presupuesto para las producciones, los directores se aliaron a los proyectos estatales. Pero a su vez, el Estado, el "gran productor de los setentas", los tuvo irremediabilmente, para ellos, a su servicio.

Para las autoridades resultaba fundamental impulsar nuevas temáticas y estilos narrativos y no, estar en su contra. Sin embargo, un compromiso verdaderamente revolucionario no concordaba con su salida por un canal oficial, que hacía valer su poder.

Las instancias de "riesgo", "aventura" y "experimento radical" (como se dieron cuando los directores eran independientes) perdían sentido en este nuevo contexto de compromiso político. De esta manera su labor en los circuitos oficiales, el apoyo económico estatal y la censura-autocensura representaban los muros de contención a la efervescencia política e ideológica desarticulada oficialmente a principios de los '70s.

Los directores ejercían su profesión dentro de los límites establecidos por el régimen. La negociación implícita entre ambos sectores benefició al estatal; ya que, como señaló Claudio Obregón "en el sexenio no hubo participación real y democrática de las gentes que hacen cine"<sup>55</sup> y si en cambio,

55. Imágenes, octubre 1980, p.7 (encuesta)

un fortalecimiento de los intereses gubernamentales. En su momento los funcionarios lograron lo que querían: el apoyo de los pequeñosburgueses para transmitir la ilusión de una posición democrática del poder.<sup>56</sup>

Aparte de los mecanismos políticos empleados por las autoridades para mediatizar a la oposición del medio cinematográfico (incorporando a la industria a un buen número de gente), los mecanismos sindicales jugaron un papel estratégico en la desarticulación de la producción independiente de los últimos años (gran parte de sus elementos fueron aceptados en las secciones del STPC).

Cuando en 1971, Jorge Durán Chavez se enteró de la filmación de Reed, México insurgente fuera de la industria, inmediatamente protestó. El sindicato realizará una investigación, dijo, pues no se le ha solicitado permiso ni técnicos para su realización. Habló incluso de suspender la filmación, con base en la Ley Federal del Trabajo, la potestad del sindicato y su autoridad sobre los trabajadores cinematografistas. Y si se le comprueba ser una película profesional, deberá pagar los debidos desplazamientos sindicales, para poder exhibirse públicamente.<sup>57</sup>

Indudablemente los mecanismos sindicales protegen las fuentes de trabajo de sus agremiados y sirven paralelamente, para sabotear o impedir la producción o exhibición de las producciones independientes; únicas capaces de presentar abiertamente cuestionamientos ideológicos, como Atencingo (Eduardo Maldonado, 1973).

El cine independiente no dispone de salas para su exhibi

56. Ruy Sánchez, Alberto "Notas sobre cine mexicano en la estrategia del poder", citado por Paola Costa, Op.cit., p.230

57. Excélsior, 23 de enero de 1973, p. 24A

ción, señalaba Alfredo Gurroin, está destinado a no ser conocido por los mayores; su radio de acción es muy limitado y la distribución oficial en nuestro país protege sólo a las películas que se filman dentro del sistema"<sup>58</sup>

Aparentemente la concientización sindical, al convocar a los concursos de cine experimental fue rebasada por la corriente más reaccionaria del sindicato, cuya única finalidad era mantener atrincherados a los trabajadores.

El incumplimiento de lo ofrecido en los concursos reveló la posición del STPC ante la nueva generación de creadores. La inclusión de sólo algunos directores, fue el principio de una actitud hostil y de desconfianza por parte del sindicato, hacia quienes representaban las nuevas expresiones ideológicas, políticas, culturales y artísticas.

En 1974 el STPC a través de Fernando Escamilla, secretario de Técnicos y Manuales, llegó a prohibir la filmación de películas en 16 y 35 mm. a realizar fuera del sindicato e indicó: el concurso de cine experimental, organizado por nosotros, sólo incluirá los formatos de 8 y super 8 mm. A los productores que quieran rodar cintas en 16 y 35 mm fuera del sindicato no se les otorgará el permiso correspondiente de exhibición, aunque paguen desplazamientos.<sup>59</sup>

A pesar de que, del cine independiente provenían los directores que beneficiaban al cine oficial, el STPC se obstinaba en no aceptar el proceso lógico de renovación industrial. Este necesariamente implicaba el ensayo y la experimentación, que parecían tolerarse a mediados de los sesentas, no ahora. Para el sindicato no había llegado el momento de renovarse y

58. Excélsior, 22 de noviembre de 1975, p. 10

59. Excélsior, 1º de agosto de 1974, p. 10

de buscar nuevos caminos creativos. Su actitud con relación a 1965 se había cerrado por completo.

Escamilla, poco después de las anteriores declaraciones informó la suspensión del Primer concurso, aduciendo a la escasez de recursos económicos; pese a que CONACINE había prometido financiar la filmación de una película en 35 mm al ganador del concurso, en el formato de 16 mm.<sup>60</sup>

Con la medida el sindicato limitaba las posibilidades de expresión y las perspectivas adquiridas por el desarrollo de los equipos de 16 y 35 mm. "Cuando en el mundo entero, argumenta García Riera, están produciéndose películas formidables al margen de los canales industriales, Escamilla exige que los cineastas deben sujetarse forzosamente a esos mecanismos, que tanto han inhibido la libre creación".<sup>61</sup>

Asimismo, aquellos elementos no alineados a la administración oficial (representantes de una vanguardia del cine político y artístico) encontraron todo tipo de obstáculos para la producción y exhibición de su material; pese a las declaraciones de Rodolfo Echeverría, sobre el trato igualitario al cine independiente.

Constantemente se hacía incapie en el apoyo a los nuevos valores y a las expresiones artísticas, "sin importar" su línea política; el mismo presidente, pedía a los jóvenes cuestionar a la sociedad. En la entrega de los arieles de 1975 invitó a los trabajadores a realizar un cine político y de mayor compromiso. Claro que, una era la demagogia gubernamental dirigida a los cineastas de la industria y otra, la que debían entender los independientes, sin limitaciones ideológicas ni compro

60. Excelsior, 7 de agosto de 1974, p. 10

61. Excelsior, 1º de agosto de 1974, p. 10

misos políticos, que hacían un cine cuestionador, como Eduardo Maldonado o Paul Leduc.

Muestra de la labor comprometida de los independientes fue la cooperativa de cine marginal. Este grupo siguió de cerca los movimientos obreros y campesinos que se realizaban en el país, denominándolos "insurgencia obrera". Así, filmaron el problema suscitado entre el STERM y la CTM en 1971. El documento se presentó en la cinta Las comunidades de insurgencia obrera (Cooperativa Cine Marginal, 1971).<sup>62</sup>

Este es sólo un aspecto del amplio trabajo desarrollado por el cine independiente, al que el sector oficial marginó con sus mecanismos legales y coercitivos, al no incluirlos en sus instituciones.

### 3. PROYECTO CINEMATOGRAFICO ESTATAL TENDIENTE A RECREAR LA IMAGEN OFICIAL.

Son varios los objetivos con los que el Estado intervino en el cine a principios de los setentas. Además de los descritos ya, está el de reorganizar a la industria del cine para "salvarla de su crisis", y el de practicar en ella una política económica de exportación y también intervino con el fin de recrear su imagen. La del constructor de una sociedad con base en el heroísmo y la valentía de sus personajes históricos y de sus legendarias batallas.

En las películas realizadas por el gobierno se remarcó el interés por difundir la imagen del "revolucionario ideal". El sacrificio y la lucha del pasado tuvieron su recompensa en

62. Ayala Blanco, Jorge La búsqueda del cine mexicano, T.11, p. 383

el bienestar actual, en la paz y en las instituciones.

Manejadas así las circunstancias históricas de la sociedad en las producciones oficiales, éstas llevaban un cometido esencial: encontrar consenso y apoyo en los sectores polílicos a quienes iban dirigidas. En el cine el Estado recreó su imagen, al reconstruir los mitos de las "hazañas del pasado" y eliminó, en las películas, cualquier asunto contrario a sus intereses.

Las vicisitudes de la lucha revolucionaria sirvieron únicamente como telón de fondo a las películas financiadas por el Estado. No se crearon para exponer o dar cabida al análisis e interpretación de ese acontecimiento político, como lo simuló la apertura cinematográfica e ideológica; sino para enfatizar la imagen que sobre el hecho manejaba el régimen: la lucha entre "buenos" y "malos", entre "servidores" y "traidores" a la patria.

Enfocada así la historia se le veía como una superproducción, monumental en tiempo y dinero cuyo resultado fue: la historia momificada, un peso muerto.<sup>63</sup> Este fue el efecto de un difuso proyecto de nacionalismo, incongruente entre el significado del fenómeno en sí y las imágenes contadas.

Por otro lado la apertura en el cine representó una válvula de escape para la estabilidad estatal. Tendría que dosificarse o sus afanes cuestionadores propios de la apertura, podrían desviar el proyecto estatal.

Al cúmulo de declaraciones oficiales respecto a las posibilidades temáticas de la apertura, le seguían un desglose de producciones sobre hechos sociales variados. Historias basadas

63. Costa, Paola, Op.Cit., p. 233

en novelas de literatos reconocidos (Rulfo, Azuela, Fuentes), pasajes históricos y solamente al final del período, algunas películas exponían desavenencias institucionales, pero sin cuestionar el origen de su inoperabilidad (ello implicaba referirse al sistema vigente).

Así, las posibilidades de la apertura mostraron finalmente sus límites. La flexibilidad de la censura sirvió únicamente para dar cabida a temas sexuales, temas con implicaciones psicológicas y sociales; no para permitir exponer las verdaderas condiciones socio-políticas del país, independientemente de que los funcionarios declararan lo contrario.

### 3.1. La producción estatal tendió a reafirmar la imagen histórico-épica del Estado mexicano.

Indudablemente las repercusiones políticas del movimiento de 1968 condujeron a la decisión de modificar la imagen del Estado. Se trató de mejorarla e investirla (nuevamente) con un carácter "nacionalista" y "populista"; la apertura política tenía entre otros, ese objetivo.

La disidencia política alcanzaba cada vez a mayores sectores de la población. En el cine se manifestaba por la tendencia de los jóvenes realizadores a rechazar los viejos patrones industriales. Había una inquietud generalizada por tratar nuevos temas. Ya no se buscaba sólo narrar supuestos problemas juveniles (basándose en algún aspecto pueril, venal e incierto de su problemática dentro de los términos de asimilación social; de redimirse, finalmente, ante sus intentos de rebeldía), sino de

exponer situaciones de la realidad desdeñados por la juventud; como mostrar la inoperabilidad y decadencia de los patrones familiares: Los Nuestros, (J. Humberto Hermosillo, 1969) es un ejemplo de ello.

Hacia principios de los setentas prevaleció en la producción la secuela de los concursos experimentales de cine, por ocuparse de hechos sociales. Un considerable número de películas abordan asuntos psicológicos y sociológicos.

La actitud de inconformidad de los nuevos cineastas se extendía a otros campos de la cinematografía. Además, del temático, abarcaba innovaciones en las formas de exponer los sucesos (argumentos), buscando otros procedimientos para hablar cinematográficamente. Algunos realizadores de la industria junto con otros independientes introdujeron al medio elementos temáticos y de expresión no practicados por los viejos directores; encontramos así: Tiempo de morir, (Ripstein, 1965); La hora de los niños, (Ripstein, 1969); La belleza, (Ripstein, 1970); La manzana de la discordia, (F. Cazals, 1968).

En el periodo de Echeverría los conflictos políticos emanados de los enfrentamientos entre las fuerzas del Estado y el sector estudiantil (todavía frescos), redundaron en una abierta hostilidad de los jóvenes a los proyectos oficiales. Estos siguieron utilizando todos los medios permitidos para manifestar su inconformidad hacia el sistema.

El cine se convirtió en esos momentos en uno de los canales más importantes para denunciar: muestra de ello son la gran cantidad de cintas elaboradas al margen de los canales industriales en los primeros años del sexenio.

Las películas del cine experimental, independiente y marginal se caracterizaron por encontrar marcadas relaciones entre radicalismo ideológico y cine. Con una postura eminentemente política esos jóvenes expusieron su manera de relacionar el mundo circundante con la ideología dominante y con el cine militante. Fueron la expresión juvenil del rechazo a la realidad social, tal como se vivía; por ello trataron de desmistificarla constantemente y desde diversos ángulos.

La tendencia a innovar en el cine y su industria, así como en los medios independientes, influyó en los nuevos administradores del cine. Estos delinearon rápidamente un proyecto de producción enfocado a lo político. Es decir, el sector oficial definió su posición impulsando a las películas de tema político explícito; pero tratado conforme a sus lineamientos. Resucitaron algunos pasajes de la historia, sin llevarlos a plantear o esclarecer las causas de su desenvolvimiento.

Aun cuando los objetivos estatales dentro del cine se limitaban a su reorganización industrial y a su producción temática, el gobierno de Echeverría aprovechó algunos cambios para difundir su imagen de "grupo revolucionario" manejada verbalmente en el discurso político.

La administración echeverrista se propuso reestructurar el cine para sostenerlo como otro más de los canales transmisores de la ideología hegemónica. Antes de los setentas la transmisión de valores en el cine estaba determinada, como señala Ayala Blanco por las condiciones de clase de los productores y de sus empleados creativos; así como por el tipo de convenios que los unía. Mas a partir de los setentas, empezó a determinarse

la la burocracia cinematográfica y los nuevos cineastas.

Para llevar a cabo esos proyectos en el cine, el gobierno retomó algunos lineamientos practicados dentro de su política en general. Rescató elementos del populismo (planes de reorganización agraria, implantación de programas de vivienda, apertura de la insurgencia sindical, etc.) para renovar su legitimidad y dar la imagen de ser un sector con intereses nacionalistas. En el cine con que se mencionaran la existencia de problemas de tipo social, agrario y sindical se pretendía considerársele un cine nacionalista-tercermundista.

Mientras para el cardenismo entreverar la exaltación hogareña con la épica popular era el resultado de las necesidades políticas de diversificación del esquema político; para el echeverrismo, eliminar las exaltaciones populares en las producciones, dejando sólo la devoción hacia las instituciones, significaba la posibilidad de afianzarse políticamente.

El nacionalismo cardenista representaba la opción para integrar al sistema, dándole a cada sector su valor y fuerza como clase esencial. La demagogia "nacionalista" del echeverrismo simbolizaba la alternativa para impedir la desintegración de un sistema degradado y manejado con excesos; en él se despojó a las clases populares de su capacidad de organización, para llevar a cabo un proyecto económico en beneficio del sector empresarial.

### 3.1.1. Mitificación y descontextualización de sucesos histórico-políticos.

Las películas de tema político explícito producidas por

las productoras estatales tenían un rasgo característico: el de no presentar nunca las causas o hechos fundamentales (políticos) de los sucesos narrados. La historia narra una serie de acontecimientos cuya base parece ser fortuita.

El marcado interés por filmar pasajes de la historia de México, una vez dado el visto bueno a esa temática, no ofreció buenos resultados. Sobre el movimiento revolucionario y sus luchas subsiguientes (asunto muy tratado durante el sexenio), no encontramos películas en donde se muestre lo esencial de la revolución: la relación entre la presión ejercida por el pueblo y el proceder de los principales caudillos.

Contrariamente a esos elementos, la industria produjo sólo narraciones dramáticas en donde la Revolución dejó de ser una lucha entre clases, para ser por ejemplo, la pugna por la corrupción en Las fuerzas vivas (Luis Alcoriza, 1975). "La historia nacional se reescribe. El porfiriato no era un régimen de explotación feudal rígidamente represivo, sino un curioso orden corrupto en el que había acorreados y se podía abuchear impunemente a las autoridades."<sup>64</sup>

En esas películas la Revolución aparecía más bien como un montón de asuntos truculentos: desorganización, balaceras, muertos por todos lados. En ellas los participantes no tienen una caracterización definida; en Los de abajo (Servando González, 1976) hay tomas en subjetivo en las que los enfrentamientos, parte de la acción revolucionaria, pasan a ser sólo elementos decorativos.

En Las fuerzas vivas enfatiza Ayala Blanco, "Alcoriza ridiculiza a los que están abajo, los jubilosamente tranzados, pe-

64. Ayala Blanco Jorge "Era tan divertida la Revolución que Don Porfirio aún se sigue riendo", La Cultura en México, 10 de diciembre de 1975, p. XIV

ro nunca explotados. Los campesinos aclaman y sueñan, ningunoa\_ dos incluso como pueblo en armas, despojados hasta de su irrupción violenta en nuestra historia, acaso su única participación política efectiva en lo que va del siglo..."<sup>55</sup>

La concepción de las películas sobre la Revolución, en los setentas, tenían su antecedente en las películas realizadas antes por la iniciativa privada. En varios filmes realizados a mediados de los treinta y de los cuarentas sobre la Revolución también la veían como la encarnación del mal, la amenaza real de cambio de las estructuras en Vino el viento y nos levantó (J. Bustillo Oro, 1949) o bien, como una irresponsable rebelión de las masas, en Rosenda (Julio Bracho, 1948)

El género de la Revolución sea cual sea la procedencia de sus productores o directores ( del sector privado o estatal), y no importando el momento en que se realice, no ha presentado los matices esenciales del movimiento. Mientras para la iniciativa privada le ha permitido mostrar sus ideas conservadoras, opuestas a cualquier cambio; para el Estado fue un medio para mitificar hechos y personajes, en función de su interés de consolidación política.

En todas las películas sobre la Revolución ha habido una tendencia a ocultar los hechos. Lo mismo ha ocurrido con las películas que abordan el problema de la guerra cristera, o algún otro hecho político. El cine oficialista muestra veladamente una reinterpretación de la historia.

En las producciones sobre el movimiento cristero la insurrección y la lucha de clases fueron remplazadas por la lucha entre traidores, así ocurre en De todos modos Juan te llamas (Mar

55. Ayala Blanco, Jorge "La apertura: un rencor vivo sobre un ayate que les apareció a los villistas", La Cultura en México, 30 de agosto de 1978, p.9

celo Fernández Violente, 1975). Según se mostraba en las películas, no fueron las contradicciones en el agro un móvil de la guerra cristera; en ellas, éste sólo aparecía con el ambiente en el que se desarrollaba la trama. Con aludir al tema se le consideraba tratado.

En Los días del amor (Alberto Isaac, 1971) un letrado introductorio redujo la rebelión cristera a la categoría de aberración fanática y superada, que desgraciadamente pasó. En la cinta, la lucha sirvió de telón de fondo a la historia de un jovencito redimido y aceptado en el seno familiar. Ayala Blanco publicó respecto a la película las declaraciones de Isaac, "... aunque en el guión original del filme la revolución cristera tenía más importancia, hay cosas que en México todavía no se pueden filmar."<sup>66</sup>

No resulta paradójico entonces, el que las películas de tema político de factura estatal o no estén totalmente descontextualizadas. Se presenta en ellas una falta de cuestionamiento; ya sea hacia los temas políticos o respecto a las instituciones: familia, valores culturales y religiosos, etc. Esta circunstancia no fue fortuita, simplemente, el cometido de este cine no era hacer una crítica al sistema; sino reforzar, duplicar y expresar la ideología hegemónica.

### 3.1.2. Reformulación del nacionalismo de la reconstrucción histórica al folklore.

La falta de acercamiento a los hechos históricos, al desarticularlos de su contexto político provocó el reemplazo de elementos temáticos; de la reconstrucción histórica se pasó a

<sup>66</sup>. Ayala Blanco, Jorge "D. es contra uno", La Cultura en México 29 de marzo de 1972, p. XVI

lo sentimental, anecdótico y folclórico de la misma.

Si la administración echeverrista intentó construir su modelo político en las fuentes cardenistas para renovar su legitimidad; el cine debía desempeñar ese cometido en los setentas, aunque en este periodo se le despojara de su sentido fundamental: la recuperación afortunada de su memoria popular.

La percepción del nacionalismo en el cine ha variado a lo largo de su historia. Pasó de una auténtica expresión de identidad nacional, en los treintas, al prototipo de lo que debía ser, en los cuarentas, mediante imágenes lánguidas de lo campirano. Y fraguó en los setentas expresiones grotescas de la sociedad mexicana y de su historia; por lo cual ambos aspectos de la realidad quedaron reducidos al fatalismo y al caos.

En Redes (Fred Zinnemann y Emilio Gómez Muriel, 1934) hay la intención (aparentemente) de revalorar el sentido social combativo, el de la unión, el de la presión del pueblo; muestra cómo por encima del despotismo y la corrupción puede predominar la convicción de la fuerza social.

Reivindicar a quienes habían tenido la mayor participación en el movimiento popular, a través de las imágenes, representó uno de los propósitos del gobierno cardenista; se creó una fisonomía nacional, descubrió y magnificó la belleza de los rostros populares (de origen campesino) y buscó con ello rescatar la fuerza y el enigma de esa expresión. Así, en Redes, se exaltan los rasgos y la actividad de los trabajadores costeños.

La proyección del paisaje, en la misma, complementa el cuadro nacionalista: el pueblo era dueño de inmensas bellezas, riquezas, agua y tierras pródigas y de un clima privilegiado,

todo ello prometedor y benévolo.

En los setentas este tipo de composición cinematográfica resultaba obsoleta, por el desganste de sus imágenes a partir de los cuarentas; sin embargo la burocracia cinematográfica la retomó.

Pero hacerlo significaba reivindicar actitudes, procedimientos y situaciones vividas por las clases populares; revivir contradicciones institucionales e injusticias. A fines de los treintas se valoraba el nacionalismo mediante la pintura, los textos y el cine. A principios de la octava década, recuperar el nacionalismo significaba cuestionar al Estado revolucionario que olvido las prioridades de la lucha armada; o al menos similar tal cosa, para revitalizarse.

En este periodo quedó el recurso de presentar si no a las masas, si a los personajes que se apoyaron o influyeron en ella. Mas no se podía exponer la esencia de su pensamiento, porque representaba directamente "el de las autoridades"; como tampoco el de los caudillos, quienes aprovecharon para sí la fuerza de la multitud.

Cuestionar al sistema equivalía a reconocer explícitamente las traiciones y la corrupción sostenida por el Estado mexicano; y las consecuencias que ello implicaba en la sociedad desde la segunda década del siglo.

En algunas películas de los setentas, los personajes históricos eran el centro de la trama, mas no tenían la imagen integral de su persona. Su comportamiento político y su relación con el pueblo, su visión del momento, lo que los definía como líderes desapareció al recrearse su imagen. Sólo los reconoci-

mos por sus palabras, sus rasgos y sus buenos o malos sentimientos.

No es la nobleza del zapatismo y la importancia de ese movimiento lo retomado por el cine; sino lo enigmático, la valentía y las situaciones personales de su dirigente, por ejemplo, en Zapata (F. Cazals, 1970). El tratamiento de este personaje severo Gustavo García, demuestra como el Estado es capaz de utilizar a sus héroes para deformarlos, rescatar material suverivo y adecuarlo a sus intereses propagandísticos, aunque con ellos falsee la historia y haga de aquel una figura de cartón.<sup>67</sup>

Sean héroes o villanos, para los burócratas, los personajes históricos no pasan de ser "estatus declamatorias". Del periodo de la Reforma, el Segundo Imperio y las circunstancias del gobierno juarista, dan fe el resonar de frases con que la historia oficial ha consagrado a sus próceres. Aquellos años (F. Cazals, 1972) muestra un argumento construido con base en el discurso político.

Las producciones exponen aquello útil al engrandecimiento histórico; pensamientos distorcionados y degradados sobre los enfrentamientos sociales. En Quartelazo (A. Isaac, 1973) se muestra un traidor (Huerta) bravucón y fanfarrón y se marginó el fenómeno de la década trágica.

El tratamiento vacuo de los acontecimientos históricos y políticos de la sociedad mexicana, en el cine de los setentas, reforzó la visión pintoresca y folclórica a la que han sido reducidos los hechos históricos desde la perspectiva institucional.

<sup>67</sup> García, Gustavo "El cine de la Revolución en los setentas" Rev. Filmoteca, No. 1, noviembre de 1979, p. 112

### 3.2. Consolidación de la ideología oficial mediante la apertura y la supervisión estatal.

Los impulsos democráticos al interior del cine quedaron reducidos a la simple remodelación ideológica. Si retomamos lo dicho por Rolando Cordera: la ideología oficial al verse amenazada por fuerzas centrífugas en la sociedad civil, orientadas a romper las reglas del juego impuestas por el Estado, tuvo que reformular las reglas a fin de mantener su sistema. Robustecer el sistema fue tarea de la apertura ideológica.

A la efervescencia política manifiesta en el cine, en la renuencia de los jóvenes a filmar lo mismo, las autoridades respondieron otorgándoles espacios de expresión. Encasillados en ellos, las autoridades fijaron los límites a sus cuestionamientos y moldearon a su favor los logros alcanzados sobre la renovación de los proyectos cinematográficos.

El interés por los temas sociales, políticos e históricos no fue fortuito, las autoridades sabían de antemano la utilidad de éstos en su política de apertura.

Si los cineastas querían desentrañar la realidad debían remitirse a aspectos esenciales de la sociedad; la burocracia cinematográfica al parecer, no se oponía. Para eso hablaba de la apertura; mas como financiadora se reservó el derecho de señalar el camino de la retrospectiva histórica.

Una vez centralizadas las actividades de la producción y la distribución del cine alrededor de la empresas paraestatales, no le sería (ni lo fue) difícil al Estado indicar, aceptar o vetar el tipo de películas acordes con su propósito de dar una

imagen nacionalista.

Al invitar a los cineastas a abordar el tema político en sus películas (represión o matanzas) en gobierno propició al mismo tiempo un modo de representación cinematográfica que conformara su hegemonía política.

### 3.2.1. La apertura como mecanismo de control.

Una vez puesta en marcha la apertura cinematográfica aparecieron un sinnúmero de películas eco de ésta; es decir, se diversificaron los temas y géneros antes ignorados por el cine mexicano. Esta estrategia impidió la filmación de temas estratégicos en la realidad del país. "Los temas humanos, los de la Revolución, de crítica y autocrítica", señalaba Luis Echeverría en la entrega de los arriales en 1974 son temas de interés necesarios de abordar.

Las producciones tendrían la tarea de redimir los errores del acontecer nacional, todo aquello que ponía en entredicho el funcionamiento de las instituciones y bloqueaba su continuación.

Alberto Ruy Sánchez indica que con la filmación de Actas de Marucia (Miguel Littin, 1975) referida a la represión militar en Chile, el Estado mexicano encontró una fórmula ideológica ilustrativa de los mecanismos de la demagogia de aquellos años. La única disyuntiva política, según los intelectuales ligados al Estado, era apoyar al gobierno o dejar que el fascismo llegara al país.<sup>68</sup>

Después del deterioro de la imagen gubernamental de 1968, el gobierno pretendió redimirse con Canoa (F. Cazals, 1975), en

68. Ruy Sánchez, Alberto, Op. Cit., p.96

en donde mostró a la fuerza pública, defendiendo a los jóvenes atacados por el pueblo indignado y manipulado por el fanatismo. También pretendió dar respuesta al cuestionamiento e inconformidad de varios sectores sociales, entre ellos el estudiantil, frente al proceder de las autoridades en 1968, o al menos así lo denunció abiertamente la publicidad: "Ser estudiante en 68 era peor que ser ladrón o asesino", "Canoe, la historia de un hecho vergonzoso".

Pero de acuerdo al argumento, no fueron los problemas ocurridos en el 68 el centro de la película, sino el fanatismo religioso el causante de la masacre en contra de unos jóvenes universitarios (trabajadores) y la escena se desarrolla en una pequeña ciudad de Puebla, en Canoe precisamente. Tratado así el problema del conflicto estudiantil, se distrajo al público de las verdaderas causas de éste.

Para la administración pública era fundamental revalorar la imagen de todos los soportes del sistema: de las instituciones políticas, de la familia, la religión y otras. Por ello puso especial cuidado en el contenido de las denuncias hechas en las películas que daban fe de la existencia de la apertura.

Las películas de tema familiar mostraban las causas externas o anecdóticas del comportamiento anormal de sus integrantes; sin referirse a los fenómenos ideológicos aceptados y asimilados socialmente. En El castillo de la pureza (Ripstein, 1973) sólo aparecen, como una respuesta al carácter posesivo del padre, la descripción física y psicológica de los personajes. Es la personalidad antípoda del padre, la que lo obliga a encerrar a los hijos y a la esposa durante más de diez años.

El aspecto esencial del funcionamiento de la institución familiar; el sentido de la propiedad establecido sobre los hijos, que llega hasta sus límites en La verdadera vocación de Magdalena (J. Humberto Hermosillo, 1972), no parece ser el motivo de denuncia de los realizadores. En estas películas las patologías generales (egoísmo y celos) por un proceder enfermizo (individual) son el resultado de conductas asociales a denunciar; pero su vinculación con un patrón de comportamiento social no existe. Aunque en la película antes mencionada la madre exacerba su carácter posesivo y egoísta; son éstos en esencia los elementos motrices del sistema familiar, a los que los cineastas catalogan como fenómenos aislados.

Por lo que se refiere a las cintas de tema político, éstas expresaban sólo las necesidades de consolidación del Estado. No cuestionaban verdaderamente la situación política o ideológica. A los propósitos del gobierno de renovar el sistema carcelario le hace propaganda El apando (P. Cazals, 1975). Sin presentar el verdadero enviciamiento político de ese sistema, la proyección alude a los requerimientos de cambio.

En El apando aparecen todos los rasgos de degradación del sistema carcelario y muestra las prácticas de castigo, en sitios como el apando, sólo para justificar su necesidad en la rehabilitación de los reos. Sin embargo, en la película el sistema carcelario nada tiene que ver con la conducta antisocial de los reos y si en cambio, los convierte en parias.

Únicamente para enfatizar los alcances de la apertura se abordaron dos fenómenos congéneres del sistema político: la corrupción y la demagogia. También por primera vez, el gobierno

financiaba las películas que supuestamente pondrían en evidencia a los dos muros estructurales del poder no institucionalizados; pero sí, funcionales a la burocracia.

En Calzonzin inspector (Alfonso Arau, 1974) muestra de manera un tanto caricaturesca la inserción de la demagogia en la sociedad mexicana, sin reforzar su significado. Ridiculiza el comportamiento anodado de los campesinos frente a los discursos de sus autoridades inmediatas, las cuales sólo saben verbo rrear ante las mesas.

De la forma como Calzonzin inspector se mofa del proceder indígena, que no es lo mismo de ironizar las estrategias demagógicas del sistema, Carlos Monsiváis agrega "la película, cuyo costo de 14 millones, sufraga la imposible empresa de probar que ya somos capaces de reírnos de nosotros mismos. Así terminamos en plena compare reaccionaria riéndonos del habla indígena."<sup>69</sup>

Cuando de denunciar la corrupción se trató, el cine lo hizo anteponiéndole su perspectiva del caos. Expresó su visión límite en el tratamiento fílmico: de los automatismos ideológicos expuestos en Mecánica nacional (Luis Alcoriza, 1973), continuó con una visión particular en México, México ra-ra-ra (Gustavo Altriste, 1975) y mostró una concepción esquizofrénica del problema en cuestión (la corrupción congénita de la sociedad mexicana) en Las fuerzas vivas (Alcoriza, 1975).<sup>70</sup>

Los encargados de crear un discurso cinematográfico en los setentas retomaron los aspectos más exagerados del envicia

69. Monsiváis, Carlos, "Fallaste corazón: cine mexicano. Y tú que te creías el rey de todo el mundo.", *La Cultura en México*, 14 de mayo de 1975, p.VIII.

70. Ayala Blanco, Jorge, "Orden y nos amaneceamos viendo la película", *La Cultura en México*, 10 de julio de 1976, p.IX

miento social por corrupción, al transmitir su juicio sobre el tema; sólo para enfatizar los efectos del fenómeno y no para tocar sus orígenes. En Mecánica nacional mostraron a un pueblo alburero, escandaloso, desobligado y pachanguero; en Las fuerzas vivas predominó la corrupción entre el pueblo, esencial y orgullosamente mexicano. Predominan en ambas, los afanes denigrantes del comportamiento social del mexicano, remarcados en México, México ra-ra-ra.

La exposición de los temas de denuncia de los rasgos limitados y negativos del sistema no pasaron de ser ejercicios de sátira tolerada; abierta cuando se refería al pueblo, velada cuando aludía a hechos políticos concretos.

En Tívoli (A. Issac, 1974) aunque estaba implícita la corrupción política y económica del alemanismo, solo había complacencia en mostrar a "esos políticos de erotismo saliboso, a esos líderes venales, a esos empresarios abusivamente gorriones y a esos poderosos que rien condescientemente desde la sombra omnisciente, como señala Ayala Blanco.<sup>71</sup> Al presidente Alemán y al regente Uruchurto ni siquiera pudo llamárseles por su nombre, se les nombra el "hombre" y el "alcalde".

Cuando se trataba de temas políticos, se les eludía o se abordaba de manera velada. ¿En dónde quedaban el cuestionamiento, la supuesta denuncia que con las producciones se esperaba? Las aportaciones de las películas respondían más a necesidades internas de fortalecimiento estatal, que a verdaderos alcances de la libertad de expresión.

A finales del sexenio, nada más acertado para el Estado que idear otra película de tema político para remarcar la aper

71. Ayala Blanco, Jorge, '¿Verdad señor obispo que así no era el Tívoli?', La Cultura en México, 16 de julio de 1975, pp. XV y XVI.

tura vigente. Permitió la filmación de un tema hasta entonces vetado: la existencia de la censura en los medios de comunicación, tal es el caso de Cascabel (Raul Areiza, 1976). Su exhibición conferiría a los funcionarios de cine su carácter revolucionario y renovador; por "decir lo que no se podía lo que se estaba fingiendo decir que se quería decir pero no se tenía la capacidad de decir"<sup>72</sup> Se simulaba cuestionar o mostrar el tema

Así, con la aceptación de esa certidumbre plasmada en Cascabel el sector oficial fortalecía su estrategia ideológica, al tratar, presuntamente, en forma abierta el hecho más polémico del régimen: la libertad de expresión.

### 3.2.2. Flexibilidad de los postulados éticos de la censura para abordar otros temas.

En el lapso 1970-1976 en proyecto de modernización de la industria de cine fue el resultado de de implantarla dentro del capitalismo monopolista (aceptado por la economía nacional de entonces), que obligaba a cerrarse más a otras concepciones económicas.

Bajo estas expectativas el gobierno de Echeverría reorganizó las funciones jurídico administrativas de los medios de información. Dio mayores posibilidades de expansión a las actividades económicas o políticas del sector público y privado. Como producto de esa política resultó: "La creación de la Subsecretaría de Radiodifusión, la aprobación de la Ley de Radio y Televisión -propuesta en el año de 1960-, la preocupación por crear programas para cubrir el 12.5% del tiempo de programación que los empresarios pagan al Estado, la compra del Ca-

<sup>72</sup> Costa, Paolo, Op.cit., p. 218 ( cita a Ayala Blanco)

nal 13"<sup>73</sup> y la estatización de gran parte de las empresas cinematográficas.

Con la precisión de las relaciones entre el sector público y los particulares en las disposiciones reglamentarias de la Ley de Radio y Televisión (1973), no sólo no se modificó el régimen de concesiones en favor de una película televisiva más acorde a los intereses nacionales, como lo propuso Luis Echeverría en 1971; sino que indirectamente se contribuyó al fortalecimiento de los intereses privados en la televisión. Éstos al igual que en el cine, est**án** bien ligados al capital norteamericano; mientras los nacionales se aliaron en busca de fortalecimiento, nace TELEvisa de la fusión de los canales 2, 4, 5 y 8.

Como los postulados del Reglamento de la Ley eran tan generales, las autoridades no "pudieron enfrentar" a los permisionarios privados, cuando éstos no se sujetaban a la Ley, como en el caso de no exhibir series consideradas violentas. "Ante la gran cantidad de objeciones a la televisión privada, ésta decide dejar sus puertas abiertas durante todo un día, ofreciendo su canal más importante para recibir críticas. El resultado fue positivo para la empresa: no asistió ninguno de los críticos profesionales de la comunicación."<sup>74</sup>

A la centralización de los intereses de la industria privada en el área televisiva el gobierno no puso trabas, pues hacerlo equivalía a enfrentar uno de los sectores empresariales más fuertes dentro de la comunicación. Además, si la televisión comercial era ampliamente rentable y cumplía con los objetivos de entretenimiento y diversión, sólo restaba aceptarla.

73. Solorzano, Javier "El nuevo cine en México", Rev. Comunicación y Cultura, N. 5, marzo de 1978, p. 9

74. Idem.

Dentro de ese mismo marco de intereses por hacer eficiente el desempeño económico de los medios, entraron las modificaciones al cine; pero en él el control político e ideológico del Estado tuvo el papel fundamental. El Estado debía frenar los ímpetus de apertura ideológica de cine y sus jóvenes elementos

A ello se debieron los cambios acerca de la moral y el respeto a terceros; las personas encargadas de la censura limitaron sus objeciones, procurando un mayor acercamiento con la juventud. Sólo ampliando los criterios de la censura, podría sacar al cine de su inmovilidad.

Para establecer el tipo de temas y su contenido no se fijó un convenio; siguió vigente el Reglamento de supervisión cinematográfica. Su política de apertura representó la estrategia más segura para establecer los límites a la expresión. No es casual que las películas financiadas por el Estado tuvieran un planteamiento de denuncia, sin llegar a la esencia de lo denunciado.

Únicamente se trataba de actualizar y modernizar las temáticas y de darle al cine mayores posibilidades. Aunque en los primeros años del sexenio continuaron los mismos sistemas de producción y los mismos temas del cine comercial privado; al crearse las productoras los funcionarios impusieron su proyecto y sus temas. Argumentos hasta entonces desconocidos en las pantallas del cine mexicano se mostraron en escena.

Casos de homosexualismo en El cumpleaños del perro (J. H. Hermosillo, 1974); El lugar sin límites (Ripstein, 1977); de traumas edípicos en La india (R.A. González, 1974); sobre implicaciones ideológicas del alcoholismo en Chin, bhin el Teporo-

cho (Gabriel Retes, 1976); de ilegales en Raíces de sangre (Jesús Salvador Treviño, 1976). Estos fueron entre otros, los temas de resonancia de la apertura.

Situaciones ideológicas de la realidad mexicana a y de las que el viejo cine hacía gala, como el machismo o la concepción pueril de la virginidad fueron replanteadas. Por primera vez se abordaban esos temas con mayor profundidad y nuevos enfoques. Con la intención de cuestionar El lugar sin límites muestra el férreo carácter que define a casi todos los mexicanos: el machismo. Sin prejuicios y limitaciones se aborda el tema de la virginidad en Siempre hay una primera vez (J. Estrada, G. Murray y G. Wallis, 1970), adopta una actitud desinhibida, consciente y de escrupulosa probidad.

No obstante las limitaciones en el tratamiento de los temas con implicaciones sociopolíticas, se abordaron, en otras áreas, temas mitificados, como la religión, la familia y la propiedad.

La madre ya no es sólo la mujer abnegada y sufrida, sino que tiene todos los defectos que su condición genera. En La verdadera vocación de Magdalena tiene entre otros matices el del autoritarismo, la prepotencia y el chauvinismo. Sobre las atribuciones a que conduce la religión llevada al fanatismo, son muestra Canon o De todos modos Juan te llamas.

Casi en la mayoría de las películas los desnudos, el sexo, las implicaciones eróticas, el empleo de términos obscenos abundaron, de tal manera se concebía la modernidad. La censura ya no veía con malos ojos que el público presenciara esa cara de la sociedad. La censura se relajó para estar a la altu-

ra de los hechos.

Aparecen películas como: Zona Roja (E. Fernández, 1975), La Choca (E. Fernández, 1973), Bellinas de Noche (Miguel M. Delgado, 1974), Amor libre (J.H. Hermosillo, 1976), La otra virginidad (J. Manuel Torres, 1974), Las noches de Paloma (A. Isaac, 1972), La isla de los hombres solos (René Cardona, 1973), El rincón de las vírgenes (A. Isaac, 1972), Ausandar anapu (Rafael Corkiri, 1974), El valle de los miserables (Rebé Cardona Jr., 1974).

El financiamiento de esos nuevos contenidos fílmicos perseguía un fin político; las autoridades canalizaban por ahí las presiones a la apertura ideológica formuladas por los nuevos elementos.

No fue casual que fueran este tipo de contenidos (de sexo, violencia y sangre) los financiados por el Estado; aun cuando reiteraba que eran las películas históricas y de contenido social las de su interés.

En 1973 por ejemplo, en los albores de la apertura, de 18 películas producidas en los Churubusco, sólo dos trataban situaciones históricas: El Santo oficio (A. Ripstein, 1974), Orozco, en busca de un Muro ( ); y es hasta finales del sexenio que se filman películas con implicaciones políticas. No es por azar que Calzonzin inspector de Arau, Los que viven donde sopla el viento, y Canas de Cazals sean las primeras películas industriales que hacen eco de la apertura democrática del echeverrismo; mas se dan un tanto tardíamente nos dice Ayala Blanco.

Sin embargo, la censura no permitió la exhibición de películas prohibidas con anterioridad como fue el caso de La som-

bra del Grudillo (Julio Bracho, 1960), pues se refería a la lucha de fracciones del primer período postrevolucionario, y no se ubicaba dentro de los límites de apertura puestos en juego.

En 1974 Isaac declaró: "un guionista al escribir, no está pensando en la necesidad interna de la historia, sino como va a pasar por la censura. Entonces se sitúa en otro tiempo, hace una cosa alegórica."<sup>75</sup>

El Estado coronó su política con la reinstalación de los premios de la Academia. Los premios se otorgaron a aquellas películas que avalaban la apertura: El castillo de la pureza (Ariel de Oro en 1972), Mecánica nacional (en 1973), Galzonzin inspector (Ariel de plata en 1974), La Choca (Ariel de Oro en 1974), La otra virginidad ( en 1975), Actas de Marusia (1976).

Al intensificarse la actividad estatal en el cine, se mediatizó la formación de un cine crítico, acorde en expresión y contenido a la realidad social del momento. El Estado se convirtió en productor, censor, premiador del cine, y también en quien, imponía los lineamientos narrativos y técnicos del cine "renovador". La vanguardia de los sesentas fue mediatizada y solo proporcionó ideas y elementos al proyecto de reorganización cinematográfica.

<sup>75.</sup> citado por Peola Costa, Op.cit., p. 103 de Alberto Isaac Hablemos de cine, N.65, Lima, 1974, pp. 19-22

### CONCLUSIONES.

El desarrollo del cine mexicano ha marchado paralelo a los lineamientos político económicos de la sociedad mexicana. Por ello, si el despegue industrial de ésta se subordinó en gran parte a la inversión extranjera directa, no era posible que la cinematografía ( como uno de sus componentes) escapara a esa tendencia. Sin embargo, mientras en la sociedad mexicana se arraigaba la dependencia económica y sociocultural hacia ese capital; en el cine en cambio, la dependencia tomó un doble camino, recibía la presión de los trusts norteamericanos y demandaba la ayuda económica del Estado.

Así, a partir de 1947 el cine adquirió un nuevo matiz. A las trabas interpuestas por los trusts (dominantes en el cine mexicano hasta los primeros años de los cuarentas) en sus convenios con el monopolio del cine nacional debió añadirse, la necesidad de satisfacer las demandas del aparato económico y político del Estado configurado al interior del cine ( con el BNC a la cabeza).

La inseguridad económica ha determinado, en gran medida, el cauce cinematográfico. En un principio facilitó el ingreso del capital norteamericano para iniciar su crecimiento industrial; después, el del capital estatal, al retraerse la inversión extranjera, con igual fin. Pero en ninguno de los dos momentos aprovechó los recursos para estabilizarse a largo plazo, como industria.

La política económica estatal en torno a la cinematografía se muestra en apariencia un tanto desorganizada; mas al

estudiarla a fondo no lo es tanto. Ha tenido y tiene un interés bien definido: favorecer siempre al empresario cinematográfico (nacional o internacional). Sus reorganizaciones económicas a la industria buscaron sacarla momentáneamente de sus crisis, aun cuando después la hundían más. Pese a ello éstas permitieron el fortalecimiento paulatino de los grupos de gran capital constituidos al interior del cine y un desarrollo inestable de éste.

Con esa política el Estado cumplió fielmente su propósito: ayudar a la reproducción del capital en el cine. En cambio los empresarios no entendieron en esos términos su papel; aceptaban el financiamiento de quien viniese para su beneficio, no para el del cine.

Si ganaban canalizaban sus utilidades a otras industrias productivas; si perdían no lo resentían demasiado pues el dinero perdido provenía en gran medida de las arcas del Estado y mínimamente de sus bolsillos. Lo que sí les preocupaba era, mantener el privilegio de obtener el financiamiento estatal, fuese del gobierno que fuese, a través del BNC y del bloque de las distribuidoras filiales de éste.

Otro objetivo, perseguido mediante la política económica era ganar para el gobierno el "favor" del cine mexicano, indirecta y continuamente. No intentó imponer géneros o la manera de abordarlos; pero sí esperaba que los productores mismos, por agradecimiento, se cuidaran de abordar temas poco convenientes al Estado.

Los productores cumplían en parte con ese "compromiso" al realizar generalmente películas de simple entretenimiento,

alejadas de todo proyecto cuestionador o de la crítica social. Su intención era proporcionar diversión al público; no, asumir una actitud cuestionadora que estaban lejos de sentir.

La intervención económica del Estado en la cinematografía ocurrió siempre en momentos de crisis aguda; ya fuera de mercados, de producción, de calidad o de trabajo. Pero desde el principio la precedió un complejo sistema de control político organizado por el Estado al interior del cine. La reglamentación a la industria afectó paulatinamente a todas las áreas de la industria, conforme crecía su trascendencia social.

Los mecanismos de control político aplicados a lo largo de la historia del cine han quebrantado las perspectivas de los distintos sectores que lo conforman, en detrimento de su desarrollo y del contenido de las películas.

Estos se fortalecieron hacia los años cuarentas al consolidarse el cine como industria y tras las fuertes pugnas intergremiales de los trabajadores de éste.

Durante los primeros años del cine en México los salones de exhibición fueron lo más redituable del negocio, el número de sus trabajadores era reducido y sus demandas sólo de carácter económico. Mas al crecer la industria sus problemas laborales se diversificaron. Los trabajadores de la producción aumentaron rápidamente rebasando a los de la exhibición en número y fuerza. Tan fue así que, los líderes de la exhibición empezaron a pugnar por dominar también el área de la producción en busca de mayores ganancias.

Con el crecimiento de esta área el gobierno empezó a fi-

jarse en lo que se producía y en cómo se hacía. La censura a la exhibición y al contenido adquirió un carácter más rígido y a ésta se añadió la previa censura. Por ello decimos, al hacerse más compleja la estructura del cine, el Estado le complicó más las trabas a librar para realizar su material fílmico.

En 1941 publicó un Reglamento de Supervisión Cinematográfica, coincidiendo su establecimiento con el impulso a la producción por parte de los trusts norteamericanos. Así, casi simultáneamente surgieron las casas productoras y una instancia legal bajo la cual registrarse. Así, las casas productoras de actividad constante debían someterse en esencia a lo postulado en los artículos 6<sup>o</sup> y 7<sup>o</sup> constitucionales.

Más adelante, la división de los trabajadores del cine en STIC y STPO, tras la pugna intergremial, fortaleció y benefició al Estado en su papel de "árbitro" en los problemas laborales. Mientras los trabajadores se disputaban las fuentes de trabajo y el liderazgo sindical, el gobierno no los presionó en la toma de decisiones ni rechazó su división sindical; simplemente les dejó discutir, medir sus fuerzas para después ofrecerles tibias soluciones y asumir el, la dirección del conflicto.

Ni unos ni otros lograron la supremacía, fue la CTM la encargada de dirimir sus problemas; mientras ambos sindicatos, tuvieron que alinearse al Estado "protector".

La naturaleza de los conflictos sindicales le restó fuerza al grupo laboral frente al sector empresarial y al gobierno; en tanto ellos, se aliaron y fortalecieron.

Con el régimen alemanista se consolidó todo un aparato coercitivo al interior del cine: se crearon la Ley y su Reglamento, se consolidó el charrismo sindical y se estableció el BNC como un aparato de control de carácter económico.

El proceso de corporativización consolidado en el cardenismo y aplicado posteriormente en el cine, le permitió al Estado tener control sobre todas las áreas de la industria. Con este proceso surgieron las instituciones cinematográficas principales: las asociaciones de productores, de distribuidores, de exhibidores; los sindicatos STIC y STPC y su correlación con las instituciones oficiales a través de la ONIC y de la CTM.

La aplicación del proyecto ocurrió de manera paulatina pero efectiva; afectó tanto a los inversionistas del cine como a los trabajadores de éste. El propósito manifiesto fue reunirlos para la defensa de sus intereses como grupo; el implícito, poder controlarlos más fácilmente divididos en grupos, con intereses a veces contrapuestos.

Cada uno como bloque adquirió frente al Estado representación legal, mas como elementos de una industria estaban aislados y no podían luchar por un objetivo común: el desarrollo integral y continuo del cine. Porque, cada uno en su área de trabajo enfrentaba al otro al defender su trabajo y sus intereses económicos o políticos; así también, el gobierno no podía, de proponérselo, crear "conflictos distractores" para fortalecerse él; e incluso propiciar la demanda de ayuda económica o política.

Empero, cuando se lo propusieron los elementos de la in-

industria se unieron frente al Estado en demanda de apoyo económico permanente.

Tras establecerse el sistema de corporativización al interior del cine toda demanda laboral debió pasar por el arbitraje gubernamental, aunque generalmente éste se inclinaba hacia los intereses del capital.

En el aspecto político, podemos decir que, el Estado mostró desde un principio un proyecto regulador y coersitivo bien definido; afinó la legislación cinematográfica conforme varió la trascendencia social del cine. Sin embargo, su aplicación es engañosa.

Aun cuando se reglamentó sobre la calidad del cine, sobre la ilegalidad de establecer monopolios, sobre el dar mayor tiempo de exhibición al cine nacional y otras limitaciones para beneficiarlo y mejorar su apariencia. Pero, sólo se ha exigido el cumplimiento de aquellos aspectos que reguardan la presencia y seguridad del régimen en turno, lo demás quedó únicamente en el discurso.

En el periodo de Echeverría las actividades del Estado en la industria cinematográfica se diversificaron y mostraron el carácter antagónico de las medidas oficiales que hasta entonces se habían adoptado para resolver los problemas internos de ésta. Asimismo, surgió el propósito de hacer del cine un vehículo de expresión artística y de la realidad social.

También en ese lapso se aceleró la concentración de las empresas cinematográficas en torno al gran capital y se imposibilitaron otras formas de trabajo más artesanales.

En el renglón de la producción el régimen buscó aminorar

las dificultades por las que atravesaba dicho sistema. Invitió fuertes cantidades en la industria, marginó a los productores que obstaculizaban sus planes de modernización y buscó elaborar películas de mejor calidad. Mas los proyectos estatales no lograron rebasar la cantidad de 82 películas realizadas en 1971 por la iniciativa privada; ni hicieron películas de rápida recuperación.

Los procedimientos aplicados en la producción no hicieron autosuficiente a la industria. Se continuó con la tendencia de darle prioridad al material extranjero (sobre todo al norteamericano), para lograr movilizar al resto de la industria. Esa circunstancia mantuvo vigente uno de los principales obstáculos para la recuperación a corto plazo de la inversión del BNC en la producción.

Con la reorganización del cine, el sector oficial no buscaba en ningún momento afectar los intereses de los grupos de inversionistas privados como quizá se creyó. Por el contrario, con la sustitución de los timoratos productores intentó eliminar uno de los obstáculos interpuestos a la acumulación del capital. Hizo más ventajoso el negocio cinematográfico para todos; cargó con las pérdidas de la empresas descapitalizadas; pero a los que ganaban no les quitó ese privilegio (así por ejemplo PELNAL quedó en manos de los productores privados).

En el área de la producción y en general en la industria cinematográfica, no se logró una reorganización efectiva, porque unas eran las necesidades de la industria y otras, las medidas aplicadas a ésta.

En la exhibición la preferencia a la producción extranjera siguió influyendo en la crisis de la industria. No obstante, como en ese renglón los empresarios no perdían, el Estado se plegó a sus intereses. Optó por alquilarles sus 284 salas y comprar, hasta formar 71 de su propiedad, mediante convenios ventajosos para los dueños de las cadenas de exhibición. Así, el Estado se convirtió en administrador de cine, no en propietario de los mismos.

Con el método recurrente de invertir cantidades estratosféricas en la compra, renta, remodelación y mantenimiento de las salas solo intentaba darle al cine nacional canales de exhibición. No obstante, para él, como inversionista del cine, esa medida resultaba ilógica e incosteable. Por ello, la desmedida inversión del Estado en el cine adquiere sentido sólo en el plano político.

De acuerdo a los resultados negativos en la refacción a la industria, sin perspectivas de recuperación ni de cambios reales, suponemos que el Estado: produjo y promovió las películas con el interés de revalorar su imagen y de afianzarse políticamente.

Mediante la apertura cinematográfica el gobierno expuso sus afames progresistas para ganar consenso, diseñar un nuevo mensaje cinematográfico y dirigir las expectativas de los jóvenes cineastas. Sofocó la amenaza de la corriente independiente; detomó las inquietudes técnicas y estéticas al asimilar a la mayoría de esos valores dentro del Plan de reestructuración de la industria.

Muestra de esa corriente són Fando y Liz, La manzana de

la discordia y La fórmula secreta, que pusieron en práctica formas narrativas distintas al romper con el relato tradicional. Los caifanes, En este pueblo no hay ladrones y otras abordaron temas distintos.

Al dar cierta libertad a los cineastas jóvenes, el gobierno del Lcheverría obtuvo los elementos para crear su nuevo discurso ideológico. A su vez, cerró la posibilidad de tratar de manera verídica y directa la realidad mexicana, como sí lo hicieron los independientes.

Tal vez uno de los directores más representativos del discurso político lo fue Cazals. Unas fueron las expectativas que despertó dentro del cine experimental y otras las que asumió al integrarse a la industria bajo el auspicio del Estado; así lo muestran: Mapata, El Apando y Canoa.

Si en el terreno económico el sector oficial no mostró contradicción alguna en sus expectativas inmediatas; en lo político fue igualmente consecuente con su posición conservadora y reaccionaria. Con ella dejó en entredicho la supuesta apertura política y consecuentemente, la cinematográfica.

A los trabajadores les concedió algunas de sus demandas; aumentos salariales cada año, mayores oportunidades de trabajo, prestaciones sociales, entre otras cosas. Mas cuando se trató de enfrentar a su movimiento de reorganización política los desarmó a través de las instituciones, e incluso simuló indiferencia ante los métodos represivos aplicados.

Un ejemplo significativo lo fue el problema de la sección de guardabosques del STI en 1975. Cuando recurrieron a la Sra. del Trabajo las autoridades desoyeron sus demandas. Los

métodos gansteriles empleados por Molina fueron ignorados también. Por la línea legal, ni la CTM ni la Secretaría del Trabajo reconocieron el triunfo de los trabajadores disidentes de la sección problemática.

Los alcances progresistas de la burocracia cinematográfica sólo se manifestaron en la retórica. Las posibilidades de la libertad de expresión mediante el análisis de los hechos políticos o su simple exposición debían contextualizarse en momentos lejanos de la sociedad: en el porfiriato, en la Revolución, la Reforma o en otros políticos ocurridos en otros países, por ejemplo: Quartelazo o Actas de Marucia.

Las que se ocupaban de etapas más o menos actuales, las mitificaron, mantuvieron ocultas o resaltaron aquellos elementos acordes al discurso político.

La intervención global del régimen de Echeverría en el cine dejó entrever, como su verdadero significado, que el respaldo económico al cine se subordinaba a las perspectivas políticas del gobierno, para revalorar su imagen y la de sus instituciones.

La intervención económica estatal "mejoró" la infraestructura técnico administrativa del cine y dio mayor movilidad a los intereses capitalistas inmersos en él. Por otro lado, sirvió para mediatizar a las corrientes progresistas. La intervención política, en combinación con la económica, reguló al cine como medio de comunicación; aunque dio relevancia al control indirecto y pocas veces a la represión.

BIBLIOGRAFIA.CINE

- Ayala Blanco, Jorge, La aventura del cine mexicano, México, Ed. Era, 1979<sup>2</sup>, 422pp.
- La búsqueda del cine mexicano (1968-1972), México, UNAM, 1974, T. I y II, 564 pp.
- Contreras Torres, Miguel Libro negro del cine mexicano, México, Ed. del autor, 1960, 445 pp.
- Contreras y Espinosa, Fernando, La producción sector primario de la industria cinematográfica, México, UNAM, 1973, 265 pp.
- Costa, Paola, Estado y cine, México, 1982, 250 pp. (tesis)
- Galindo, Alejandro, Verdad y mentira del cine mexicano, México, Ed. Katón, 1981, 206 pp.
- García Gutiérrez, Gustavo, El cine biográfico mexicano, México, 1978, 363 pp. (tesis)
- García Riera, Emilio, Historia documental del cine mexicano, México, Ed. Era, 1969-1978, T. I-IX
- Gómezjara, Francisco y Della Selene, Sociología del cine, México, Septententas-Diana, 1981, 182 pp.
- Heuer, Federico, La industria cinematográfica mexicana, México, Ed. del autor, 1964, 435 pp.
- Nichol, Manuel, Al día de la imagen, México, UNAM,
- Pinto Mazal, Jorge, Régimen legal de los medios de comunicación colectiva, México, FCPyS, UNAM, 1977, 405 pp.
- Tortas, Rafael y Ricardo Rangel, Enciclopedia cinematográfica mexicana (1897-1955), México, Publicaciones Cinematográfica, 1955, 1322 pp.

Revue, José, El conocimiento cinematográfico y sus proble-  
mas, México, Ed. Era, 1981, 175 pp.

Reyes, Aurelio de los, Los orígenes del cine en México, (1896-  
1900), México, UNAM, 1973, 196 pp.

Reyes de la Haza, Luis, El cine sonoro en México, México, UNAM  
1973, 271 pp.

Rosas Priego Morales, Alfonso, La intervención del Estado en  
el cine, México, 1970, 212 pp. (tesis)

Sánchez, Alberto, Mitología de un cine en crisis, México,  
Ed. Premiá, 1981, 108 pp.

Sadoul, George, Historia del cine mundial, México, Siglo XXI,  
1976<sup>2</sup>, 828 pp.

Varios, 30 años de cine en México, México, UNAM, 1977, 142 pp.

#### MEXICO

Caracho, Manuel, El futuro inmediato, México, Siglo XXI, 1981<sup>2</sup>,  
167 pp. (La clase obrera en la historia de México, 15)

Córdova, Arnaldo, La formación del poder político en México,  
México, Ed. Era, 1980<sup>8</sup>, 99 pp.

-----La política de masas del cardenismo, México, Ed. Era,  
1974, 219 pp.

Hansen, Roger, La política del desarrollo mexicano, México,  
Siglo XXI, 1976<sup>2</sup>, 340 pp.

Huacuja, Mario y José Woldenberg, Estado y lucha política en  
el México actual, México, Ed. Grijalbo, 1981, 281 pp.

Leal, Juan Felipe, El Estado mexicano, FCFyS, UNAM, 33pp, (Cua-  
dernos del CULM).

Medina, Luis, Civilismo y modernización del autoritarismo, Mé

- Revueltas, José, El conocimiento cinematográfico y sus problemas, México, Ed. Era, 1961, 175 pp.
- Reyes, Aurelio de los, Los orígenes del cine en México, (1896-1900), México, UNAM, 1973, 196 pp.
- Reyes de la Haza, Luis, El cine honoro en México, México, UNAM 1973, 271 pp.
- Rosas Priego Rosales, Alfonso, La intervención del Estado en el cine, México, 1970, 212 pp. (tesis)
- Suy Sánchez, Alberto, Mitología de un cine en crisis, México, Ed. Premiá, 1981, 108 pp.
- Sadoul, George, Historia del cine mundial, México, Siglo XXI, 1976<sup>2</sup>, 828 pp.
- Varion, 30 años de cine en México, México, UNAM, 1977, 142 pp.

#### MÉXICO

- Camacho, Manuel, El futuro inmediato, México, Siglo XXI, 1981<sup>2</sup>, 167 pp. (La clase obrera en la historia de México, 15)
- Córdova, Arnaldo, La formación del poder político en México, México, Ed. Era, 1980<sup>8</sup>, 99 pp.
- La política de masas del cardenismo, México, Ed. Era, 1974, 219 pp.
- Hansen, Roger, La política del desarrollo mexicano, México, Siglo XXI, 1976<sup>2</sup>, 340 pp.
- Huacuja, Mario y José Woldenberg, Estado y lucha política en el México actual, México, Ed. Grijalbo, 1981, 281 pp.
- Leal, Juan Felipe, El Estado mexicano, FCPyS, UNAM, 33pp, (Cuadernos del CUL).
- Madina, Luis, Civilismo y modernización del autoritarismo, Mé

xico, COLMEX, 1979, 209 pp. (Historia de la Revolución mexicana, 20).

Pellicer de Brody, Olga y José Luis Reyna, El afianzamiento de la estabilidad política, México, COLMEX, 1981, 222 pp. (Historia de la revolución mexicana, 22).

----- y Esteban L. Mancilla, El entendimiento con los E.U. y la restación del desarrollo estabilizador, México, COLMEX, 1980, 298 pp. (Historia de la Revolución mexicana, 23).

Tello, Carlos, La política económica en México 1970-1976, México, Ed. Siglo XXI, 1982, 209 pp.

Varios, Historia general de México, México, COLMEX, 1981<sup>2</sup>, T. IV, 505 pp.

----- Historia mínima de México, México, COLMEX, 1974<sup>2</sup>, 164 pp

----- México, 50 años de Revolución, México, FCE, 1962, T.IV, 635 pp.

Vernon, Raymond, El dilema del desarrollo económico en México, México, Ed. Diana, 1975<sup>7</sup>, 235 pp.

### BIBLIOGRAFIA.

#### Artículos

Anónimo, "1970-1976: consolidación del poder personal", Proceso, No. 1, 6 no., 1976, pp. 6-11

Ayala Blanco, Jorge, "¿Un nuevo punto de partida? La reestructuración del cine mexicano", "Diorama de la Cultura", (Cuad. de Excelsior), 31 de enero, 1971, pp. 15-16

----- "¿Verdad o obispo que así no era el Tivoli?", "La Cul-

tura en México", (Cuad. de Tiempos), 16 de julio, 1975, pp. XV-XVI.

-----"Era tan divertida la revolución que Don Porfirio aún se sigue riendo", "La Cultura en México", 10 de dic., 1975, pp. XIV-XV.

-----"La apertura: un rencor vivo sobre un ayate que se les apareció a los villistas", "La Cultura en México", 30 oct 1978, n.IX.

----- "Orden o nos amanece viendo la película", "La Cultura en México", 10 julio, 1976, pp. XIV-XV.

Cordera, Rolando, "Los límites del reformismo", Punto Crítico No. 2, febrero, 1972, p. 50

Dávalos Orozco, Federico, "El cine mexicano en 1920", Rev. UNAM, Nos. 9-10, mayo-junio, 1979, pp. 78-81

Gambos Villanueva, Javier, "Lo determinante de los cambios en los aparatos de poder del Estado nacional mexicano y su reflejo en las estrategias de irrigación vigente en 1970-1976", Rev. Estudios Políticos, No. 9, enero-marzo, 1977, pp. 27-54

García Riera, Emilio, "Seis años de cine mexicano", Proceso, No. 1, 6 nov. 1976, pp. 68-69; "Del cine mercantil al cine de autor", No. 2, 13 nov. 1976, pp. 72-73; "El choque con la censura hipócrita", No. 3, 20 nov. 1976, pp. 72-73

-----"Situación del cine mexicano", Rev. Mexicana de CPyS, Nos. 86-87, oct.-dic., 1976 y ene.-feb., 1977, pp. 173-182.

-----"El cine en México", Cuadernos del CRC, No. 2, 1978, pp. 23-30 ( FCPyS, UNAM)

- Grupo de investigadores cinematográficos, "No beneficiarán al espectador ni al cine las nuevas tarifas", Proceso, No. 338, 25 abril 1983, pp. 58-59.
- Labastida, Julio, "Crisis permanente o creación de alternativas", "La Cultura en México", 13 marzo, 1974, pp. 2-12.
- Lajous, Alejandra, "1929: panorama político", Rev UNAM, Nos. 9-10, mayo-junio, 1979, pp. 3-12.
- Leal, Juan Felipe, "Intento de renovación del corporativismo mexicano", "La Cultura en México", 14 nov. 1973, pp. VI-IX.
- Macotela, Catherine, "El sindicalismo en el cine", Rev. Otro Cine, FCE, Nos. 1-6, enero 1975-junio 1976
- Marín, Carlos, "Ventajosas ganancias para Alarcón. Un contrato que exhibe al negocio de la exhibición", Proceso, No. 145 13 agosto, 1979, pp. 14-15
- "El ventajoso fideicomiso de 55 cines. El gobierno pierde para que Alarcón gane", Proceso, No. 146, 20 agosto, 1979, pp. 14-15
- Monsiváis, Carlos, "Fallaste corazón: cine mexicano. Y tú que te creías el rey de todo el mundo", "La Cultura en México", 14 de mayo, 1975, pp. VIII-IX.
- Pereira, Carlos, "La búsqueda, la creación, el fortalecimiento del espacio democrático", "La Cultura en México", 30 junio, 1976, pp. 2-8
- Pérez Turrent, Tomás, "El cine mexicano y su doble", Rev. Territorios, No. 14, enero-febrero, 1983, pp. 36-41
- Robles, Marta, "Ajustes educativos en la sociedad actual", Rev. Estudios Políticos, No. 8, nov.-dic., 1976, pp. 33-

- Rodríguez Arsujo, Octavio, "La oposición en México", Rev. Estudios Políticos, No. 8, nov.-dic., 1976, pp. 79-90
- Rozas, Javier y Silvia Duront, "1976: hacia una aparente rectificación del régimen", Rev. Estudios Políticos, No. 8, nov.-dic., 1976, pp. 21-32
- Solorzano, Javier, "El nuevo cine en México" (entrevista a Emilio García Riera), Rev. Cultura y Comunicación, No. 5, marzo, 1978, pp. 7-18
- Tello, Jaime, "Notas sobre la política económica del viejo cine mexicano", Rev. Octubre, No. 6, 1979, pp. 11-16
- "Notas sobre la política económica del nuevo cine mexicano", Rev. Octubre, No. 7, julio, 1980, pp. 15-20
- Weingurtshofer, Federico, "El cine en México", Cuadernos del CEC, No. 2, 1978, pp. 19-22
- Artículos inéditos presentados en el Foro de cine mexicano, UAM-Xochimilco, marzo, 1982:
- Amado, Ana Ma. y Emilio García Riera, "Observaciones a propósito de la Ley Cinematográfica. Antecedentes en las áreas de producción, distribución y exhibición"
- Campbell, Federico, "El cine y la libertad de expresión: corrientes ideológicas del cine en México; cine tradicional, nuevo cine y efectos de la censura"
- Ramos, Victor M. "Políticas estatales sobre cinematografía 1970-1980"

#### Revistas

Cámara. Órgano informativo de la CNIC. Mensual, México; de septiembre de 1978 (no.1) a abril de 1982 (no. 21)

Cinema reporter. Semanal, México; de 1942 a 1950

Filmoteca. "El cine y la Revolución Mexicana", México, nov. de 1979, 127 pp.

México Cinema. Semanal, México; de 1944 a 1950

Nueva Política. "El sistema mexicano", Trimestral, México, abril-junio, 1976, 288 pp.

Otro Cine. Trimestral, México, FIC, enero 1975 a junio 1976, Nos. 1-6

Proceso. Semanal, México; varios números.

La Semana de Bellas Artes. Semanal, México, INBA, 22 de noviembre, 1978, 16 pp. No. 51, dedicado a los Concursos de cine experimental.

Siempre. Semanal, México; varios años a partir de 1970

Tiempo Libre. Semanal, México; de febrero-agosto 1981.

### Periódicos

Diario Oficial. México, 19 de agosto de 1941 y 31 de diciembre de 1947.

Excélsior. México, diciembre de 1941; abril de 1942; de 1974; de 1975 y de 1976.

La Prensa. México, diciembre de 1941 y abril de 1942.

### DOCUMENTOS.

Archivos económicos sobre cine mexicano. Biblioteca de Hacienda. Recortes de los periódicos: Excélsior, La Nación, El Nacional, Novedades, El Universal y La Prensa; de 1960 a 1976 y algunos recortes de años anteriores.

Reglamento de Supervisión Cinematográfica, 19 de agosto de 1941.

Ley de la Comisión Nacional Cinematográfica, 31 de diciembre de 1947.

Ley de la Industria Cinematográfica Mexicana, 20 de diciembre de 1949.

Reglamento de la Ley de la Industria Cinematográfica, 5 de julio de 1951

BNC. Cineinforme General 1976, México, Noviembre de 1986, 303 pp.

## INDICE

Introducción.	I
<u>Primera parte</u>	
Origen y desarrollo de la participación del Estado dentro de la cinematografía mexicana	1
I. Antecedentes de la relación Estado-cine	1
1. Bases para la integración del cine a la nueva sociedad mexicana.	1
1.1. Lineamientos generales del Estado surgido de la Revolución.	1
1.2. El cine como elemento de la integración nacional.	4
2. La configuración del cine dentro de la infraestructura nacional	9
2.1. Configuración de una infraestructura nacional.	10
2.2. Surgimiento de la industria cinematográfica.	13
II. Intervención paulatina del Estado en la industria cinematográfica.	18
1. Las instituciones como soporte del Estado mexicano	19
2. Mecanismos de control político aplicados al cine.	24
2.1. El Estado regula al cine de manera formal.	26
2.2. La legislación cinematográfica.	31
2.3. Mecanismos indirectos de control aplicados al cine.	47
3. El Estado en la cinematografía favorece al capital.	62
3.1. La inversión extranjera directa en la cinematografía se evalúa en el proyecto de industrialización nacional.	67

3.2. La política gubernamental y el auge del cine originaron el surgimiento de un grupo monopolístico nacional.	73
3.3. El Estado organizó un mercado económico al interior del cine.	83
4. La producción de películas mexicanas refleja la ideología dominante.	119
4.1. Los géneros cinematográficos y el acontecer social	120
4.2. Los aríetes legitiman el cine	128
4.3. Los concursos y el discurso político.	130
<u>Segunda parte</u>	
Imposición del proyecto político estatal a la cinematografía mexicana	138
I. Aspectos del proyecto estatal ligados a la política de reorganización cinematográfica.	139
1. Inoperabilidad de los aparatos de poder	139
1.1. Desequilibrio de los mecanismos y aparatos económicos.	140
1.2. Desequilibrio entre los mecanismos y aparatos políticos.	
2. Reordenamiento del modelo de desarrollo económico y los mecanismos de poder en el período 1970-1976.	
2.1. Perspectivas monopolísticas en la organización económica.	146
2.2. Reactivación de los mecanismos de control político.	148

II. Política estatal cinematográfica 1970-1976.	157
1. Fortalecimiento monopólico Estado-empresarios en el cine.	158
1.1. Hegemonía del Estado en la industria del cine.	159
1.2. Coordinación y apoyo de la estructura monopólica estatal en el fortalecimiento del cine.	175
2. Mediatización de los trabajadores de la cinematografía mediante la coerción y el consenso.	191
2.1. Despolitización de los trabajadores cinematográficos.	192
2.2. Desmovilización política de los trabajadores disidentes.	206
3. El proyecto cinematográfico estatal tendiente a recrear la imagen oficial.	213
3.1. La producción cinematográfica estatal tendiente a reafirmar la imagen histórico-épica del Estado mexicano.	215
3.2. Consolidación de la tendencia ideológica oficialista mediante la apertura y la supervisión estatal.	225
Conclusiones.	237
Bibliografía.	247
Hemerografía.	249
Documentos.	253