



**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**  
**FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES**

“EL VIEJO (NUEVO) CINE MEXICANO DURANTE EL SEXENIO DE LUIS ECHEVERRÍA ÁLVAREZ (1970-1976). ANÁLISIS DE LA PRODUCCIÓN CINEMATOGRAFICA.”

T E S I S

QUE PARA OBTENER EL TÍTULO DE:  
LICENCIADO EN CIENCIAS DE LA COMUNICACIÓN  
P R E S E N T A:

MARIO SAN ROMÁN GONZÁLEZ

ASESORA  
DRA. ELVIRA HERNÁNDEZ CARBALLIDO

Ciudad Universitaria, Cd. Mx., 2016



Universidad Nacional  
Autónoma de México



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

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

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

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

## AGRADECIMIENTOS

A la Universidad Nacional Autónoma de México y a la Facultad de Ciencias Políticas y Sociales por mi formación académica y profesional.

A mi papá por los caminos recorridos, por sus consejos incondicionales, y por enseñarme a no claudicar.

A mi mamá por su apoyo e insistencia.

A mi hermana por su apeo incondicional.

A mis sobrinos por contagiarme ese gusto por la escuela.

A la Doctora Elvira Hernández Carballido por acogerme tan desinteresadamente.

Al Doctor Juan Bravo, al Maestro Luis Ángel Ortíz, a la Maestra Griselda Aguilar, al Lic. Roberto Rodríguez, a la Maestra Rocío Saro y a Ulises Velázquez, por sus amables aportes.

Y a todos aquellos que creyeron en la posibilidad de llevar a buen término este esfuerzo a lo largo de este tiempo, y que han contribuido a mi formación personal y profesional; mis infinitos agradecimientos.

# Índice

Introducción .....	5
Capítulo 1. ....	10
Contexto histórico mundial (1970-1976) .....	10
1.1 Situación mundial en la década de los 70 .....	10
1.2 Asia .....	11
1.3 Europa .....	14
1.3.1 La nueva ola francesa .....	18
1.3.2 El neorrealismo italiano .....	23
1.3.3 El nuevo cine español.....	25
1.4 Estados Unidos .....	28
1.4.1 Nuevas Tecnologías.....	33
1.5 América Latina.....	35
1.5.1 El nuevo cine latinoamericano .....	47
Capítulo 2. ....	53
Luis Echeverría en el contexto económico, político y social en México (1970-1976).....	53
2.1 Políticas internas .....	54
2.2 La guerra sucia.....	57
2.3 Economía.....	61
2.4 Sindicalismo.....	67
2.5 Campo .....	70
2.6 Migraciones .....	71
2.7 Educación .....	74
2.8 Política Exterior .....	76
2.9 Medios de comunicación .....	78

2.9.1 Televisión.....	78
2.9.2 Radio.....	82
2.9.3 Prensa.....	85
2.10 ¿Todo estuvo bien? .....	87
Capítulo 3. ....	90
La industria cinematográfica mexicana en el sexenio de Luis Echeverría Álvarez (1970-1976) .....	90
3.1 El viejo “Nuevo Cine Mexicano” .....	91
3.2 Producción cinematográfica.....	111
3.3 Producción independiente .....	113
3.4 Distribución de películas .....	118
3.5 Exhibición de películas .....	120
3.6 Públicos .....	127
3.7 Películas y temáticas .....	135
3.8 Directores.....	148
3.9 Premios.....	152
Conclusiones .....	157
Anexo I. Biografía de Luis Echeverría Álvarez .....	162
Anexo II. Elementos técnicos de una película .....	164
Anexo III. Listado de películas producidas 1970-1976 .....	166
Bibliografía .....	178

## Introducción

El deseo por realizar este trabajo de investigación surge de la necesidad de aclarar de manera específica el término *nuevo cine mexicano*, ya que en la formación académica se menciona la expresión en ciertos periodos dentro de la historia de la cinematografía nacional.

Tanto en el cine como en la pintura, por mencionar un ejemplo, a lo largo de la historia han surgido corrientes y formas peculiares de producción, que distinguen a cierta etapa o autores en específico; aunque la pintura es un arte mucho mayor, en relación al tiempo desde su gestación hasta la actualidad; al cine se le considera un arte joven, pues apenas rebasa un siglo de edad que a lo largo de este tiempo ha tomado un enorme auge y ha forjado una de las industrias culturales más grandes e importantes en el mundo.

Los estudiosos de su historia han testificado la sucesión de escuelas, movimientos, nuevas tendencias, corrientes y estilos sujetos a una moda pasajera, en otros casos, influyentes y perdurables en el tiempo, en otros momentos solo circunstanciales.

Se parte del precepto básico de la comunicación (para poder comunicar es necesario utilizar un lenguaje), ya que es el instrumento fundamental para que la comunicación se lleve a cabo; es el sistema por medio del cual se representan o se expresan acciones, estados de ánimo o ideas, debe ser comprensible por las partes involucradas y en donde a cada tipo le corresponda una forma de comunicación. En relación al tema que nos atañe, al cine le corresponde un lenguaje audiovisual que se ha ido definiendo y estableciendo a lo largo del tiempo hasta llegar a lo que hoy conocemos.

Sin duda ha sido una sucesión de eventos o formas de realización lo que ha permitido ese empuje renovador en ciertas etapas de la historia cinematográfica. Si bien los cineastas nunca olvidan su escuela o tradición artística, en algunos casos han sido objeto de enmiendas y desvíos a favor de los nuevos gustos, inquietudes del espectador y de los grandes capitales al difundir o plantear cierto tema, cualquiera que este fuere, es entender un poco la industria cinematográfica estadounidense y que a menor escala se refleja en nuestro país.

Todo lenguaje, incluidos los que emplean las diversas artes, evolucionan y algunas vanguardias se institucionalizan proponiendo un criterio ideológico y estético que será compartido por sus integrantes en un común denominador. Una constante, es que los nuevos

movimientos artísticos o estilísticos se inicien con una ruptura; a lo largo de la historia del cine mexicano han salido muy pocos estudios de la historia del cine nacional, y de algunos periodos importantes son pocos los que abordan al cine como industria, para entender más acerca del cine actual, la presente investigación abarca un periodo en específico del cine mexicano en la década de los 70.

A finales de los 60, la efervescencia política a nivel nacional e internacional ya comenzaba a gestar nuevos ideales, en este sentido el cine fue uno de los principales protagonistas al reflejar dicha realidad; principalmente, en los ámbitos universitarios se gesta una nueva necesidad de plasmar la realidad desde una perspectiva crítica de finales de los 60 y romper con lo establecido en los 70.

Al principio de la década de los 70 todo parecía prometedor para el cine, ya que Rodolfo Echeverría Álvarez hermano del presidente asume la dirección del Banco Nacional Cinematográfico y apoya a la industria fílmica con una virtual estatización del cine, situando las bases para uno de los mejores momentos para la producción de cine en México.

En el sexenio de Luis Echeverría Álvarez (1970-1976), esto significó la transformación radical de un modelo de producción que se venía dando en años anteriores, cabe mencionar que en este periodo fue más dinámica la forma de producir cine en México. En el presente trabajo se esclarecerá si esta etapa fue una nueva forma de producir cine, o sólo se propusieron nuevos argumentos y temáticas en comparación con las que se venían desarrollando.

Es prácticamente imposible explicar el surgimiento de un cine nuevo en México sin aludir a sus antecedentes. En la cultura cinematográfica de nuestro país resulta ser un fenómeno reciente el arte cinematográfico, directores, críticos y escritores comenzaron a escudriñar dicho fenómeno, dejando testimonio de su estudio. Sin embargo, el testimonio de críticos y escritores acerca de la historia del cine en nuestro país es poca, falta información de las distintas etapas y elementos que congrega el cine, así como de la industria en la que ha llegado a convertirse.

El cine mexicano producido de 1970 a 1976 es considerado, por muchos estudiosos de nuestra cinematografía, como uno de los mejores que se hayan hecho en nuestro país. (*Nuevo*, en su definición más estricta o técnica, es algo recién hecho o fabricado, que se ve o se oye por

primera vez, distinto o diferente de lo que antes había); por principio, todo cine sería nuevo o cada película recién estrenada, pero dista mucho para contemplársele como una corriente artística.

En general, el cine del sexenio de Echeverría puede considerarse como un cine crítico, incisivo, preocupado por temas sociales y políticos. Por primera vez en la historia de nuestra cinematografía, la realidad social de la clase media se vio retratada en la pantalla. El cine de los setentas deja de frecuentar los antiguos clichés y en resalta la calidad de historias y guiones. Algunos directores que debutan en este periodo llegan a formar parte de otra etapa en los años noventa y después, cuando el cine recupera público, principalmente joven, la asistencia a salas de cine para ver películas mexicanas aumenta considerablemente y se producen cintas con gran éxito comercial, no necesariamente de calidad.

La siguiente investigación fue elaborada tomando en cuenta la siguiente metodología; elección del tema, delimitación, planteamiento de objetivos, justificación, marco teórico, planteamiento, hipótesis, y el posterior desarrollo de la investigación utilizando un método analítico y comparativo por medio de una investigación con fuentes bibliográficas, videográficas, hemerográficas y entrevistas.

El objetivo del presente trabajo de investigación es analizar el contexto, las características y la evolución del cine mexicano, en la producción cinematográfica nacional, durante el sexenio de Luis Echeverría Álvarez, (1970-1976). También se enfatizará si hubo una corriente artística llamada *nuevo cine mexicano* durante los años 70, expresada en la temática y en las condiciones de producción, entenderemos mejor el contexto en el que se produjo, exponiendo la situación social de entonces como un elemento imprescindible para el desarrollo de este cine.

La represión política se vio expresada a través de la censura hacia los cineastas y los productores, un poco por el apoyo estatal, reduciendo la producción a películas picarescas sin pretensiones o a producciones estatales que, aunque dieron cierta libertad de expresión, nunca reflejaron las inquietudes y necesidades artísticas y estilísticas de los directores egresados ya de escuelas cinematográficas. Se marginó también a los productores tradicionales.



En las contadas ocasiones en que alguna producción independiente fue llevada a cabo, el gobierno no aceptó su proyección, además de que las censuró o las sometió a una distribución limitada por medio de presiones a las salas cinematográficas, acentuando el malinchismo por el cine extranjero (principalmente el de Hollywood) y sus temáticas probadas para un público masificado.

En el mundo se estaban dando diversos acontecimientos que pondrían la base del nuevo orden internacional; en la década de los 70 se sentarían las bases de la situación actual y la reorganización de las potencias mundiales dentro de un sistema capitalista de mercado global en su transformación neoliberal; al que se integrarían, de manera subordinada países subdesarrollados y del tercer mundo.

Es menester estudiar aquellos periodos en los cuales el cine mexicano ha destacado y han surgido escuelas, directores y películas. Po eso las preguntas, ¿surge un “nuevo” cine mexicano o solo se estatiza?, o sólo es un capricho sexenal; ¿qué aporta? Éstas son algunas de las interrogantes que surgen con el estudio de este periodo.

El cine, como medio de expresión reúne varios factores: y entre otras facetas refleja el estado de la sociedad que lo produce. Las transformaciones del cine mexicano están asociadas a las políticas gubernamentales. Los procesos de organización y evolución del cine industrial no se comprenden sin esa relación.

Para entender mejor todo este proceso cinematográfico e histórico, en el primer capítulo se comenzará con el contexto histórico mundial: es de suma importancia relacionar la situación global por la cual estaba pasando en el mundo, para entender las distintas realidades y contextos sociales, políticos y económicos que influyeron en la producción fílmica. Se estudiarán otras nuevas cinematografías como referencia para la nuestra, al igual que las nuevas tecnologías que marcaron toda una época. (Ya que no somos los mismos después de toda esta vorágine tecnológica de los 70.)

En el segundo capítulo se presenta como un recuento de los acontecimientos más importantes del sexenio en el ámbito económico, político y social. Recordemos que acababa de suceder a finales de los 60 un evento sumamente atroz y que impactará en las políticas del

sexenio que nos atañe. También veremos claramente la dictadura perfecta en todo su esplendor y el populismo dentro de las políticas públicas de nuestro país.

Para el tercer capítulo se entra de lleno a la industria cinematográfica nacional. Nos daremos cuenta de lo que se había venido haciendo, qué fue lo que se hizo y qué factores inciden para que una película se llevara a cabo. En este apartado veremos si efectivamente hubo alguna corriente artística o sólo fue un intento interesante para reavivar la producción cinematográfica nacional, así como las películas y directores más representativos que marcaron este periodo.

El presente trabajo es una investigación para entender mejor los procesos por los cuales el cine ha pasado en un periodo específico, veremos si efectivamente hubo un “nuevo cine” y qué características lo conformaron.

# Capítulo 1.

## ***Contexto histórico mundial (1970-1976)***

En el presente capítulo nos enfocaremos en hacer un poco de historia, es decir al “estudio del desarrollo histórico. Conocimiento del pasado adquirido mediante búsqueda e investigación.”<sup>1</sup>. La historia posibilita la comprensión del presente de la sociedad, de los acontecimientos sucedidos que marcaron en gran medida el devenir mundial y nacional dentro del contexto histórico que nos atañe. Para analizar el viejo “nuevo cine mexicano”, es imprescindible conocer su contexto ya que no podríamos estudiarlo aisladamente.

Comenzaremos por conocer lo que estaba ocurriendo en el mundo, después veremos Estados Unidos, para posteriormente adentrarnos en los conflictos y la situación en América Latina, para terminar con lo que aconteció en México en los años setenta.

### **1.1 Situación mundial en la década de los 70**

El capitalismo como sistema productivo evoluciona en la década de los 70, sienta las bases del momento actual entre otros elementos que direccionan a los países subdesarrollados. La crisis petrolera, la irrupción de Japón y el nacimiento del neoliberalismo marcaron esta etapa dentro de la historia.

Para finales de esta década representa también la culminación del estado de bienestar (*welfare state*). En muchos países se crearon leyes e instituciones con el objetivo de mejorar la situación de los sectores populares, destacando, entre otras medidas y obtenido como un importante logro, el establecimiento de los sistemas de seguridad social y la ampliación de la educación gratuita impartida por el Estado.

Algunos estudiosos afirman que se trata de una forma de socialismo pero, a diferencia de éste, nunca se planteó la abolición de la propiedad privada sobre los medios de producción. Actualmente se encuentra en retroceso frente a las medidas neoliberales, que en las últimas décadas han facilitado la concentración, el incremento de la riqueza, la pauperización en las sociedades. “La teoría económica dominante desde los años setenta del siglo pasado ha

---

<sup>1</sup> GORTARI, Eli de, *Diccionario de la lógica*. México, Plaza y Valdés, p. 230.

servido para concentrar el ingreso mundial de forma acelerada y ha encauzado a la humanidad hacia la peor crisis económica de la historia, en medio de otras crisis tan graves como la ambiental, la financiera, la demográfica y la del empleo.”<sup>2</sup>

Los acontecimientos que conmocionaron y estremecieron a la sociedad durante las guerras y posguerras fue un instrumento de propaganda política que se ocuparía por ser particularmente eficaz, aún sin los medios modernos con que ahora se cuenta; en contraparte, el poder público tuvo que desplegar una importante campaña de persuasión masiva, para que el pueblo no encauzara su conducta bajo una autoridad impositiva y acrítica.

Los ciudadanos debieron de tomar conciencia de su unidad, de su existencia como grupo y su conjugación como nación: en muchos casos, elementos económicos, políticos y sociales convergen a favor de un “estado populista”<sup>3</sup> que busca su éxito de la obtención del poder mediante coacciones, y en otros, con dádivas para que el pueblo (ya dentro de una convicción popular y masificada) pasara por alto su deterioro como un estado organizacional.

La legitimación de los gobiernos represivos y dictatoriales sustentan y sustentaron el poder con base en la utilización cotidiana de la violencia, ocultando las contradicciones y reemplazando las armas por discursos redentores.

## 1.2 Asia

Para la década de 1960 comienzan a gestarse las bases para un fundamentalismo más radical dirigido por el estado.

El medio Oriente ha sido una región sumamente conflictiva, donde desde los años cincuenta casi no ha habido paz. [...] después de la segunda guerra mundial, varios países europeos y Estados Unidos, aliados con los judíos crearon el Estado de Israel a costa de territorios de Palestina. Este hecho provocó una guerra en 1948, entre el recién creado estado de Israel (que continuó con apoyo militar y económico de las potencias occidentales) y algunos países árabes. El resultado fue el triunfo de Israel, pero sus consecuencias fueron muy amargas para los palestinos.<sup>4</sup>

---

<sup>2</sup> UGARTECHE, Óscar, Martínez-Ávila, Eduardo. *La gran mutación*. UNAM. Instituto de Investigaciones Económicas, 2013. (Contraportada)

<sup>3</sup> Entiéndase por “estado populista” la conjunción de *Populista*- perteneciente o relativo al pueblo. Y *Estado*-conjunto de los órganos de gobierno de un país soberano. <http://www.rae.es/>.

<sup>4</sup> GALLO, Miguel Ángel. *Historia Mundial Siglos XX y XXI*. México, Ediciones Quinto Sol, 2009, p. 233.

Con el descubrimiento de nuevos yacimiento de petróleo y éste como un nuevo elemento de riqueza, en mayo de 1967, Israel lanza un ataque sorpresivo con el apoyo financiero de las grandes potencias económicas, en donde aviones israelís sin previa declaración de guerra atacan bases aéreas de Egipto, Siria y Jordania, este conflicto se le conoce como “La Guerra de los Seis días” y que gracias a la intervención de la ONU se evitó que creciera este conflicto, pero se tuvo como resultado que se incrementaran las tensiones entre Israel y los países árabes que continua hasta nuestros días.

En 1973 a seis años de la Guerra de los seis días, el ejército egipcio cruza el Canal de Suez y después de una profunda limpieza es abierto en 1975 para el tráfico internacional, la paz llegaría para 1974 en Ginebra donde los partícipes del conflicto, más la URSS y Estados Unidos, obtienen la separación de tropas. Producto de estos conflictos surge la “Guerra del Petróleo” en donde los países árabes comienzan a tomar conciencia acerca de la importancia económica en relación a la producción y exportación del petróleo; y del interés por parte de las potencias occidentales. Los conflictos en Medio Oriente continuaban y para 1978 Estados Unidos lanza una hábil propuesta de mediación en los acuerdos de *Camp David* entre Egipto e Israel.

En la ahora extinta URSS, después de la muerte de Stalin, Nikita Krushev llega al poder aplicando reformas en la agricultura, en la administración pública que resultaron ser improductivas, la política exterior hacia China y Estados Unidos sufrió deterioros, estas circunstancias llevaron a la ruptura chino-soviética. Krushev fue retirado del poder en 1964, a quien siguió Leonid Brézhnev, que a principios de los años 1970 fue la figura central en la vida política soviética aumentando la fuerza militar.

Entre 1960 y 1963 sitúan algunos historiadores a la fase denominada de la “coexistencia pacífica”, en la que ambos bloques capitalista y socialista intentarían acercarse y evitar, en lo posible, los enfrentamientos. Se usó en el vocabulario periodístico de esos años, la palabra “distensión” para calificar a la política dominante de entonces. Con la muerte de Stalin y la llegada al poder, tras algunos años, de Nikita Krushev, se habló en la URSS de que el socialismo y el capitalismo podían coexistir pacíficamente, es decir sin necesidad de enfrentarse militarmente, pues esto podría llevar a una guerra nuclear.<sup>5</sup>

Para los 70, la Unión Soviética mantuvo la igualdad con Estados Unidos en las áreas de la tecnología militar, pero esta expansión finalmente hizo que se paralizara la economía; a

---

<sup>5</sup> GALLO, Miguel Ángel. *Historia Universal Moderna y Contemporánea 2*. Tomo II. México, Ediciones Quinto Sol, 2003, p. 53.

pesar del auge petrolero de 1973 en donde se posicionaba a la URSS como uno de los más grandes países productores de petróleo, se abrió al comercio exterior para realizar grandes ventas de crudo. Por contraste al espíritu revolucionario que acompañó el nacimiento de la Unión Soviética, el largo periodo de Brézhnev en el poder se caracterizó por el envejecimiento del liderazgo político.

La industria mostró ganancias lentas, pero estables durante los años setenta, mientras el desarrollo agrícola continuó retrasándose, la URSS no produjo suficiente grano para alimentar a su población creciente, y se vio forzada a importarlo. Debido a la mala calidad de sus productos, el país fue en gran parte sólo capaz de exportar materias primas. Esto llevó a una balanza de pagos negativa y, consecuentemente, la URSS se quedó económicamente sin dinero.

Hasta 1977 la Unión Soviética estuvo gobernada por una dirección colectiva, una de las características más importante del largo periodo de Brézhnev fue la fusión de los sectores político y económico de acuerdo con una economía más compleja y una sociedad más exigente. Para 1977, la Constitución sancionaba el centralismo del partido y una mayor concentración de poder en la cúspide del Estado, las relaciones internas del bloque comunista fueron afectadas por los graves acontecimientos de 1968 en Praga y 1970 en Polonia. La intervención soviética para sofocar la “Primavera de Praga” y los conflictos obreros polacos, proyectaban al mundo la imagen monolítica y dictatorial del régimen comunista.

El Noveno Plan (1971-1975) registra por primera vez una tasa de crecimiento mayor en las industrias de bienes de consumo que en las de base, pero también en el Décimo Plan (1976-1980), se abordó el retraso agrícola de forma más decisiva, apareciendo indicadores inquietantes. El crecimiento industrial en 1979 llegó a la mitad de lo esperado, la reducción de los índices de crecimiento, especialmente en el sector agrícola, que había provocado tanta ansiedad en los años setenta, continuó en los ochenta, incluso en esta década la India exportaba cereales a la URSS. Los sectores más perjudicados por la gestión económica del gobierno fue la agricultura, eterno pendiente, además de la química y las construcciones mecánicas que anteriormente habían sido sectores avanzados en el desarrollo del país.

Después de la muerte de Brézhnev, le siguió Mijaíl Gorbachov, cuyas reformas dieron paso a la inevitable disolución de la URSS. Gorbachov comenzó a aplicar cambios significativos en la economía: *perestroika* (reestructuración) y *glásnost* (apertura, transparencia), en donde el sistema socialista enfrentaba problemas económicos muy serios por lo que se dio esta reestructuración con el fin de salir del estancamiento, cuya base se fundamentó en la apertura a la inversión capitalista, dicho cambio no solo fue en lo económico sino en lo político ya que desaparecería la URSS.

### 1.3 Europa

La globalización se acentúa no sólo como un término, sino como sistemas económicos que los gobiernos adoptan, se presenta a finales de los 60 pero se acentúa más en los 70 en donde las dos grandes potencias hacían fuerza en el ejercicio de la hegemonía. “Desde la posguerra hasta los años 70 se presenta una etapa que, a nivel mundial, está caracterizada por un gran auge económico. Europa no es la excepción, sobre todo Europa occidental, que como recordaremos, se vio favorecida por el plan Marshall que implementaron los Estados Unidos.”<sup>6</sup>

En Checoslovaquia se vivió la otra cara de la moneda. Cuando muere Stalin y Khrushchev asume el poder de la URSS en 1956, con ideas reformistas, se propició que en Checoslovaquia se diera un periodo de “desestalinización” que, a su vez, despertó la opresión pública por reformas más sustanciales.

Así, en 1968, el reformista Alexander Dubček fue nombrado nuevo líder del Partido Comunista de Checoslovaquia e instituyó reformas radicales durante el periodo conocido como la *Primavera de Praga*, declarando que el Partido perseguía una política de “socialismo con rostro humano”, que implicaba una reducción del control burocrático y cierta tolerancia hacia los deseos y necesidades de los ciudadanos.

En este periodo florecieron las artes y algunos artistas anticomunistas, los países del Pacto de Varsovia invadieron Checoslovaquia y anunciaron la *Doctrina Brézhnev*, que consistía en no permitir que un país del bloque soviético se retirara del comunismo.

---

<sup>6</sup> GALLO, *Op. Cit.*, p. 66.

En 1969, el control soviético fue reestablecido en el país y comenzó un periodo de “normalización” que consistió en el regreso del control estricto del Partido Comunista, y más de 800.000 personas perdieron sus empleos y muchas fueron encarceladas. En abril de ese mismo año Dubček fue destituido como secretario general del Partido Comunista de Checoslovaquia. Mientras tanto, una parte del programa de reformas se llevó a cabo: a mediados de ese año, Checoslovaquia se convirtió en la federación de la República Socialista Checa y la República Socialista Eslovaca, la teoría era que, en virtud de la federalización del país, las desigualdades sociales y económicas entre los checos y eslovacos serían en gran parte eliminadas. Varios ministerios, tales como el de educación, se convirtieron en dos entidades formalmente iguales en ambas repúblicas. Sin embargo, el control político centralizado por el Partido Comunista de Checoslovaquia limitaba severamente los efectos de la federalización.

La década de 1970 vio el surgimiento de la disidencia anticomunista en Checoslovaquia, representado por Václav Havel, entre otros líderes. El movimiento buscaba una participación política, pero la desaprobación oficial, se hizo sentir, mediante la limitación de actividades de trabajo; incluso se prohibió cualquier empleo profesional y se negó el derecho a la enseñanza superior a los disidentes y a los niños. Checoslovaquia finalmente se dividió de manera efectiva en 1993 en República Checa y República Eslovaca (Eslovaquia).

Las decisiones de los gobernantes más importantes de Europa y Asia, son conocidas en cualquier lugar del mundo gracias a los noticiarios. La Guerra Fría pasa a llamarse eufemísticamente Coexistencia Pacífica.<sup>7</sup>

En la década de 1960 se vivió una serie de cambios a nivel mundial que llevaron al cuestionamiento del sistema de dominación europeo y, sobre todo al estadounidense. Los años 60 y 70 en Francia, al igual que en el resto de Occidente, fueron una época de acelerados cambios culturales caracterizados por la sociedad de consumo, cada vez más influida por los medios masivos de comunicación que generalizaban la cultura de masas. Francia venía de tener una década de prosperidad económica sin precedentes, sin embargo, se manifestaban los primeros síntomas serios de un grave deterioro de la situación económica.

El *Mayo francés* de 1968, en París, marcó el inicio de una “lucha prolongada”, fue iniciada por grupos estudiantiles de izquierda contrarios a la sociedad de consumo, a los que

---

<sup>7</sup> ORELL GARCÍA, Marcia Olga. *Las Fuentes del Nuevo Cine Latinoamericano*. 3ª ed. Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 2012, p. 9.



posteriormente se unieron grupos de obreros industriales, sindicatos y el Partido Comunista Francés. El resultado fue la revuelta estudiantil y huelgas generales en distintas empresas como Renault en la historia de aquel país. La situación comenzaba a ser precaria, los sueldos empezaban a bajar y crecía la preocupación por las condiciones de trabajo y el número de desempleados aumentaba de forma notoria, poniendo en aprietos al gobierno de Charles de Gaulle. Las protestas finalizaron cuando De Gaulle anunció elecciones anticipadas que tuvieron lugar el 23 y 30 de junio de 1968.

Los sucesos de mayo y junio en Francia se encuadran dentro de una ola de protestas protagonizadas, principalmente, por sectores politizados de la juventud que recorrió el mundo durante 1968, lo cual suponía que “cuando París estornuda, toda Europa se resfría”. La juventud logran un reconocimiento como un actor social, estos procesos se desarrollan a través de las subculturas juveniles nacidas a partir de finales de los años 50, dentro de movimientos contraculturales como la cultura *underground* y movimientos *hippies*, que cuestionaron el estilo de vida plástico ofrecido por el mercado de consumo y la organización capitalista de la posguerra. Entre sus ídolos musicales destacan Los Beatles, Los Rolling Stones, y cantautores como Bob Dylan, entre otros.

En Suiza, las mujeres recibieron en 1959 el derecho a votar en algunos cantones, convirtiéndose tal derecho en ley federal para 1971.

Los *años de plomo (anni di piombo)* en Italia comprende la década de los setenta, donde la insatisfacción por la situación político-institucional era caótica con gobiernos que duraban apenas unos pocos días, se convirtió en violencia callejera y sucesivamente en lucha armada, perpetuada por grupos organizados que usaron el terrorismo como arma con el objetivo de crear las condiciones para influenciar o derrocar los órdenes institucional y político, incluso se habló de un terrorismo de Estado.

El término es posterior, deriva probablemente del nombre de la película de Margarethe Von Trotta; en aquellos tiempos era usado por los medios de comunicación el término *extremismos opuestos (opposti estremismi)*. El inicio de estas revueltas se relaciona con las genéricamente llamadas *protestas del 68 (contestazione del Sessantotto)*, o también con la tragedia de Piazza Fontana. El primer caso de enfrentamiento violento entre el movimiento del

68 y las fuerzas de orden, fue en Roma el 1 de marzo de 1968 durante la llamada *Batalla di Valle Giulia*.

Mayoritariamente, eran manifestaciones de inspiración marxista-leninista, que buscan la acción de movimientos revolucionarios para transformar la sociedad en comunista. Para algunas personas se trató de años de terrorismo de izquierda, para otros, terrorismo de derecha o terrorismo de estado.

La economía italiana creció rápidamente y la mejora de la calidad de vida era perceptible; la mortalidad infantil se había reducido, la población crecía, el analfabetismo prácticamente había desaparecido. En aquellos años se estaba formando también un crecimiento cultural, muchas veces monopolizado por la izquierda, con efectos favorables en los procesos electorales. El constante crecimiento del Partido Comunista Italiano seguramente no era visto con buenos ojos en los Estados Unidos, que evaluaron el paso a formas de intervención más incisivas, con respecto a su anterior maniobra que era la financiación de la izquierda no comunista. 1969 fue un año lleno de protestas.

El 12 de diciembre ocurren en Italia en menos de 1 hora, cinco atentados. El más grave fue el atentado de Piazza Fontana: en Milán una bomba explotó en la sede de la Banca Nacional de la Agricultura provocando dieciséis muertos y ochenta heridos: comenzaban los años de plomo que pararon hasta 1980, con la matanza de Bolonia. Atentados que sin sentido y sin culpables aparentes: de algunos aún no se sabe con certeza quiénes lo perpetraron, y en ningún caso se han determinado claramente los autores intelectuales.

Para 1968 en España, Franco concedió la independencia a la Guinea Española y al año siguiente nombró a Juan Carlos de Borbón, nieto de Alfonso XIII y príncipe de España, como su sucesor a título de Rey. A pesar de que el régimen mantuvo una férrea represión contra cualquier oposición política, España experimentó un desarrollo industrial y económico muy importante durante los años 60 y 70; aún con el franquismo, España tuvo un importante desarrollo industrial, Francisco Franco muere en 1975 y con el rey Juan Carlos se instaura una monarquía parlamentaria en un periodo de transición; para 1977 se establece la democracia española con Adolfo Suárez iniciando las gestiones para la incorporación del país a la Comunidad Europea.

Se abrió entonces un periodo conocido como *transición* que culminó con el establecimiento de una monarquía parlamentaria en 1978, después de la renuncia a sus derechos históricos realizada por Juan de Borbón, padre del rey.

### 1.3.1 La nueva ola francesa

A finales del siglo XIX, durante los primeros años del cine, Francia fue pionera en varios aspectos. Los hermanos Lumière inventaron el cinematógrafo y su proyección de *L'Arrivée d'un train en gare de La Ciotat* (La llegada de un tren a la estación de La Ciotat) en París de 1895 es considerada como el nacimiento oficial del cine. Durante los siguientes años, los directores de cine de todo el mundo comenzaron a experimentar con este nuevo medio.

El francés Georges Méliès fue un innovador en su campo, ya que inventó muchas de las técnicas ahora comunes en el lenguaje cinematográfico, e hizo la primera película de ciencia ficción, *Le Voyage dans la Lune*, (*Viaje a la Luna*), en 1902. A partir de la consolidación del cine en el siglo XX en Francia, su evolución a lo largo de medio siglo fue la de contar historias tomando como base el guión. Es curioso cómo los franceses se han adueñado de este nuevo arte y han sabido potencializarlo en la parte técnica y estética, a diferencia de la industria norteamericana.

En 1937 Jean Renoir, el hijo del famoso pintor Pierre-Auguste Renoir, dirigió lo que muchos consideran como su primera obra maestra, *La gran ilusión*. Dos años después dirigió *La regla del juego*, que en opinión de varios críticos de cine, la reconocen como una de las mejores de todos los tiempos.

*Les Enfants du paradis* de Marcel Carné fue filmada durante la Segunda Guerra Mundial y estrenada en 1945. La película dura tres horas, fue muy difícil de realizar debido a las condiciones durante la ocupación nazi. Situada en París en 1828, la película fue catalogada como la "mejor película francesa del siglo".

En otros países la renovación se entendió a lo largo de la década comprendida entre 1956 y 1966. El primero fue Inglaterra. A mediados de los cincuenta el *free cinema* supuso un intento de revivir la tradición inglesa de documentales de calidad y, a su amparo los asociaron con los Angry Young Men (los jóvenes airados) -cuyas obras teatrales y novelas impresionaron fuertemente a la *intelligentsia* inglesa-, dado que algunos de sus principales éxitos [...] eran adaptaciones de sus textos literarios. *Sábado noche, domingo mañana* se convirtió en la película más taquillera del año que se estrenó y ello resultaba sorprendente en unos tiempos en que, ya lo hemos dicho, las que triunfaban solían ser las comedias. Los historiadores han sido críticos con la Nueva Ola inglesa. <<Lo que se percibe con mayor

intensidad no es la ira si no la envidia, la envidia del que no tiene nada respecto a los que tienen todo lo que desean adquirir>>, comenta Alexander Walker. Ciertamente los *Angry Young Men* cinematográficos no formaron un grupo coherente, no introdujeron ninguna innovación técnica y desaparecieron muy pronto. No obstante, contribuyeron a hacer que los cineastas europeos rompieran con las convenciones teatrales de las producciones de mediados de siglo. La Nueva Ola francesa tampoco constituyó una escuela, pero duró más que su réplica inglesa y los nuevos directores, a pesar de que trabajan de un modo totalmente distinto (y a menudo contradictorio), compartían algunas convenciones básicas. Reiteraban hasta la saciedad que había que dejar libertad absoluta a la cámara y, mediante la ilusión del rodaje directo (opuesto al rodaje en estudio); mejorar la calidad emotiva de las películas. Prestaban atención primordial a la forma, estaban poco interesados en la reacción del público en general y ávidos de encontrar mecanismos susceptibles de interesar a los cinéfilos. En pocas palabras, no había programa y, básicamente, la Nueva Ola era una idea, una señal.<sup>8</sup>

Un aspecto fundamental que favoreció el cambio en el cine francés es el hecho de que en 1958, terminada la guerra de independencia de Argelia, Charles De Gaulle, presidente de la República, nombra como Ministro de cultura a André Malraux, que va a impulsar una legislación proteccionista favorable a los cineastas y al cine de calidad.

“El surgimiento de una crítica cinematográfica ilustrada, como la que se ocupa de la literatura y el teatro, tuvo una existencia casi invisible hasta los años cincuenta, cuando los críticos de la *Nueva Ola* francesa lograron influir en los cinéfilos cultos de todo el mundo, aunque no así en las masas que consumen la mayor parte de la producción cinematográfica.”<sup>9</sup> Además, en esa época se constituye una nueva ola de espectadores cinéfilos, formados en la asistencia a cineclubes, dispuestos a acoger toda novedad en el terreno cinematográfico. Una encuesta sobre la juventud francesa le permitió a la periodista Françoise Giroud hablar en diciembre de 1957 de una “nueva ola”, acuñando este término.

André Bazin funda en 1951 la revista crítica *Cahiers du cinéma* con la colaboración de críticos y amantes del cine, la teoría del cine moderna nació allí, con opiniones incisivas ante el cine imperante y decadente que se presentaba. Además, los críticos, decidieron hacer películas. (La “nueva ola” comenzaba su trayecto). Los nuevos realizadores reaccionaron contra las estructuras que el cine francés imponía hasta ese momento *cinema qualité* y consecuentemente postularon como máxima aspiración, no sólo la libertad de expresión, sino también la libertad técnica en el campo de la producción fílmica. “Famoso es el ensayo que publica François Truffaut “Una cierta Tendencia del Cine Francés”; en este sentido, André Bazin y Jean Jacques Doniol-Valcroce fundan la revista *Cahiers du cinéma* ... Inauguran esta

---

<sup>8</sup> SORLIN, Pierre. *Cines europeos, sociedades europeas 1939-1990*. Barcelona, Paidós, 1996, p. 140.

<sup>9</sup> VIÑAS, Moisés. *Índice general del cine mexicano*. CONACULTA / IMCINE, 1992, p. 11.

corriente “*Sin Aliento*” del rebelde Jean-Luc Godard, “Los Cuatrocientos Golpes” de François Truffaut, “Los Primos” de Claude Chabrol, “El Sifno del León” de Eric Rohmer y “Lola” de Jacques Demy.”<sup>10</sup>

El trabajo de estos directores rompió en varios sentidos las convenciones del estilo tradicional de hacer cine: no respetaba la estructura tradicional de los guiones y las transiciones formales suaves, hacía movimientos de cámara axiomáticos, se saltaba el eje de acción y rechazaba el brillo de la iluminación de estudio. Godard, Truffaut y su operador Raoul Coutard, privilegiaron las localizaciones naturales, incluso en escenas de interiores. Esta forma de trabajar encajaba a la perfección con la espontaneidad de nuevos intérpretes como Jeanne Moreau, Anna Karina, Jean-Paul Belmondo, Jean-Pierre Léaud o incluso Brigitte Bardot, estrella del antiguo estilo.

Este grupo surgió en contraposición con el cine de calidad *cinéma de qualité*, anquilosado en las viejas glorias francesas. Por ejemplo, François Truffaut arremetió en la propia revista en su contra y contra su pretendido realismo psicológico, en un artículo titulado “Una cierta tendencia del cine francés”. Truffaut protesta de la abrumadora dominante literaria del cine francés, que es más un cine de guionistas que de realizadores. Paradójicamente, estos nuevos autores obtuvieron su sitio en la industria, siendo el caso de François Truffaut el más evidente, así como también el de Claude Chabrol.

En torno a los artículos de esta revista y a los de *Cahiers du cinema* se desataron vivas discusiones. Los defensores de la teoría marxista-leninista llegaron a poner en cuestión la propia cámara, que ya no se concibe como un inocente apartado de reproducción sino como un instrumento mistificador, fruto de una ideología de la representación heredada del Renacimiento (la construcción perspectivista monocular), y; en tanto cual, al servicio de la clase dominante. De ahí nace la reivindicación de un trabajo de *deconstrucción* con fines revolucionarios.<sup>11</sup>

Sin embargo, a pesar de haber penetrado en la industria cinematográfica, estos cineastas nunca dejaron de producir un cine muy personal y notoriamente alejado de los gustos dictados por las modas. Las innovaciones técnicas y los bajos costos de los instrumentos necesarios para la realización de filmes contribuyeron al desarrollo de esta corriente. Las cámaras ligeras de 8 mm y 16 mm, y las nuevas emulsiones más sensibles hicieron posible que

---

<sup>10</sup> ORELL, *Op. Cit.*, p. 9.

<sup>11</sup> LABARRÈRE, Z. André. *Atlas de Cine*. Madrid, Akal, 2009, p. 23.

se rodara sin iluminación artificial, con cámara al hombro y en locaciones naturales, sin necesidad de montar grandes escenografías en monumentales estudios cinematográficos.

También contribuyó a hacer posible esta nueva forma de rodar la introducción de la cámara ligera Cameflex, de 35 mm, fabricada por la compañía Éclair desde 1948. De un modo semejante, los experimentos de Chris Marker y el antropólogo Jean Rouch con las cámaras ligeras y silenciosas Éclair de 16 mm. Pierre Braunberger financiaría muchos de estos avances, tras haber producido una serie de cortometrajes muy relevantes de Alain Resnais, que pasaría al largometraje en 1959 con *Hiroshima, mon amour*, a partir de un texto de Marguerite Duras.

Algunas de las primeras películas en este nuevo género fueron *À bout de souffle* de 1960 de Godard, protagonizada por Jean-Paul Belmondo, y *Los Cuatrocientos golpes* de 1959 de Truffaut protagonizada por Jean-Pierre L aud. El éxito de las películas de Roger Vadim (protagonizadas por su esposa Brigitte Bardot), de las que *Y Dios creó a la mujer*, de 1956, fue la primera en mostrar que había un mercado potencial para las películas dirigidas a los nuevos, jóvenes y numerosos espectadores. Algunos consideran a Vadim sólo un adelantado al movimiento renovador. El éxito de la cinta se vio acrecentado por las protestas de las ligas de decencia y por los ataques de la censura, atentos más a escenas de cierto atrevimiento erótico que a lo que podía representar de novedosa la postura femenina encarnada por la protagonista.

La nueva ola francesa se caracterizó por tratarse de un cine totalmente de autor, los realizadores poseían un bagaje cultural cinematográfico importante, obtenido en las escuelas de cine, un cine con gran estética en la pantalla, no comprometido con los cánones establecidos, utilizando reducidos presupuestos, dando pie a ciertas improvisaciones y naturalidad frente a la cuidada elaboración del cine tradicional. “El espectador de cine experimenta est ticamente una película cuando el material cinematográfico lleva en sí mismo el germen de una nueva revelación de lo conocido.”<sup>12</sup>

Por lo que la novedad condujo a tomas largas, con una forma despreocupada de grabación y una reducción del rodaje a unas pocas semanas. Aportaron un nuevo uso de la fotografía, en blanco y negro, que se sirve en interiores de una iluminación indirecta, rebotada,

---

<sup>12</sup> CASTELLANOS CERDA, Vicente. *La experiencia estética en el cine*. Tesis de Doctorado en Ciencias Políticas y Sociales. México, UNAM-FCPyS, 2004, p. 267.

para generar así un ambiente realista al estilo de las iluminaciones difusas, lo que permite rodar con ligereza y que la cámara siga a los actores de forma más natural. En suma, se trata de un cine realista, bajo la influencia del neorrealismo italiano y del lenguaje televisivo, que trata sobre temas morales aunque no busca las causas del comportamiento de los personajes.

[...] el público se estaba esfumando y, para los productores europeos, la única manera de hallar nuevos patrones era seducir a buena parte de los *fans* de Hollywood. <<Renovarse o morir>>, que suele ser el lema de la historia cultural, y por lo tanto los innovadores querían volver a las raíces de su arte y restaurarlas. Pensaban que la rutina y los estereotipos estaban destruyendo el cine europeo y su convicción convirtió su intento en un conflicto generacional. <<No sé de qué otro modo podría definir la Nueva Ola, de no ser por la edad>>, espetó un día Truffaut a los colaboradores de *Cahiers du Cinéma*, que no supieron qué replicarle. En toda Europa, la producción cinematográfica estaba monopolizada por gente madura o incluso anciana. Los espectadores no pedían otro estilo de película. seguramente la línea divisoria fue un acontecimiento importante en la evolución de la cultura europea, pero respondía más a la colisión entre dos conceptos de producción y realización cinematográfica que a una respuesta a las necesidades y esperanzas de los espectadores.<sup>13</sup>

Gracias a varias leyes fue posible proponer una nueva manera de producir que no necesitaba grandes cantidades de dinero. A pesar de que las salas de los cines franceses estaban cada vez más vacías debido a otras leyes y el aumento de precio de las entradas, el presupuesto para realizar las películas disminuyó de forma que sólo se podían realizar cinco películas al precio de una.

Los nuevos movimientos de cámara, como el *travelling* o la panorámica, quedaron más subrayados, aumentando la fluidez de este nuevo lenguaje puesto que daba mayor libertad y realidad a las imágenes, superponiéndose a la superficialidad e irrealidad del cine clásico. El espectador podía apreciar todos los elementos que jugaban y actuaban en la escena. El uso de un nuevo aparato llamado magnetófono, (por primera vez anunciado en el número 63 de *Cahiers du Cinéma*), multiplicó el uso de la presa de sonido directo. De este modo el micrófono adquiría mayor libertad para poder captar ruidos de varios lugares: desde voces de los personajes hasta cantos de los pájaros más lejanos.

Debido a los bajos costos de estos nuevos aparatos los productores no tuvieron gran problema en poder financiarlas. Además de la mejora del sonido, también cabe resaltar la presencia de la *voz en off*, que a menudo se mostraba en los filmes y también la música que se sentía en éstos. La *voz en off* era una manera de recurrir al sentimiento y a la percepción del

---

<sup>13</sup> SORLIN, *Op. Cit.*, p. 139.

espectador de forma que podía llegar a introducirse en su mente como un tipo de narración de las imágenes cinematográficas.

[...] la nouvelle vague creció de una necesidad concreta de revivir el cine francés. Antes de la llegada de la nouvelle vague, el cine francés se debatía entre sentimentalidad y vagos sueños, temática y formalmente. [...] formalmente, la nouvelle vague ha dado nuevas fuerzas al cine francés.<sup>14</sup> La nueva ola francesa salpicaría inclusive a los llamados cines periféricos (África, Oriente Medio e India) quienes recibirían su influencia en el surgimiento de sus propias cinematografías. En países como Checoslovaquia destacan cineastas como Milos Forman y Vera Chytilová, quienes con sus realizaciones de alguna manera anuncian la primavera de Praga.

### 1.3.2 El neorrealismo italiano

Tanto la popularidad como la difusión de películas italianas en todo el mundo, especialmente en occidente y en particular en todos los países de habla hispana fue considerable y sumamente reconocida, quizá tenga que ver un poco por la derivación de la lengua.

El neorrealismo italiano tuvo una breve extensión temporal de siete años (1945-1952) con la imagen de una Italia campesina llena de gente común que aun continua sufriendo las consecuencias de la Segunda Guerra Mundial, apareció entonces un fenómeno, conocido hoy con el nombre de *neorrealismo* (un "nuevo realismo").

El gobierno italiano empleó medios financieros muy importantes para proteger su la industria cinematográfica nacional y construir *Cinecittà* y el *Centro Sperimentale di Cinematografia*, dos centros destinados a la formación de actores, directores y técnicos, al tiempo que, obligaba a los productores a invertir en epopeyas, obras históricas y comedias musicales muy alejadas de la verdadera realidad humana y social del país.

Una predominante mayoría de críticos de especializados concuerdan en afirmar que el periodo neorrealista resultó un fenómeno de extraordinariamente breve duración y que por una serie de factores muy precisos derivó en otros géneros expresivos, [...] en contrario entre ellos el crítico Piero Brunetta, sostiene que en realidad el neorrealismo consistió en un movimiento de algo más del doble de duración respecto al normalmente considerado, que comenzó antes del final de la Segunda Guerra y se extendió hasta mediados de la década del 60. En tal caso, este criterio mantiene que ciertas premisas artísticas y de estilo condicionaron la creación de todas las obras de la etapa, las que, en todo caso, pueden ser

---

<sup>14</sup> MEKAS, Jonas. *Diario de cine*. Madrid, Fundamentos, 1975, pp. 59-60.



diferenciadas y catalogadas en realizaciones de mayor o menor nivel de elaboración y trascendencia pero siempre pertenecientes al mismo encuadramiento neorrealista.<sup>15</sup>

El cine neorrealista se centra temáticamente en la vida cotidiana de personajes pertenecientes a la clase trabajadora, con una clara intención crítica. Más que en historias individuales, pone el foco de atención en los problemas de la colectividad. Recurre con frecuencia a actores no profesionales para los papeles secundarios, y a veces también como protagonistas, por ejemplo *Ladrón de bicicletas* de Vittorio De Sica. Generalmente las películas neorrealistas se ruedan en exteriores.

Con marcada diferencia respecto de los años anteriores, el cine italiano en el veintenio comprendido por las décadas del 70 y el 80 no encontró una identificación artística predominante sino que, más bien, se alimentó de una conjunción de distintos estilos y géneros, en todo caso aglutinados en torno a una problemática mucho más ligada a un fenómeno de desarrollo comercial e industrial que a una unidad expresiva en particular. Si bien aún dentro de este periodo se pudo continuar disfrutando del cine de autor, la desaparición física de los principales exponentes de dicha corriente redujo considerablemente la exposición de obras “de firma” dejando lugar a una gran variedad de producciones que no pueden identificarse en torno a una temática propia y preponderante.<sup>16</sup>

El neorrealismo italiano se inicia con *Roma, ciudad abierta* de Roberto Rossellini y continuó con cineastas destacados como Luchino Visconti, Giuseppe De Santis, Pietro Germi, Alberto Lattuada, Renato Castellani, Luigi Zampa, pero los más representativos fueron Vittorio De Sica con *Ladrón de bicicletas* de 1948 y Luchino Visconti con *La tierra tiembla* de 1947, y los guionistas Cesare Zavattini y Suso Cecchi d'Amico autores importantes en este movimiento. “En Italia no surgieron polémicas con la vieja guardia. Allá, los productores estaban acostumbrados a emplear asistentes sin sueldo que creían que, tras una larga espera para que les llegara el turno en los estudios, un día se les permitiría rodar su propia película. También hay que señalar que la estabilidad del público cinematográfico en la península impedía que los cineastas buscaran recetas nuevas, refrescantes.”<sup>17</sup>

Varios teóricos del cine, como Robert McKee, consideran responsables de la calidad artística del neorrealismo italiano a guionistas como ellos tanto como a los directores de las películas. “El neorrealismo tuvo una vida muy corta, pero un gran impacto entre los cineastas

---

<sup>15</sup> BELINCHE Sergio E. y Matilde Zumbo. *CINEMA: Historia del cine italiano, de Cabria a La habitación del hijo*. Buenos Aires, La Crujía Ediciones, 2007, p. 87.

<sup>16</sup> *Ibidem.*, p. 95.

<sup>17</sup> SORLIN, Pierre. *Op. Cit.*, p. 140.

Europeos durante la segunda mitad del siglo.”<sup>18</sup> “la nueva generación pudo adaptarse a la moda del día, lo que podría explicar por qué no hubo <<ira>> -no hubo respuestas amargas-”<sup>19</sup>

Siguiendo la línea del cine mudo, donde no había diálogos y los sentimientos de los personajes eran claves para entender la historia, el neorrealismo le dio más importancia a los sentimientos de los propios personajes que a la composición de la trama. Para poder comprender este nuevo estilo cinematográfico, hay que entender la improvisación como manera de describir la realidad. Por ello, en las películas neorrealistas todo es flexible y cambiante. Un claro ejemplo es *Paisà* de Roberto Rossellini. Movilizó a todo el equipo al lugar del rodaje y una vez allí realizó a los actores no profesionales unas encuestas para que opinaran de cómo debía ser el curso del argumento, siendo muy criticado Rosellini por su proceder.

### 1.3.3 El nuevo cine español

Por parte del franquismo, se crearía el Departamento Nacional de Cinematografía, al concluir la guerra civil, a lo que gente del cine se irían al exilio, instaurándose la censura en el país.

La productora CIFESA, fue la más rentable de la época, cuyos largometrajes inspirados en episodios o personajes de relevancia histórica obtienen el consentimiento de las autoridades. En septiembre de 1953 nace el Festival de Cine de San Sebastián sin sufrir ninguna interrupción desde entonces; por su parte, *Marcelino, pan y vino*, de 1955 de Ladislao Vajda, es la primera película española en obtener el reconocimiento de la crítica y del público a nivel mundial, recibiendo el Oso de Plata, premio de mejor director en el Festival de Cine de Berlín, y desatando una moda de niños actores.

Esta situación finaliza cuando las huelgas de la primavera de 1962, el pacto firmado por la oposición en Munich y la conversión del turismo en la principal fuente de divisas hacen que el General Franco forme un nuevo gobierno el 10 de julio de 1962 encargado de organizar el desarrollo económico y reformar las libertades políticas. Manuel Fraga Iribarne, al frente del Ministerio de Información y Turismo, debe fomentar el turismo, mejorar la imagen de España y controlar la información. Para evitar nuevos problemas de repercusión internacional, en el terreno cinematográfico crea un canal que controla las actividades de las promociones del I. I. E. C., ofrece completo apoyo a lo que se denominaba <<cine de calidad>> y comienza a llamarse <<nuevo cine>> y prepara una nueva legislación.<sup>20</sup>

---

<sup>18</sup> SORLIN, *Op. Cit.*, p. 116.

<sup>19</sup> *Íbid.*, p. 142.

<sup>20</sup> MARTÍNEZ TORRES, Augusto y Manuel Villegas López. *Aquel llamado nuevo cine español*. Madrid, JC, 1991, p. 28.

Pero en los años cincuenta y sesenta, la influencia del neorrealismo se hace evidente en nuevos directores, Buñuel volvería ocasionalmente a España para rodar *Viridiana* (1961) su primer largometraje español y *Tristana* (1970), basada en la novela de Benito Pérez Galdós y protagonizada por Catherine Deneuve y Fernando Rey. Ambas películas, especialmente la primera, causaron cierto escándalo en el contexto represivo de la dictadura franquista. *Viridiana* obtendría la Palma de Oro en Cannes, convirtiéndose hasta ese momento en el mayor reconocimiento que el cine español recibe por parte un festival internacional. Como dato curioso en octubre de 1962 aparece el primer bikini en las pantallas españolas.

El general Franco re estructura la Director General de Cinematografía poniendo al frente a Manuel Fraga Iribarne, entonces ministro de Información y Turismo, quien trató de proyectar una cara más liberal en el exterior, significando que había que hacer otro tipo de cine; se pretendía que los cineastas hicieran películas más acordes con lo que se pretende mostrar al extranjero, en la línea de las cinematografías europeas. Se promueve una cierta apertura en los códigos censores y en la modernidad del cine, así, se muestra esta nueva cara al exterior y se hace ver la nueva ideología del nuevo Ministerio.

Al llegar al cargo José María García Escudero, impulsó ayudas estatales y la Escuela Oficial de Cine, esta nueva etapa, de la que saldría la mayoría de nuevos directores, generalmente de izquierda y opuestos a la dictadura franquista. Este impulso se entiende por su gran experiencia cinematográfica, además de contar con una formación de historiador y era considerado un experto en cine, por lo que le interesaba dar una imagen de una España que se abre al mundo, demostrar que las cosas estaban cambiando.

Entre los directores más destacados se encuentran Mario Camus con *Young Sánchez* de 1964, Miguel Picazo con *La tía Tula* de 1964, Francisco Regueiro con *El buen amor* de 1963, Manuel Summers con *Del rosa al amarillo* de 1963 y, sobre todo, Carlos Saura con *La caza*, 1965, a toda esta producción cinematográfica se le llamaría *nuevo cine español*.

La Escuela de Cine era el gran proyecto, por parte del gobierno, para renovar la cinematografía española. La Escuela de Cinematografía acabó convirtiéndose en Facultad de Ciencias de la Información, reduciendo la experiencia profesional que la escuela daba. Dentro del periodo de Fraga se crea TVE2, lo que se conocía como el UHF. Los titulados de la

Escuela de Cine van a trabajar allí como realizadores y directores, con una gran capacidad creativa.

A lo largo de este período se van estableciendo, por un lado, una serie de autores que filman su opera prima y, por otro, una serie de títulos que se convierten en imprescindibles para entender el cine español. También aparecen una serie de publicaciones que se mueven en la misma ola en la tónica que los nuevos cineastas, como la revista *Nuestro Cine*, con una postura muy crítica con el cine. En esta revista habrá distintos números monográficos que potenciarán el Nuevo Cine Español. Una de sus características principales es el interés por lo que acontece en la sociedad española del momento; practica un realismo cinematográfico que tiende similitudes con los nuevos cines europeos. Estamos en una etapa donde los valores intimistas van a ser el punto de partida de los nuevos valores de la Escuela de Cinematografía.

El 29 de octubre de 1969, un nuevo gobierno sitúa a Alfredo Sánchez Bella al frente del Ministerio de Información y Turismo. Mientras en el resto del mundo los años setenta suponen un aumento de la libertad y el final de la censura, en España están marcados por una vuelta al oscurantismo más absoluto. Finaliza el breve período de la denominada <<apertura>> y sobre el cine cae una censura cada vez más fuerte.<sup>21</sup>

Con el fin de la dictadura, se suprime la censura y se permiten las manifestaciones culturales en otras lenguas españolas, además del castellano, fundándose, por ejemplo, el Institut de Cinema Català, entre otros. De la llamada Escuela de Barcelona, originalmente más experimentalista y cosmopolita, destacan Vicente Aranda, Jaime Camino o Gonzalo Suárez, que realizarían sus obras más importantes ya en la década de los 80.

En un principio triunfan los fenómenos populares, y con la llegada de la democracia, se abordan temas polémicos y se revisa la historia nacional reciente en películas que, en algunos casos, tienen una innegable calidad como sucede, por ejemplo *Canciones para después de una guerra* de Basilio Martín Patiño de 1976 o *El espíritu de la colmena* de Víctor Erice de 1973, otras son recreaciones de los años más grises de la dictadura como *Pim, pam, pum... ¡fuego!* de Pedro Olea de 1975, donde se describen las dificultades de supervivencia de los “perdedores” en la España franquista. Los cambios políticos de esos años se reflejan de forma inmediata. El cine de esta época lo describe muy acertadamente el director Juan Antonio

---

<sup>21</sup> MARTÍNEZ TORRES, *Op. Cit.*, p. 32.

Bardem, “El cine español actual es políticamente ineficaz, socialmente falso, intelectualmente ínfimo, estéticamente nulo e industrialmente raquítico”.

Era, pues, precisa la ayuda económica del único que podía prestarla: el Estado. Pero naturalmente, esa generación rehusaba enrolarse en el cine al uso. Necesitaba libertad; y se le dio toda la que era posible dentro de una situación configurada por un cuarto de siglo de férrea censura, que no era sólo la impuesta por el Estado, sino por los sectores sociales dominantes.<sup>22</sup>

Para Álvaro del Amo “...el <<nuevo cine español>> era un castillo de arena...”<sup>23</sup>

El <<nuevo cine español>> fue de novato, de bisoño, de inexperto, de novel, de novicio, de principiante. No llegó a serlo de invención, de innovación de creación nació por fórceps, vivió delicadamente y murió sin aspavientos. Dejémosle descansar en paz.<sup>24</sup>

El nuevo cine español tuvo gran relevancia nacional, no se menosprecia el esfuerzo de los directores pero fue un cine más local a diferencia de Francia y de Italia, del cine español se puede hablar de una transición y una consolidación de una cinematografía propia.

## 1.4 Estados Unidos

En el periodo posterior a la Segunda Guerra Mundial, Estados Unidos continuó siendo la potencia hegemónica en América Latina sin rival alguno. Su intervención en los asuntos latinoamericanos parte de la voluntad de controlar política y económicamente todo el continente americano; junto a la influencia derivada de un peso económico decisivo, ha ejercitado un control político muy estrecho, utilizando tanto la presión directa sobre cada uno de los estados latinoamericanos, como la intervención militar. “...Estados Unidos se hallaba detrás de las numerosas dictaduras latinoamericanas, Chile había permitido la puesta en práctica de numerosos medios nuevos de desestabilización, y la crisis económica internacional de los años setenta hacía que los países ricos se endurecieran y procurasen que los países pobres pagaran todo.”<sup>25</sup>

En 1961, el lanzamiento soviético de la primera nave espacial tripulada provocó que el presidente John F. Kennedy propusiera al país ser los primeros en enviar "un hombre a la Luna", hecho logrado en 1969. Kennedy también enfrentó un tenso conflicto nuclear con las

---

<sup>22</sup> MARTÍNEZ TORRES, *Op. Cit.*, p. 18.

<sup>23</sup> *Ibid.*, p. 13.

<sup>24</sup> *Ibid.*, p. 21.

<sup>25</sup> AGUSTÍN, José. *Tragicomedia Mexicana 2*. México, Planeta, 1992, p. 101.

fuerzas soviéticas en Cuba, al tiempo que la economía crecía y se expandía de manera constante. Un creciente movimiento por los derechos civiles, representado y liderado por afroamericanos como Rosa Parks, Martin Luther King y James Bevel, utilizó la no violencia para hacer frente a la segregación y la discriminación.

Después del asesinato de Kennedy, en 1963, la Ley de Derechos Civiles de 1964 y la Ley de Derechos Electorales de 1965 se aprobaron durante el mandato del presidente Lyndon B. Johnson. Johnson y su sucesor, Richard Nixon, llevaron una guerra civil subsidiaria en el sudeste asiático a la infructuosa guerra de Vietnam. Un movimiento contracultural generalizado creció, impulsado por la oposición a la guerra, el nacionalismo negro y la revolución sexual. También surgió una nueva ola de movimientos feministas, y otras mujeres que buscaban la equidad política, social y económica.

El ambicioso plan de modernización económica y social, lanzado en 1961 por el presidente Kennedy, que se perpetuó hasta su disolución en 1975, no realizó más que muy parcialmente sus promesas, aunque marcó una reacción ante la crisis provocada por la revolución cubana, Kennedy quería actuar rápida y profundamente para promover un desarrollo económico lo suficientemente importante como para que las dificultades internas de los diferentes estados no desembocaran en revoluciones análogas a la de Cuba.

Sin embargo, el presidente Johnson, después de la muerte de Kennedy, no se preocupó con tanta fuerza de promover una cruzada en favor del desarrollo económico y el progreso social. Cada vez se vio más claro que la represión también permitía defender el *statu quo*.

[...] bajo un gobierno norteamericano dominado por el ala conservadora del Partido Republicano, presencian también un giro en la política norteamericana hacia México. Los efectos para México de esa nueva orientación general de la política internacional de los Estados Unidos, han sido resumidos así por el especialista Wayne Comelius: Los problemas locales y las actitudes políticas de ambas acciones se han convertido en las principales influencias para las relaciones mutuas. Las políticas –algunas voluntarias, otras dictadas por las realidades económicas del momento- son, en muchos sentidos, auténticas, y han puesto a ambos países en el rumbo de una confrontación que ya produjo un cambio molesto en las actitudes públicas y en las respuestas oficiales a lo que sucede en México; se ha pasado de una “indiferencia benigna” a un “proteccionismo unilateral” [...] <sup>26</sup>

Por lo que para Estados Unidos asegurar el orden y la estabilidad facilitarían plenamente los intereses del capitalismo internacional y la puesta en marcha de políticas de

---

<sup>26</sup> AGUILAR, Camín Héctor y Lorenzo Meyer. *A la sombra de la Revolución Mexicana*. 29ª ed. México, Cal y Arena, 2001, pp. 309-310.

rigor financiero, lo que supondría poner en cintura a las fuerzas sindicales y progresistas; ejemplo de ello fueron los gobiernos militares con sus políticas económicas liberales. Los Estados Unidos comienzan a perder supremacía económica y otros países se perfilan como potencias alternativas a la hegemonía del dólar como Alemania y Japón.

La concentración de la actividad financiera generada por la política económica introducida en Estados Unidos [...] acompañado de los cambios teóricos en el mundo académico y en el FMI llevaron a la creciente concentración del ingreso primero en Estados Unidos y Gran Bretaña, y luego en el mundo. La aplicación general de las políticas ha llevado a una creciente desigualdad del ingreso mundial [...] que la distancia promedio entre los países más ricos y más pobres se ha triplicado y en los extremos se ha quintuplicado. La financiarización es el producto del estancamiento productivo de los años setenta, cuyo origen es el agotamiento de la generación tecnológica basada en el petróleo. La nueva base de tecnologías basadas en la información ha conllevado mayor financiarización, porque existe la tecnología para hacerla global. Con instrumentos y políticas que facilitan esto, una mayor desigualdad del ingreso es el resultado natural.<sup>27</sup>

Producto de la posguerra como elemento primordial en el desarrollo económico fue la intervención estatal, implementando políticas de austeridad. La crisis económica mundial de 1973-1975 se presenta por la sobreproducción de petróleo, siendo esta la primera crisis desde la Segunda Guerra Mundial.

En 1974, como resultado del escándalo Watergate, Nixon se convirtió en el primer presidente en renunciar, para evitar ser destituido por cargos como obstrucción a la justicia y abuso de poder; fue sucedido por el Vicepresidente Gerald Ford. La administración de Jimmy Carter en la década de 1970 estuvo marcada por la crisis de rehenes en Irán. La elección de Ronald Reagan como presidente en 1980 anunció un cambio en la política estadounidense, que se reflejó en reformas importantes en los impuestos y gastos fiscales. Su segundo mandato trajo consigo el escándalo Irán y el significativo progreso diplomático con la Unión Soviética. El posterior colapso soviético terminó la Guerra Fría.

Al entrar en esta crisis se pone en entredicho el “estado de bienestar” y da paso al neoliberalismo como modelo económico más adecuado para encarar la crisis. “En 1976 James Carter gana las elecciones a la presidencia. Tanto Ford como Carter sufrieron los embates de la crisis económica y la decadencia de los Estados Unidos como primera potencia mundial”.<sup>28</sup>

A finales de los 70, la actitud de Estados Unidos hacia América Latina sufrió una importante transformación a los derechos del hombre y al principio de la soberanía de las

---

<sup>27</sup> UGARTECHE, Óscar. *Op. Cit.*, p, 99.

<sup>28</sup> GALLO T., Miguel Ángel. *Historia Universal Moderna y Contemporánea 2*, p. 118.

naciones. Aquel país practicó entonces una política de ayuda selectiva hacia los estados latinoamericanos reduciendo el apoyo militar y financiero a las dictaduras de Chile y Argentina. El tratado sobre el Canal de Panamá de 1978 aprobó la cesión a la República de Panamá de la soberanía progresiva del Canal.

Sin embargo, 1971 fue un año crítico en la economía internacional [...] En el transcurso de este año empezaron a dejarse sentir, en la economía de Estados Unidos, los efectos negativos del auge de la guerra de Vietnam, así como el desmoronamiento del sistema financiero internacional creado en Breton Woods en la posguerra y basado en el dólar. La economía estadounidense, que se sobrecalentó a fines de los sesenta a consecuencia de aquella guerra en el Lejano Oriente, había ya entrado de lleno a la recesión a partir del segundo semestre de 1970. El presidente Nixon renuente a incrementar la austeridad interna, impuso en agosto de 1971 una sobretasa del 10% a las importaciones, agravando con ello el ya evidente desorden monetario internacional y afectando directamente a las exportaciones mexicanas.<sup>29</sup>

En 1979 las fuerzas revolucionarias en Nicaragua, en específico los guerrilleros del Frente Sandinista de Liberación derrocaron al dictador Anastasio Somoza. El riesgo de contagio revolucionario y la ayuda aportada por el nuevo régimen nicaragüense a las guerrillas de El Salvador y Guatemala inquietaron a Estados Unidos que, a partir de la llegada al poder de Ronald Reagan en 1980, reaccionaron aportando una ayuda financiera y militar a los estados y a las fuerzas contrarrevolucionarias.

Para la industria cinematográfica estadounidense los 70 fueron sumamente fructíferos en la producción de películas quedando muchas de ellas como un hito de la cinematografía mundial. No hay ninguna otra década del siglo pasado que pueda compararse en la recaudación de dinero en taquilla por las películas producidas. Las audiencias fueron más educadas concernientes a formación académica y con un mayor poder adquisitivo, promoviendo una mayor asistencia al cine, a pesar de los escándalos políticos, crímenes, inflación y desempleo siendo un público menos sensible a historias románticas.

Fue un periodo rico y fructífero para la industria cinematográfica y, en el espacio de diez años, entre *Patton* (1970) y *Star Trek* (1979), se produjeron un número extraordinariamente grande de películas de entretenimiento de primera categoría, muchas de las cuales han obtenido el estatus de <<clásicas>> en un tiempo increíblemente breve. [...] Estas y muchas otras películas fueron las responsables de reavivar el interés del público por ir al cine, algo que había sufrido un acusado declive durante los años cincuenta y sesenta. [...]...el potencial comercial de las películas era la única consideración durante los años setenta. Producir y distribuir las películas medias significaba ahora invertir más de 10 millones de dólares y, con esta cantidad de dinero en juego, un estudio apenas podía afrontar el lujo de tener un fracaso de taquilla<sup>30</sup>

---

<sup>29</sup> MEDINA PEÑA, Luis, *Hacia el nuevo estado: México 1920-1994*. México, FCE, 1996, p. 180.

<sup>30</sup> BOOKBINDER, Robert. *Las películas de los años setenta*. España, Odín Ediciones, 1982, p. 10.



Para estos años se da una renovación a la cinematográfica estadounidense, la audiencia aumentó aunque también hubiese aumentado el costo de entrada, logrando innovaciones en la parte técnica, la fotografía, el sonido, el maquillaje y los efectos especiales destacando que el formato de grabación fue con Panavisión de 70mm, dicho formato vino a revolucionar la vista en pantalla complementándose con el Dolby Estéreo; no se veía innovación alguna desde la aparición del Technicolor en los 30.

En lo que respecta a la censura fue casi abatida en su totalidad, logrando que los realizadores pudiesen abordar temas tabú que hasta entonces se habían mantenido al margen como la homosexualidad, la prostitución infantil, las relaciones sexuales gráficas, los desnudos, la crudeza del lenguaje, el terrorismo, la enajenación urbana, el poder de los medios de comunicación y la violencia. Para 1968 se instaura un nuevo código de categorización de películas, dicho código es el que aun en día rige las clasificaciones de audiencia por las temáticas en las cintas.

“Como nunca también, los íconos cinematográficos quedan grabados en el imaginario colectivo, un James Dean, una Marilyn Monroe que aún adornan las paredes de los pubs. [...] Una música nueva y un singular modo de exponerla, como Elvis y los Beatles, cambian las costumbres y vestimentas, el sexo se liberaliza con los anticonceptivos.”<sup>31</sup> El público que quería evadir su realidad con historias que lo entretuvieran, dando pie al *merchandising*, este mercadeo de bienes y servicios fue potencializado por las *majors* para que sus películas fueran aspiracionales para la audiencia, principalmente joven y adulta quienes cuentan con un mayor poder adquisitivo a diferencia de otros sectores de la población. Los estudios cinematográficos pronto descubrirían que no solo se ganaba dinero con la cinta sino que también con esta novedosa forma de comercialización.

A continuación enlisto algunas películas que para Robert Bookbinder fueron las más sobresalientes de 1970 a 1976, su éxito se reflejó en taquilla y otras se convirtieron en clásicos del cine mundial. 1970 *Tristana* de Luis Buñuel, *Pelotón* de Oliver Stone, *Mujeres enamoradas* de Ken Rusell, *Historia de Amor* de Arthur Hiller; 1971 *Harry “el sucio”* de Don Siegel, *Naranja mecánica* de Stanley Kubrick, *Contra el imperio de la droga* de William Friedkin; 1972 *El padrino* de Francis Ford Coppola, *El último tango en París* de Bernardo

---

<sup>31</sup> ORELL, *Op. Cit.*, p. 9.

Bertolucci, *La aventura de Poseidón* de Irwin Allen y Ronald Neame; 1973 *La noche americana* de François Truffaut, *El exorcista* de William Friedkin, *El golpe* de George Roy Hill, *Harry “el fuerte”* de Ted Post; 1974 *El padrino, parte II* de Francis Ford Coppola, *El jovencito Frankenstein* de Mel Brooks, *Asesinato en el Orient Express* de Sidney Lumet, *La matanza de Texas* de Tobe Hooper, *Chinatown* de Roman Polanski; 1975 *Dersú Uzalá* de Akira Kurosawa, *Tiburón* de Steven Spielberg, *Alguien voló sobre el nido del cuco* de Miloš Forman, *Shampoo* de Hal Ashby; 1976 *Novецento* de Bernardo Bertolucci, *Taxi Driver* de Martin Scorsese, *La profecía* de Richard Donner, *Rocky* de John G. Avildsen y *Carrie* de Brian De Palma.

Películas ganadoras del Oscar	
1970	Patton/Peloton
1971	The French Connection/Contra el imperio de la droga o Contacto en Francia
1972	The Godfather/El padrino
1973	The Sting/El golpe
1974	The Godfather Part II/El Padrino. Parte II
1975	One Flew Over the Cuckoo's Nest/Alguien voló sobre el nido del cuco
1976	Rocky/Rocky

Por medio de la industrialización cinematografía estadounidense se postulan estereotipos que aun en día permanecen en la conciencia colectiva, institucionalizando el *star system*, agrupando a parte de la sociedad con los clubes de admiradores, compradores asiduos de revistas y cine-estrellas, discos, posters y ropas entre otros. Comienza a instaurarse el negocio cinematográfico actual.

#### 1.4.1 Nuevas Tecnologías

El fenómeno tecnológico que se desata especialmente durante la Segunda Guerra Mundial, se aacial desarrolla vertiginosamente a partir de los sesenta, asimismo la carrera espacial iniciada con Yuri Gagarin primer hombre ruso en visitar el espacio exterior, abre las posibilidades de navegar por el espacio exterior a inicios de los 60.

Las tecnologías de la información también evolucionaron. Para 1971 se empaquetaban 2,300 transistores en un *chip*. Para finales de los 80 había 35 millones de transistores. Cuando la capacidad de memoria en los 70 era de 1.024 bits, para los 80 era de 64.000. En lo que respecta a la velocidad de los microprocesadores actuales de 64 bits, son 550 veces más

rápidos que el primer chip Intel de 1972. Muchas veces damos por sentados los hechos y damos por entendido los datos, pero es necesario hacer un alto y analizar el contexto donde se gestan, puesto que son producto de incalculables estudios y experimentos que se habían venido dando.

El primer conmutador electrónico industrial aparece en 1969; ese mismo año el Departamento de Defensa estadounidense, por medio de la Advanced Research Project Agency (ARPA), estableció una red de comunicación electrónica revolucionaria que crecería durante la década siguiente para convertirse en la actual Internet.

La fibra óptica fue producida por primera vez de forma industrial en 1970; en 1971 se inventa el microprocesador, en 1975 se inventa el microrordenador. En 1977 se clona el primer gen humano y se presenta el primer producto comercial de Apple, el Apple II. Se trata de una década que marca de manera sustancial la historia y sienta las bases de esta nueva generación global. Al respecto, Manuel Castells es enfático al decirlo:

Creo que se puede decir sin exagerar que la Revolución de la tecnología de la información, como tal revolución, nació en la década de 1970, sobre todo si se incluye en ella el surgimiento y difusión paralelos de la ingeniería genética en torno a las mismas fechas y lugares, un descubrimiento que merece, cuando menos unas cuantas líneas de atención.<sup>32</sup>

A mediados de la década de los 70, Estados Unidos y el mundo occidental se encontraban en una importante crisis económica, fomentada por los choques petroleros de 1973-1974, esta crisis impulsa de una manera espectacular el reestructuramiento del sistema capitalista a escala global, dando como resultado un nuevo modelo de acumulación y contraponiéndose con el agrupamiento de nuevas tecnologías y aun cambio revolucionario: “Si la primera Revolución industrial fue británica, la primera Revolución de la tecnología de la información fue estadounidense, con inclinación californiana”.<sup>33</sup> Particularmente Silicon Valley, fue cuna gestatorial de gran parte de los nuevos avances tecnológicos de la década de los 70.

En relación al plano mercadológico se comienza a estudiar el mercado y sus distintos nichos creando modelos de rápido éxito, para que las mentes brillantes y los innovadores de

---

<sup>32</sup> CASTELLS, Manuel. *La era de la información: economía, sociedad y cultura. Vol. I: La sociedad red.* México, Siglo XXI, 1996, p. 74.

<sup>33</sup> *Ibidem*, p. 79.

las empresas y personas con un financiamiento mediano logren nuevas innovaciones y cubran ciertas necesidades tecnológicas, produciendo una aceleración de la innovación tecnológica.

El naciente patrón tecnológico centrado en la informática, desarrollado por las tecnologías de la información y comunicación, transformó el carácter de la actividad económica internacional, generando una incompatibilidad con el mecanismo de acumulación de capitales, basado en el paradigma keynesiano promotor del empleo mediante la inversión pública y el consumo de las clases medias por déficit fiscales crecientes.<sup>34</sup>

1971 es la clave para la convergencia digital con la invención del microprocesador, aporta la posibilidad de almacenar, reproducir y distribuir digitalmente cualquier cantidad de información, facilitando y agilizando el procesamiento, transmisión casi instantánea y de forma masiva, desplazando a lo analógico paulatinamente al recuerdo.

En los 70 las nuevas tecnologías en América Latina tuvieron un desarrollo parcial en donde los problemas sociales se seguían acumulando, pues en el campo de la información masiva no prosperó la democratización de los medios de comunicación como la prensa, cine, radio y televisión, complicándose para que su uso se pudiera extender a la amplia base social donde una infinidad de grupos populares y movimientos sociales organizados no pudieron acceder fácilmente a estas tecnologías.

## 1.5 América Latina

La situación latinoamericana ha estado ligada a momentos de apertura y cerrazón, una ambivalencia característica propia de la región, con aspiraciones a parecerse a la cultura occidental ya que no somos ajenos a ella.

En términos globales se puede decir que tras la Segunda Guerra Mundial, América Latina vivió una etapa de crecimiento económico acompañado de un alto grado de inestabilidad y desfase creciente entre sus diferentes países; hay tres elementos que modificaron los equilibrios geopolíticos, el desplazamiento de los centros económicos, la competencia en los métodos de desarrollo y la inestabilidad o el desequilibrio en su crecimiento que fue en aumento, hasta que, a finales de los 70 aparecieron la crisis y el estancamiento económico. “En América Latina, el Estado de Bienestar –donde existía- había

---

<sup>34</sup> UGARTECHE, Óscar. *Op. Cit.*, p. 86.

tomado la forma de régimen populista [...] Con la crisis de los setenta vino la decadencia de los regímenes [...]”<sup>35</sup>

La gran depresión y la Segunda Guerra Mundial forzaron un replanteamiento de la economía de América Latina. El hundimiento de los precios de las exportaciones y la disminución de las importaciones latinoamericanas primero, y la conflictiva situación mundial después, forzaron a que los organismos oficiales intervinieran en los mercados y en los demás sectores de la economía para acelerar la industrialización, obtener la independencia económica y promover cambios sociales.

Para estos tiempos se implanta el concepto de Tercer Mundo, que se empieza a usar en la década de 1960 para señalar la existencia de un numeroso grupo de naciones bajo el yugo del dominio extranjero, cuya problemática contrasta con la de los países ricos e industrializados asentando gran parte de la problemática mundial contemporánea y que frente al capitalismo de Occidente es el comunismo.

El triunfo de la Revolución cubana, el auge de movimientos izquierdistas en Latinoamérica, y, especialmente, la guerra de Vietnam generaron un amplio movimiento de solidaridad en gran parte de Europa y de los propios Estados Unidos que se canalizaron en oposición al imperialismo. El movimiento *hippie*, que se extendía entonces, estuvo vinculado con protestas contra la guerra de Vietnam en Estados Unidos. Pero principalmente la revolución cubana marcó una hendidura dentro de la vida política y social latinoamericana.

Sin embargo, las restricciones de las libertades individuales crearon graves problemas en el marco de las relaciones diplomáticas de Cuba. “[...] el Hombre Latinoamericano comienza a percibir que se inicia la hora de los cambios, de la renovación. En enero de 1959, llegan Fidel y el Che a La Habana desde Sierra Maestra, esta gesta, como acontecimiento objetivo, influirá sin duda determinante en gran medida en el Ser latinoamericano, que comienza a mirarse a sí mismo en sus problemáticas existenciales y de subsistencia.”<sup>36</sup>

También hay que destacar las intervenciones cubanas en el exterior, primero en los años sesenta, exportando la revolución al continente latinoamericano, y después en las décadas

---

<sup>35</sup> GALLO, T., Miguel Ángel. *Historia Universal Moderna y Contemporánea 2*, p. 121.

<sup>36</sup> ORELL, *Op. Cit.*, p. 9.

de los 70 y 80, sosteniendo movimientos antimperialistas y regímenes comunistas pro soviéticos. Las conquistas y el nivel que alcanzó Cuba son indiscutibles tal es el caso de la medicina gratuita, alquileres bajos, elevación de los niveles de escolarización, disminución de los índices de mortalidad infantil entre otros.

El crecimiento económico registrado en el continente en la década de 1970 puede calificarse de notable por los avances de la industrialización, pero este avance fue muy limitado, tanto en el conjunto de países como en cada uno de ellos, tomando en cuenta las dictaduras populistas en que se encontraban inmersos. En aquellas zonas, donde la industria se concentró fuertemente, produjo economías prósperas y dinámicas cuyo producto fue un crecimiento rápido, pero inestable y diferenciado.

Se agudizaron las diferencias entre regiones más o menos avanzadas, la rápida industrialización de una región provocó el incremento constante de la demanda de fuerza de trabajo con salarios y productividad más elevados que en el resto, con dos efectos: las regiones en vías de desarrollo aumentaron su productividad e ingresos más rápidamente que las otras, y la emigración de las regiones menos industrializadas a las más industriales descapitalizó a las primeras e hizo más difícil su despegue económico.

Las economías agrícolas que tuvieron gran preponderancia y fueron la mayoría en los países latinoamericanos y mineras de América Central, del Caribe o de los Andes conocieron la rápida sucesión de progresión y regresión; esta inestabilidad también se manifestó en países de economías semi-industrializadas, como las de Argentina y Brasil. El régimen de crecimiento de México y de Venezuela presentó más regularidad. También hay que señalar que los períodos de desaceleración del crecimiento raras veces fueron simultáneos en todos los países.

En América Latina, las necesidades de capital y tecnología permitieron a las empresas extranjeras, mayoritariamente de Estados Unidos dominar la industria nacional y controlar las empresas, es decir se refuerza la influencia norteamericana. Además del desequilibrio regional en la distribución poblacional, el fuerte crecimiento demográfico de América Latina ha ido acompañado de un crecimiento urbano desmesurado que ha producido desequilibrios

adicionales. La fuerza de este crecimiento ha sido extraordinaria, acentuada por la atracción ejercida por las ciudades sobre los campos empobrecidos.

El ingreso precario, la desigualdad en el reparto de la riqueza y la expansión de la riqueza caracterizan las estructuras sociales de toda América Latina, con clases medias diversificadas, un proletariado obrero restringido y masas rurales extremadamente pobres; todo esto se da en un contexto de dependencia económica, que da prioridad a un tipo de desarrollo que satisface mal las necesidades de sus habitantes, cayendo en una situación de dependencia cultural, que se traduce en la penetración acelerada de modos de consumo importados.

Los débiles porcentajes de población activa ocupada en el sector industrial, muestran un mundo obrero minoritario, por un lado muchos trabajadores industriales se pueden identificar más con las clases medias que con el proletariado y por el otro la conciencia de clase no es profunda, lo que puede sorprender dado el número de obreros sindicalizados en Argentina y en México, incluso en Bolivia, pero el origen rural y su bajo grado de instrucción, donde la gran mayoría de la población es analfabeta, sientan las bases de que los respectivos sindicatos aprovechaban el populismo para ganar adeptos.

De todas formas, el sindicalismo latinoamericano controlado por el Estado en numerosos países, no se presta a despertar sentimientos revolucionarios entre obreros que pueden considerarse privilegiados en relación a los habitantes pobres y sin trabajo de los barrios subproletariados de las grandes ciudades. La mayoría de los latinoamericanos está compuesta por una población campesina, cuya suerte en su mayoría es deplorable, ya que no se beneficia de la protección que la legislación social ofrece a menudo a los obreros.

Las poblaciones campesinas latinoamericanas en general se encuentran en condiciones de subproletariado muy graves, malnutrición, analfabetismo, viviendo en una miseria inaudita debido a la precariedad de sus salarios. Los campesinos, llenos de deudas, son sometidos a un trabajo cercano a la esclavitud, quedando la opción de ir a las ciudades para establecerse en los suburbios, continuando relegados de la economía formal y de la vida moderna pero absorbiendo de ésta lo que se encuentra a sus posibilidades.

Ante el estancamiento con inflación de la década de los años setenta [...] y los cambios teóricos dentro de las instituciones financieras internacionales –FMI y BM- formaron parte de un intento por superar mediante la acumulación financiera [...] por medio de un mecanismo de acumulación distinto de reinversión de los excedentes. Se introdujeron políticas de concentración acelerada del ingreso nacional y mundial. Lo anterior llegó a un límite en 1971, y generó entre otras consecuencias, la flotación y posterior caída de la convertibilidad dólar-oro, que significó la ruptura institucional de los acuerdos internacionales de Breton Woods emitidos en la etapa de la posguerra y los cambios mencionados. Por ello, las reestructuraciones de la economía de Estados Unidos y los países integrantes de la Organización para la Cooperación y el Desarrollo Económico [OCDE] a finales de la década de los setenta [...] se resumieron en políticas de austeridad monetaria y aumento de las tasa de interés, que impactaron de manera contundente en las economías latinoamericanas [...]<sup>37</sup>

En la década de los 70, se presenta en América Latina un panorama sombrío gracias al autoritarismo, comenzando con una corta mejoría que permitió inicialmente y brevemente de 1968 a 1973 experiencias militares reformistas en Bolivia, Panamá, Ecuador y Honduras, toleradas por Estados Unidos, llegando la izquierda al poder como en el caso de Chile; pero la primera crisis del petróleo en 1973 no facilitó la existencia de gobiernos reformistas, saliendo a la luz la inadecuación del modelo de desarrollo de América Latina. El carácter excluyente de este modelo la volvía socialmente insoportable y económicamente ineficaz e incluso disfuncional.

En el seno de la Iglesia católica, por otro lado, una parte del clero de habla hispana y principalmente el latinoamericano con gran altruismo al lado de los relegados dio como resultado en América Latina la *Teología de la Liberación* como producto de la separación cada vez más notoria de la sociedad y del modelo de desarrollo, y los regímenes políticos.

En las dictaduras militares, sea cual fuere la diversidad de las situaciones locales, la generalización de los regímenes militares se basó en una larga tradición golpista y de caudillismo armado que había encontrado una nueva justificación en la ideología de seguridad nacional y en la exigencia de racionalidad económica. La multiplicación de focos de guerrilla rural y de terrorismo urbano, organizados en la mayor parte de los países por jóvenes intelectuales seducidos por la experiencia castrista, acreditó en las esferas militares la urgencia de una lucha total contra el comunismo que sólo el ejército podía llevar a cabo con determinación y eficacia.

---

<sup>37</sup> UGARTECHE, Óscar. *Op. Cit.*, p. 85.



Para ejemplificar mejor la situación latinoamericana, el descontento social y los cambios en los gobiernos, a continuación se presenta la siguiente tabla que muestra y da idea de la efervescencia política de los 70.

Golpes de Estado latinoamericanos por año (1968-1976)

PAÍS	AÑO
Perú	1968
Panamá	1968
Bolivia	1969
Argentina	1970
Bolivia	1971
Argentina	1971
Chile	1973
Uruguay	1973
Perú	1975
Argentina	1976
Ecuador	1976

FUENTE: Elaboración propia con información de la bibliografía.

A causa de la proliferación de gobiernos dictatoriales en América Latina, germinó una unificación de los ideales de lograr una mayor expansión creativa e industrial de la cinematografía de la región. Las dictaduras sudamericanas de los años setenta (a las que se suma la dictadura brasileña de 1964), promovieron una industrialización rápida, consecuencia de un flujo de capitales exteriores sin precedentes, una modernización de las estructuras económicas y una elevación del nivel de vida de las clases medias urbanas; cabe puntualizar el carácter efímero del crecimiento, debido a lo insano de su financiación y al costo social de esta reestructuración que fue el estancamiento o la regresión del nivel de vida de, aproximadamente, la mitad de la población.

Los golpes militares tenían un doble objetivo: una reestructuración económica y permitir las crecientes reivindicaciones sociales. El flujo de inversiones extranjeras permitió durante los años setenta un crecimiento económico basado en la sustitución de importaciones y, al mismo tiempo, con la aparición de numerosas empresas nacionales que dependían de las grandes empresas extranjeras, además, la eliminación del juego democrático y de la libertad, las dictaduras militares añadieron una violencia de Estado sistemática sin relación con el caudillismo populista de los decenios precedentes. La violencia se manifestó de muchas

formas: detenciones sin juicio, desapariciones, torturas y ejecuciones; se incrementaron los órganos públicos de represión y se mostró una tolerancia benévola frente a las acciones de centenares de formaciones paramilitares.

Si en Brasil se sufría la actuación de los “escuadrones de la muerte”, en Chile el general Augusto Pinochet integró la sangrienta represión dentro de un discurso nacionalista y cristiano, con el objeto de “remodelar el alma chilena”, sin tanta justificación ideológica, más secreta y como tal menos expuesta a la reprobación internacional, la represión desplegada por los militares argentinos fue más metódica y más temible aún.

La transición en Brasil fue más larga debido que no tuvo un evento crítico que diera pie a una ruptura para la polarización, la dictadura militar brasileña se mantuvo sin desfallecer hasta 1974, para conocer a continuación, bajo la presidencia de los generales Ernesto Geisel (1974-1979) y Joao B. Figueiredo (1979-1985), una apertura progresiva que coincidió con el final del “milagro brasileño”.

En Chile, la victoria de la Unidad Popular, aunque sin conseguir la mayoría absoluta, llevó a Salvador Allende a la presidencia de la República a pesar de las maniobras dilatorias llevadas a cabo por una fracción del ejército y los intereses estadounidenses. La nacionalización completa del cobre chileno propuesta por el congreso, la radicalización de la reforma agraria, la constitución de un importante sector público, la elevación de los salarios y la multiplicación de programas sociales fueron llevados adelante, en un contexto que se volvió cada vez más difícil por la inflación y el sabotaje deliberado de Estados Unidos.

La inquietud de las clases medias, que protagonizaron diferentes huelgas, la más impresionante fue la de camioneros en octubre de 1972 y la presión revolucionaria ejercida por el Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) tuvieron por efecto lanzar a la democracia cristiana hacia una oposición intransigente y atizar las tendencias golpistas del ejército. El éxito de la Unión Popular en las elecciones legislativas de marzo de 1973 fue lo que marcó su suerte, en la medida que hacía imposible su derrocamiento por la vía constitucional. Debido al creciente bloqueo de las instituciones, tras el golpe fracasado, la formación de un gobierno abierto a los mandos de las diferentes armas parecía una hábil solución, sin embargo, después de la dimisión del general Prats, su sucesor, el general

Pinochet, apreciado hasta aquel momento como legalista, no dudó en traicionar su juramento constitucional.

En 1973 se da el derrocamiento y asesinato de Salvador Allende en un golpe de estado militar el 11 de septiembre. Encabezado por Augusto Pinochet para derrocar al gobierno socialista en turno, fue preparado durante mucho tiempo con la CIA, provocó no solamente la muerte del presidente de la República y de su círculo, sino que abrió un sangriento terror y una larga dictadura; dicho golpe tuvo como objetivo detener la propagación del marxismo y socialismo en América Latina.

Después del golpe militar al gobierno de la Unidad Popular encabezado por Salvador Allende, la junta militar decidió imponer un régimen burocrático-autoritario. Proclamó que su objetivo era la “reconstrucción nacional” y se propuso no cambiar sino destruir el sistema político hasta entonces imperante en el país. El congreso fue disuelto, se suspendió la Constitución y se declararon ilegales los partidos. La junta impuso también el estado de sitio y limitó enormemente los medios de comunicación. En octubre un mes después del golpe, los militares tomaron las universidades. En tanto los militares consolidaban su poder, se utilizó un grupo de tecnócratas civiles para que introdujeran cambios en la economía. Fueron conocidos como los “Chicago boys” por haberse formado la mayor parte de ellos en la Universidad de Chicago. Su programa se basaba en la eficiencia y equidad de la competencia de mercado.<sup>38</sup>

Uruguay fue conocida internacionalmente como “la Suiza de América”. En la década de 1960 hubo un continuo proceso de deterioro social y económico con la agitación de sectores de izquierda, simultáneamente, se registraba la actividad de grupos revolucionarios, que se inclinaron por la guerrilla urbana. Durante las décadas del 60 y 70 actuaron organizaciones de ultraderecha, como la Juventud Uruguaya de Pie (JUP) y el Comando Caza Tupamaros (CCT), conocido como *Escuadrón de la Muerte*. Estos hechos condujeron, diez años después, a un golpe de estado que instauró una dictadura cívico-militar en 1973.

En Uruguay el ejército también se instaló en los lugares de mando, disolvió el parlamento e instauró un régimen autoritario, un hecho extraño a las tradiciones del país, situándose tras una fachada de presidentes civiles: Juan María Bordaberry (1971-1976) y Aparicio Méndez (1976-1981), instaurando la dictadura que se extendería hasta 1985, restringiendo la libertad de expresión, y de pensamiento.

El golpe de Estado de junio de 1973 y su Consejo de Estado resultante se vio inmediatamente resistido por gran parte de la ciudadanía y por los trabajadores agrupados en

---

<sup>38</sup> GALLO T., Miguel Ángel. *Historia Universal Moderna y Contemporánea* 2, p. 121.

la Convención Nacional de Trabajadores (CNT), así como también por el Movimiento Estudiantil, principalmente representado por la Federación de Estudiantes Universitarios (FEUU) de la Universidad de la República, quienes realizaron una huelga general de 15 días de duración, la más larga de la historia uruguaya hasta el momento.

Las fuerzas armadas detuvieron a dirigentes de izquierda y a otros ciudadanos sin posición política acusándolos de sedición durante todo el tiempo que duró la dictadura militar, así como también a connotados dirigentes de los partidos políticos tradicionales como Jorge Batlle Ibáñez y Luis Alberto Lacalle de Herrera, entre otros, quienes posteriormente serían Presidentes de la República con la vuelta a la democracia.

En cambio Argentina tenía una larga tradición de poder militar y fue precisamente la incapacidad de los militares, (generales Onganía, Levingston, Lanusseante) la causa del derrocamiento de la situación económica y el desarrollo del terrorismo revolucionario, que abrió la puerta a la restauración peronista en septiembre de 1973. “Más peligrosa que la oposición sindical fue la oposición guerrillera por parte de la izquierda revolucionaria, que enfrentó las ejecuciones militares con raptos y asesinatos. Los raptos se dirigían contra ejecutivos de las empresas extranjeras, hecho que contribuía a desestabilizar al régimen militar.”<sup>39</sup>

La dictadura de Onganía duró tres periodos que conformaron la autodenominada Revolución Argentina (1966-1973), y provocó el crecimiento de la violencia política, siendo el *cordobazo* uno de los acontecimientos más destacados. Acorralada por la insurrección popular, la dictadura organizó una salida electoral con participación del peronismo (aunque impidiendo la candidatura de Perón).

Después del militar Alejandro Agustín Lanusse queda Héctor José Cámpora que fue un sustituto durante 49 días en la espera de que Perón llegara al poder, logrando establecer un pacto económico tanto con trabajadores y empresarios para estabilizar la economía. Perón no consiguió reunificar el movimiento justicialista ni impedir los atentados y las desapariciones. Cuando murió en 1974, la sucesión recayó en su esposa, pero Isabel Martínez no tenía la inteligencia ni el carisma de Eva Perón y su inexperiencia la situó bajo la tutela de un grupo

---

<sup>39</sup> GALLO, *Op. cit.*, p. 127.

gánster-político que dirigía su consejero López Rega; su periodo se caracterizó por un acelerado deterioro de la situación interna, producto de la crisis del petróleo de 1973 y la generalizada violencia política.

El 24 de marzo de 1976 se produjo un nuevo golpe militar, autodenominado Proceso de Reorganización Nacional, que duraría casi ocho años. Durante el mismo se implantó un régimen de terrorismo de estado que llevó a cabo un plan sistemático de secuestro y tortura de personas, causando una gran cantidad de desaparecidos. Como respuesta se formaron organizaciones de derechos humanos, como las Madres y Abuelas de la Plaza de Mayo, que desempeñarán un rol crucial en el "juicio y castigo a los culpables" y en la recuperación de los bebés secuestrados cuya identidad había sido suprimida. Durante esta etapa, hubo un importante aumento de la deuda externa nacional, que condicionará a los siguientes gobiernos.

A los atentados de los Montoneros respondieron a la represión gubernamental y las exacciones de organizaciones paramilitares como la "Triple A" (Alianza Anticomunista Argentina). Sin embargo no fue la escalada terrorista, en declive desde 1975, la causa principal del golpe de Estado militar del 24 de marzo de 1976, éste se debió a su descomposición interna y a la quiebra de su política económica, de manera que el programa de "reorganización nacional", definido por la Junta del general Videla, no fue mal acogido por la impotencia de las instituciones ante la necesidad de asegurar un mínimo de orden y cohesión. "Uno de los problemas más graves fue la inflación que llegó en 1975, en tanto que las exportaciones sufrían debido a las trabas impuestas por el mercado común Europeo a la carne importada. El gobierno de Isabel Perón tuvo que aceptar nuevas restricciones por parte del Fondo Monetario Internacional."<sup>40</sup>

La dictadura encontró soportes en amplios sectores del peronismo y supo jugar durante un tiempo con el sentimiento nacional argentino como el Mundial de Fútbol de 1978, tensión con Chile a propósito del canal de Beagle y la guerra de las Malvinas en 1982, aunque ésta mostraría los límites de esta movilización una vez pasado el primer entusiasmo, pero el conflicto por el canal de Beagle llevó a ambos países al borde de la guerra.

En Nicaragua el poder era detentado desde 1936 por la dinastía Somoza que tenía un verdadero control de los recursos del país, se burlaba de las garantías constitucionales y hacía

---

<sup>40</sup> *Íbidem*, p. 128.

cometer las peores exacciones a la guardia nacional. A partir de 1967, el turno le tocó a Anastasio Somoza *Tachito*, que tuvo que enfrentarse al movimiento sandinista y a la clase política; principalmente, a partir de 1977, los problemas de salud del dictador hicieron temer a la oposición una enmarcación definitiva de la familia Somoza en el poder.

La guerrilla del Frente Sandinista de Liberación Nacional, fundada en 1961, y con el nombre de César Sandino (asesinado en 1934 por orden de Anastasio Somoza), quien dirigía entonces la guardia nacional, lanzó en 1978 un gran número de ofensivas en distintas ciudades del país. Con un largo tiempo de gestación y dividida la oposición liberal, acabó agrupándose en torno al periódico *La Prensa*. El asesinato de su director y líder de la oposición conservadora, Joaquín Chamorro, el 10 de enero de 1978, desencadenó el ciclo de violencia que, sumado a la lucha guerrillera, abrió el principio del fin en la dictadura.

Huelgas e insurrección general vencieron a Somoza que, totalmente aislado y abandonado incluso por el presidente Carter, huyó el 17 de julio de 1979 después de cinco semanas de combates con un sangriento balance. Caída la dictadura se formó una Junta de Gobierno de Reconstrucción Nacional con la presencia de líderes de diferentes perspectivas políticas. “El triunfo de la revolución nicaragüense en 1979, puso fin a la larga dictadura de la familia Somoza en ese país, dictadura que, hasta poco antes de su dramático fin, había contado con el apoyo norteamericano.”<sup>41</sup>

Por eliminaciones y dimisiones sucesivas, el equipo dirigente se redujo a una junta de cinco miembros dirigida por Daniel Ortega, poniendo en marcha una reforma agraria, se organizaron campañas sanitarias y se promovió la escolarización, sin embargo, se produjo un desvío burocrático y autoritario. A partir de 1982 la revolución sandinista tuvo que afrontar la guerrilla de la “contra”, formada por antiguos somocistas que operaban en el norte, en la frontera de Honduras, y de demócratas pasados a la oposición, ayudados en el sur por Costa Rica.

Panamá no había tenido problemas mayores con los Estados Unidos, que desde 1903 controlaban la Zona del Canal. El general Omar Torrijos había podido realizar desde 1968 una política nacionalista y progresista. Se había fijado como objetivo la recuperación de la Zona del Canal y después de unas negociaciones iniciadas en 1974, James Carter firmó en

---

<sup>41</sup> AGUILAR CAMÍN, Héctor. *Op. Cit.*, p. 264.

diciembre de 1977, dos tratados sobre la transferencia de la soberanía de esta zona a la República de Panamá a partir del año 2000.

Algunas de las elevadas deudas externas, como, por ejemplo, las del Perú, obedecieron en gran parte a inversiones improductivas y a las enormes adquisiciones de armamento efectuadas por el gobierno militar durante los años setenta. Y el caso de Perú no es único pues en las décadas de 1970 y 1980 los gastos militares se dispararon en otros países debido a la existencia de diferentes focos de tensión como la guerra entre El Salvador y Honduras, colisiones continuas de fronteras entre Ecuador y Perú, enfrentamientos entre Argentina y Chile por el canal austral, entre otros.

Parafraseando a Ana Esther Ceceña, en la geopolítica imperante se ponen límites al capital pero no al capitalismo. [...] De lo que se trata es de no limitarse a una propuesta de desarrollo alternativo que plantee solo la estatización de los recursos naturales sin cuestionar la forma de extracción. Esto no quiere decir que se desestime la valía de estas luchas. La apuesta posdesarrollista aspira a ir más allá de promover alternativas a la visión del desarrollo que nos permitan encontrar una salida a la crisis de carácter complejo que estamos viviendo, dejando a un lado, entre muchos otros procesos, la depredación de la naturaleza como patrón de crecimiento. Para ello se requiere mirar hacia horizontes más allá de lo existente, formulando propuestas suficientemente utópicas para desafiar el *status quo* imperante y necesariamente reales para no ser descartadas por su inaplicabilidad. Por tanto la reproducción de una economía alternativa implica entonces una sociedad alternativa y viceversa.<sup>42</sup>

Los pequeños países de América Central no despertaron mayor interés, pues se han caracterizado por un bajo nivel de desarrollo, escandalosas injusticias sociales y regímenes dictatoriales tradicionalmente ligados a Estados Unidos, y llamados despectivamente “repúblicas bananeras”. Bajo esa aparente estabilidad se han producido cambios, gracias al modesto crecimiento económico y la ampliación de una clase media impaciente por romper los privilegios oligárquicos, constituyendo partidos demócrata-cristianos o socialistas, pero también focos de una guerrilla rural inspirada en el ejemplo cubano.

Otro punto característico de este periodo fueron las deudas de los países latinoamericanos que llegó a ser demasiado pesada, como lo pone de manifiesto el caso de Argentina que debió negociar acuerdos con el Club de París, que agrupa desde 1963 a los países acreedores, caso similar al de México en donde la deuda pública alcanzó hacia 1970 el equivalente al 70% del presupuesto federal. Fue a partir de 1973 que los países latinoamericanos utilizaron masivamente las facilidades ofrecidas por el mercado mundial de capitales. La desaceleración de la economía mundial y los excedentes de los países

---

<sup>42</sup> UGARTECHE, Óscar. *Op. Cit.*, p. 116.

exportadores de petróleo soportaron el aumento de liquidez internacional, facilitando la obtención de préstamos a bajo costo.

En las ciudades la concentración industrial favoreció el desarrollo de organizaciones sindicales y radicales, los regímenes militares, para finales de los 70`s, no obedecieron a una causa única: el nuevo acercamiento norteamericano, consecutivo a la llegada al poder del presidente Carter no puede ser aislado, aunque sus efectos sean moderados, se basa en el principio de la soberanía de los Estados y en el respeto de los derechos humanos y, en ciertos casos, acompañado por la amenaza de supresión de los créditos norteamericanos a los países obstinados.

Existen dos características comunes en los regímenes autoritarios, con excepción de Chile. El fracaso en el plan económico y todos estos procesos de transición tuvieron la aprobación e incluso la ayuda de Estados Unidos.

### **1.5.1 El nuevo cine latinoamericano**

Es la conjunción de varias cinematografías latinoamericanas que en algunos casos es la instauración o concreción de cinematografías nacionales y en otros es la búsqueda de un nuevo estilo nacional.

El Nuevo Cine Latinoamericano se fue desarrollando durante los 60 y los 70 como un movimiento incluyente a través de sus planteamientos teóricos y estéticos, no fue un fenómeno improvisado, sino que se fue formando paulatinamente a través de los rasgos regionalistas de cada país en América Latina, este nuevo cine tuvo influencia en la producción así como elementos estilísticos provenientes de movimientos cinematográficos como del cine silente soviético, el neorrealismo italiano, la *Nouvelle Vague*, el *Cinéma-Vérité*, y el *Free Cinema*, luchaba por contrarrestar el modelo industrial estético, narrativo y espectacular que Hollywood comenzaba a establecer en la región.

El *Cinema Novo* brasileño tuvo como influencia el Neorrealismo Italiano y la *Nouvelle Vague* francesa, se presenta a finales de los 50 y 60, mostraba la cruda realidad social del país, la pobreza y su pasado histórico, teniendo deficiencias en la parte técnica, tuvo mayor



aceptación dentro de las capas medias de la sociedad, Glauber Rocha fue uno de los exponentes más importantes, pero también destaca Nelson Pereyra Dos Santos, Carlos Diegues y Joaquim Pedro de Andrade entre otros, cabe señalar que ninguno de estos *cinemanovistas* no se circunscribieron a bandera política alguna; este movimiento se encargó de la producción, distribución y lo referente en torno a las películas, no obedecía a los cánones establecidos por cinematografías como la estadounidense, que inundaba el cine brasileño; las películas que no estuviesen hechas a ese estilo no funcionaban y por tanto no tenían éxito en taquilla ya que el público se acostumbró a consumir cine de exportación. Se caracterizó particularmente por la efervescencia de ideas nuevas, que coincide con un periodo de relativa libertad de expresión que marcó la administración de Juscelino Kubitschek.

“El cine militante boliviano nace como resultado de un proceso revolucionario que convulsionó al país en 1952, donde se produjo un periodo breve en que las relaciones de producción estuvieron a favor del pueblo, como resultado de una sensibilidad social de los intelectuales que se comprometieron con los intereses del pueblo.”<sup>43</sup> En este ambiente de lucha popular y movilizaciones masivas se forma el cine social y militante de Bolivia en el que destaca Jorge Sanjinés y el equipo que se llamaría UKAMAU que buscaron su propia identidad nacional en el proceso de movilización popular.

El cine uruguayo comienza a tener cineastas de renombre a partir de que el Instituto Cinematográfico de la Universidad de la República (ICUR), que contaba con una cineteca con material para fines científicos y pedagógicos, y es a partir de la realización de estos materiales que comenzarán a tener exposición internacional Mario Handler y Mario Jacob entre otros. Países andinos como Perú y Bolivia la reivindicación de los derechos a los indios es el tema recurrente a numerosas películas, sin embargo la precaria economía en un impedimento para su difusión nacional e internacional. Para países como Colombia y Perú comienzan a estimular su cinematografía con cortometrajes a principios de la década de los 60; estos países adoptarían la política de exhibición obligatoria, a la que se sumaría Venezuela con una política semejante.

Entre los años 50 y 60 tuvo un cierto auge el melodrama y la comedia en cinematografías como la mexicana y la argentina. Ciertas películas argentinas destacaron muy

---

<sup>43</sup> ORELL, *Op. Cit.*, p. 103.

poco, pero Argentina tuvo un florecimiento cinematográfico de 1970 a 1974, donde los cambios democráticos institucionales permitieron elevar la producción anual a más de 36 películas en promedio al año, promedio que se derrumbaría el quinquenio posterior por una política militar destinada a dismantelar la industria nacional produciendo de 1976 a 1983 menos de 24 películas al año. Las realidades de las cinematografías latinoamericanas son muy duras y precisas ya que no trascendieron, marcaron una cierta identidad, subsistiendo como destellos de expresiones nacionales, y dejando testimonio de las distintas realidades.

En Chile al ser elegido presidente Salvador Allende Gossens en 1970 después de varios intentos, el gobierno toma el control de los Estudios Chile Films que estaban concesionados por una empresa privada por lo que en la nueva administración se trató de dar orden a la producción fílmica. La mayoría de los documentales de 1970 a 1973 se encaminaron a tratar temáticas del momento histórico en torno al gobierno de Unidad Popular.

Para historiadores y críticos de cine como Antonio Paranaguá comenta que existe una vinculación en las cinematografías cubana, argentina y brasileña con preceptos estéticos del cine italiano de la posguerra, incluso la denomina *neorrealismo latinoamericano*, así mismo se aprecia la influencia en el Cine Liberación y Cine de la Base gestados en Argentina, las teorías formuladas por realizadores rusos como Sergei Eisenstein y Dziga Vertov, con sus respectivas diferencias estético-ideológicas de la región.

El Grupo Cine de la Base se gesta de 1969 hasta 1976 producto de las luchas populares contra la dictadura del general Juan Carlos Onganía, su objetivo es la recuperación política de los filmes de las bases obrera y campesina contra el régimen militar imperante, este grupo fue compuesto principalmente por cineastas, actores, obreros de fábricas y estudiantes.

El Nuevo Cine Latinoamericano nunca se caracterizó por una homogeneidad de estilo, ya que cada realizador abordó la práctica fílmica desde su propia función personal. [...] Al mismo tiempo que ciertos directores se circunscribieron a la utilización de un lenguaje cinematográfico sencillo y directo, otros en cambio, se abocaron al empleo de recursos estilísticos más sofisticados. De cualquier forma, todos convergieron en la necesidad de luchar contra el dominio de la industria hollywoodense sobre los mercados nacionales, y más allá de las singularidades ideológicas propias, coincidieron en la búsqueda de nuevas estrategias de producción, distribución y recepción. Estas aspiraciones sobrepasaron la movilización local, convirtiéndose en una preocupación local, convirtiéndose en una preocupación continental. [...] Las teorías de Sartre (1972) y Gramsci (1975) acerca de la función del intelectual en la sociedad han sido, evidentemente, inspiradoras de esta tendencia en el arte de la región a lo largo de las

diferentes épocas de su desarrollo. [...] fueron algunas de las aspiraciones de los artistas del continente que también tuvieron cierto eco en las décadas precedentes al Nuevo Cine Latinoamericano.<sup>44</sup>

La revolución cubana fue el detonante para el desarrollo del cine latinoamericano, con el triunfo del movimiento revolucionario se crea el Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficas (ICAIC), que dio pie a la producción de documentales y cintas inspiradas en testimoniales, fue entonces una renovación estilística y temática que dio pie a un nuevo cine, ligado a luchas populares y comprometido al desencantamiento cultural, Cuba fue un pilar para que quedara instaurado el nuevo cine latinoamericano.

El boom latinoamericano, aparte de ser una nomenclatura literaria, hizo eco en Cuba en el campo de la cinematografía, con la creación de la Escuela de Cine y Televisión de los Tres Mundos en San Antonio de los Baños, como una entidad de producción y de enseñanza. Para 1979, se instituyó el Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano en La Habana.

El Nuevo Cine latinoamericano tiene una vocación: la búsqueda obsesiva de una imagen capaz de abarcar las realidades, fantasías y sueños que componen el rostro múltiple y diverso de América Latina y el Caribe. [...] La casa común de esa filmografía dispersa, el lugar donde cada año se encuentran sus realizadores y promotores para compartir imágenes, experiencias e inquietudes, es el Festival Internacional del Nuevo Cine Latinoamericano, que desde 1979 viene celebrándose en La Habana. [...] abierto a la participación de todas aquellas obras que más allá de sus contenidos, formas o estilos, surgen de propósitos comunes, de un mismo sueño: hacer posible la creación de un verdadero cine nacional. Es así que en este encuentro, único en el continente, tiene su espacio natural, [...] Con frecuencia el Festival nos descubre nuevas cinematografías, nuevos realizadores, nuevos modos de hacer cine. El Festival nos muestra cómo los mismos temas son tratados desde ángulos y estilos diversos, cómo crece la preocupación por la estética, por el dominio de la técnica. Nace el debate por conciliar un cine de ideas con aquel que pueda ocupar, por sus méritos cinematográficos y comunicación con el público, su lugar en la cinematografía universal. Siempre a la búsqueda de alternativas que no traicionan raíces, que no olviden los nobles propósitos que le dieron origen, hemos asistido a nuestra revolución del lenguaje y de las formas, con el surgimiento de obras que hoy trascienden su ámbito y enriquecen el arte cinematográfico.<sup>45</sup>

Este festival abarca casi la totalidad de la producción latinoamericana. El mayor objetivo de este festival fue la conjunción de las cinematografías, en su mayoría dispersas y enfocadas a sí mismas, para conjugarlas y poder dar un intercambio en muchas facetas dentro de la industria, como los organizadores lo exponen como “un laboratorio de ideas”.

En reiteradas ocasiones he dicho que las tierras de nuestra América son todavía tierras invisibles. Que el descubrimiento de América es un pérfido engaño. Que nadie nos descubrió. Que aún estamos esperando que nos descubran. Que en verdad, lo que queremos es que nos acaben de descubrir. Sucedió al revés. Nosotros descubrimos Europa, Todavía hoy la seguimos descubriendo. Es más, no nos consideramos

---

<sup>44</sup> FLORES, Silvana. *El Nuevo Cine Latinoamericano y su dimensión continental. Regionalismo e integración cinematográfica*. Buenos Aires, Imago Mundi, 2013, pp. 186 y 299.

<sup>45</sup> TOLEDO, Teresa. *10 años del nuevo cine latinoamericano*. Madrid, Verdoux, 1990, p. 17.

cultos si no conocemos, hasta en sus más mínimos detalles, su historia, sus artes y sus ciencias, y hasta sus más vergonzosas frivolidades.<sup>46</sup>

Por ejemplo, el cine cubano no existía hasta antes de la llegada al poder de Fidel Castro en la isla, surgían intentos cinematográficos aislados, pero no había los mecanismos para la realización continua de películas, es a partir de la instauración de la Cinemateca de Cuba que comienza a tener mayor auge y por consiguiente mayor realización, el cine ayudaría a adoctrinar y educar al pueblo así como mostrar los logros revolucionarios, que evolucionarían pasando por los documentales, noticiarios y el docudrama, que al paso del tiempo se optaría por la realización de películas de ficción influenciados históricamente por el neorrealismo italiano y la *Nouvelle Vague* francesa, buscando poco a poco su expresión propia y su auge en los 60 y 70 con el Festival Internacional de Nuevo Cine Latinoamericano.

El cine cubano recoge en sus imágenes el desarrollo de la revolución, dejando un mensaje claro y profundo, enfrentándose a limitaciones como la inexperiencia y los recursos técnicos limitados pero plasmando en pantalla su legitimidad y su autonomía en la realización y su incursión en los dibujos animados en los 70, el cine cubano al igual que los latinoamericano fue expresión de su tiempo.

[...] los ejes semánticos definitorios del Nuevo Cine Latinoamericano como movimiento de integración continental cinematográfico fueron de índole variada, conformados por nueve núcleos: el hambre y la miseria, los procesos de explotación y abuso a los sectores periféricos, la reivindicación de las demandas sociales por medio de luchas sindicales o revolucionarias, la resignación de la figura del héroe y su vínculo con la masa, la reflexión sobre la clase burguesa, la situación del subdesarrollo en las naciones tercermundistas, la exaltación de lo mítico y étnico para la instauración de una identidad nacional, la confrontación irónica ante los proyectos de modernización, y por último, la conciencia de una solidaridad continental.<sup>47</sup>

Si en México se vive una crisis cinematográfica importante, las realidades de las cinematografías latinoamericanas son más duras y con tendencias a desaparecer, por un gusto generalizado hacia la industria más fuerte, pero bien valdría la pena hacer el esfuerzo por rescatar y conservar sus respectivas cinematografías como identidad y expresión nacional.

El arte en general en América Latina durante la primera mitad del siglo XX tuvo influencia de vanguardias europeas como el expresionismo, cubismo, surrealismo entre otras, pero el cine tuvo muy poco o casi nada en cuanto a la innovación artística como arte joven en

---

<sup>46</sup> TOLEDO, *Op. Cit.*, p. 13.

<sup>47</sup> FLORES, *Op. Cit.*, p. 301.

relación a disciplinas como la pintura o la literatura. El Nuevo Cine Latinoamericano fue una explosión creativa, un movimiento integrador y unificador de las cinematografías de América Latina, con una revolución estética y la consolidación de cinematografías nacionales inconclusas, momento que al paso de los años comenzaría a apagarse.

La miseria está presente en todas partes del mundo y los progresos para contrarrestarla son lentos, la transformación de la clase dirigente hacia las clases medias tiene importantes consecuencias y aportan la promesa de cambios tanto en la vida política como en la evolución económica. Las mentalidades han cambiado, sin embargo, las diferencias profundas subsisten en cada país en donde sus poblaciones no son homogéneas y las realidades étnicas, políticas y económicas son variadas e influyen sobre las estructuras sociales.

El cine latinoamericano es un cine con enormes problemas industriales y políticos pero es una cine donde se aplica la creatividad e imaginación plasmando las distintas identidades culturales, en donde el encuentro y la evaluación del quehacer cinematográfico dan cohesión a la agrupación de este grupo de optimistas realizadores y gente de la industria por el rescate de una cinematografía casi perdida.

El entender la situación global y cómo afecta a nivel continental nos ayuda a contextualizar la situación política y social que dieron pie a políticas de apertura en nuestro país. La visita de Salvador Allende a México tuvo buenas repercusiones en el presidente en turno, en donde ocupó al cine como banderín redentor, tema en el ahondaremos en el siguiente capítulo.

## Capítulo 2.

### ***Luis Echeverría en el contexto económico, político y social en México (1970-1976)***

En el presente capítulo se contextualizará la situación nacional en lo económico político y social. En México, durante los años sesenta, la “revolución institucionalizada” acabó perdiendo su prestigio, en 1964 Gustavo Díaz Ordaz se aplicó sobre todo, a estabilizar la economía cada vez más controlada por intereses extranjeros a través de la creciente afluencia de capitales.

Libros como *La Presidencia Imperial* de Enrique Krauze mencionan que “la historia de México ha sido siempre en gran medida, una proyección de la biografía de sus gobernantes.”<sup>48</sup>, y da cuenta de la “crónica de la corrupción nacional... ..de lo que Vargas Llosa tildó de la dictadura perfecta”<sup>49</sup> en un país cada vez más inmerso entre sus marañas políticas.

Los gobiernos traen consigo a su gente más cercana o de confianza, y no dan continuidad al buen trabajo realizado anteriormente, lo cual supone una amplia ineficiencia, pero también una cierta movilidad política, pues al estar en puestos del gobierno dan paso a corruptelas así como su permanencia se convierte en una “guerrilla interburocrática”<sup>50</sup>.

La sucesión presidencial se enmarcó por la violencia encubierta y, a pesar de sus responsabilidades en la represión del 2 de octubre de 1968, Luis Echeverría Álvarez, secretario de Gobernación en aquel año, fue elegido presidente en julio de 1970, asumiendo el poder el 1o. de diciembre de ese mismo año, con un índice de abstención considerable. Su lema fue *Arriba y adelante*.

Tuvo gran importancia el periodo presidencial de Luis Echeverría en la historia de las luchas sociales, que él mismo alentó conscientemente, primero, a través de sus repetidas exhortaciones, y luego mediante una tolerancia a la disidencia impensable antes de 1970.

---

<sup>48</sup> KRAUZE, Enrique. *La Presidencia Imperial*. Tusquets Editores, 1997. (Contraportada)

<sup>49</sup> *Loc. cit.*

<sup>50</sup> *Cfr.* AGUILAR CAMÍN, Héctor. *Op. Cit.*, p. 300. Al final de este trabajo presento una biografía de Luis Echeverría Álvarez junto con un cuadro con los gabinetes que precedieron y sobrevivieron a este sexenio, allí daremos cuenta de la situación política, así como las relaciones de poder, mismas que hoy en día no han cambiado sustancialmente. Toda esta burocracia se llegaría a consolidar como la clase política o la élite política por muchos años dentro de esta gran dictadura perfecta.

Dichas exhortaciones y tolerancia eran el esfuerzo que se hacía para llamar a los trabajadores a reagruparse en torno a los principios de la Revolución Mexicana. Anacronismo y creciente pérdida de credibilidad de los principios del nacionalismo revolucionario. Esa actitud formaba parte de la política que se llamó “apertura democrática”, una respuesta del régimen a 30 años de retroceso del sistema político mexicano. El deseo de Echeverría, manifestado a sus colaboradores, había sido el de llevar a cabo un programa de reformas tan vasto y profundo como el de Lázaro Cárdenas; pero las circunstancias en 1970 eran fundamentalmente diferentes a las de 1934, tanto a nivel político como social y económico.

Para 1970 es evidente que la única forma de enfrentar la crisis es la modificación del modelo de desarrollo estabilizador y así lo propone el presidente una vez que llega al poder en donde mencionaba que no era cierto que exista un dilema entre la expansión económica y la redistribución del ingreso. En consecuencia, expuso un programa de gobierno que incluía, además de una mejora en los niveles de vida, otros puntos tales como la modernización de la agronomía y la industria. De manera paralela, la necesidad de mantener el equilibrio en la balanza de pagos, mediante el incremento de la exportación de productos manufacturados, es un punto importante donde el sector privado debería tener un papel preponderante.

En las primeras semanas de su gobierno se crearon el Instituto Nacional para el Desarrollo de la Comunidad Rural y de la vivienda Popular, el Instituto Mexicano de Comercio Exterior y el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología. También se enviaron múltiples iniciativas que reformaron leyes vigentes, entre las que destacaron la federal de la Reforma Agraria, la del Seguro Social, la Orgánica de Petróleos Mexicanos y la de control de los Organismos Descentralizados y Empresas de Participación Estatal.<sup>51</sup>

Luis Echeverría Álvarez propuso introducir un cambio radical en el rumbo del país, volver a las raíces nacionalistas y de igualdad social, campesinos y justicieros de la Revolución; pero, al mismo tiempo, planteaba su renovación ideológica. Para corregir el abandono del campo y de la mala distribución de la riqueza, optó por los métodos recomendados por la CEPAL (Comisión Económica para la América Latina) que encajaban perfectamente (según él) con la realidad que atravesaba el país.

## **2.1 Políticas internas**

Al finalizar los años sesenta y después de 30 años de crecimiento no compartido y 15 de desarrollo estabilizador, el modelo mantenido hasta entonces presenta evidencias de haber

---

<sup>51</sup> MEDINA PEÑA, Luis. *Op. Cit.*, p. 179.

agotado sus posibilidades de seguir sirviendo de base a la política económica de los gobiernos revolucionarios; una serie de síntomas hace evidente que el país se sumerge en una profunda crisis y que pese a los cambios hechos para continuar el camino, desciende la inversión privada como resultado del lento crecimiento de la demanda interna y de la competencia de las transnacionales.

Se presentó un intento por cambiar de manera radical las características de la política mexicana, lo que provocó recelos al tratar de romper el aislamiento presidencial respecto a escuchar las demandas del pueblo, Para algunos esto se presentó como simple populismo, lo cual se manifestó en un fracasado intento de renovación social expresado en la demagogia de políticos al reconquistar la legitimidad perdida. La situación general del país era la siguiente:

-46 de cada cien- carecía de los mínimos de bienestar en materia de alimentación, empleo, educación y salud. Morían más niños por cada millar que en Paraguay y nacían más niños con poco peso [...] El 45 por ciento de la población no tenía atención médica y había 22 millones de mexicanos analfabetos o que no habían concluido su educación primaria. La mitad de las viviendas del país no tenía agua potable y una de cada cuatro carecía de luz eléctrica. La distancia entre el 10% más rico de la población y el 10% más pobre que era de 24 veces en 1963 se había hecho de 35 veces en 1977.<sup>52</sup>

En 1973 creó una nueva Reforma Política-Electoral en la que se estableció una credencial de elector y dio apertura a la formación de diversos partidos políticos de tinte socialista.

Se presentó un incremento exagerado en los monopolios, ejemplo claro y tangible de éstos, los medios de comunicación. En este periodo los bancos y los empresarios sostuvieron un enfrentamiento constante con el gobierno, pues consideraban que se estaba dando un crecimiento de las empresas estatales, con la consecuente desventaja para la empresa privada, además de percibir a Echeverría como radical y populista, esto lo había manifestado al aprobar la Nueva Ley de la Reforma Agraria y la cercana nacionalización de los ingenios azucareros.

A lo largo de este sexenio hubo cierta discrepancia con el sector industrial, por los propósitos de reforma fiscal que no se pudo concretar cabalmente. El enfrentamiento fue subiendo de tono, tomando como rehén a la economía nacional para imponer la voluntad de los empresarios, con una actitud pasiva de no inversión, y combinada con un ataque al

---

<sup>52</sup> AGUILAR CAMÍN, Héctor. *Op. Cit.*, p. 268.



gobierno que finalmente se vio obligado a aplicar reformas parciales modestas, sin mayor trascendencia en la economía nacional.

En abril de 1973, la Cámara Americana de Comercio (CAMCO) inició una campaña en el sector privado en defensa de la libre empresa. Para establecer límites a la inversión estatal en la economía, se realizó en 1974 un Foro por parte de la Confederación Patronal de la República Mexicana, para atacar desde allí a la competencia ventajosa del estado a través de las tiendas CONASUPO, ISSSTE y los mercados sobre ruedas, siendo el Grupo Monterrey el más destacado en su enfrentamiento con el Estado. Se llegó inclusive a movimientos de protesta (como el realizado por la muerte de Eugenio Garza Sada, por parte de un grupo guerrillero), también por los libros de texto gratuitos, ya que, argumentaba este grupo empresarial, permeaban el comunismo en la formación de los niños.

Se encabezó un movimiento contra el diario *Excélsior*, que había publicado las intenciones de la Secretaría de Hacienda de establecer, entre otras medidas fiscales, el impuesto patrimonial, lo cual implicaba una declaración anual del ingreso y propiedades por familia, y se consideró como una violación a las garantías individuales. Esto fue desmentido por el gobierno y generó una animadversión contra el diario y se alentó un golpe interno contra Julio Scherer, director del periódico que estaría al frente del diario hasta 1976.

En el último año de gobierno, el Consejo Coordinador Empresarial (CCE) convocó a una huelga nacional en protesta por ciertas medidas adoptadas por el gobierno en Sinaloa y Sonora, consideradas como un ataque a la libre empresa e inclinación al comunismo. Como respuesta a la política estatal, este grupo aplicó entre otras medidas, el freno a la inversión y la fuga de capitales, ocasionando una crisis económica que deja al estado sin fondos. Esto repercutió en la devaluación del peso, en los últimos 22 años anteriores.

Al final de este periodo presidencial se estableció una dependencia económica del sector público respecto al privado, además de manifestarse la contradicción no resuelta entre una política monetaria y crediticia contraccionista y otra fiscal conservadora, aunadas a un gasto público ampliado y orientado a satisfacer los fines sociales y políticos del mismo, añadiéndose un enorme déficit y endeudamiento. Por tanto, no se logró establecer la base estructural necesaria para un desarrollo industrial consistente.

## 2.2 La guerra sucia

La miseria, creciente en las grandes urbes y las masas campesinas cada vez más marginadas, provocó, a partir de 1963 revueltas muy graves en muchos estados del país, aumentando la delincuencia y la falta de oportunidades. Todo lo anterior producto de la corrupción en el sector público, en donde las demandas en el aumento de sueldo, empleo y educación, llevaron a que primero los médicos, luego los obreros, estudiantes y demás sociedad, tuvieran el trágico desenlace en Tlatelolco.

Por otro lado, la “revolución institucionalizada” no tenía ningún prestigio entre los medios estudiantiles, en donde el represivo poder estatal y sus políticas de terror acecharon las revueltas sociales justificándose en que “vándalos” de extrema izquierda trataban de influir ideas en la sociedad, producto de esas ideas eran las claras manifestaciones de la sociedad en contra de las represiones ejercidas por el órgano político.

El movimiento estudiantil y popular de México, en 1968, se desarrolló en un ambiente de protestas juveniles similar al Mayo francés y a la *Primavera de Praga*, sin embargo, el gobierno no tardó en acusar a los estudiantes de comunistas, usando su aparato propagandístico para defender su versión de los hechos y culpar a los jóvenes, como fue el uso de los noticieros de Telesistema Mexicano, sin embargo, los documentos desclasificados posteriores de la CIA revelaron que las acusaciones del gobierno mexicano resultaron infundadas.

Una carta de Octavio Paz dirigida al Secretario de Relaciones Exteriores, Antonio Carrillo Flores, hace notar la característica del movimiento que se había gestado, comentaba que “No se trata de una revolución social, aunque muchos de los dirigentes sean revolucionarios radicales, sino de realizar una reforma en nuestro sistema político. Si no se comienza ahora, la próxima década será violenta.”<sup>53</sup> Dicha carta llegó a conocerla el propio presidente, quien hizo caso omiso de la recomendación y ordenó lo que ya conocemos. El sistema no se quebró, pero sí quedó muy sentida su legitimidad ante los hechos y marcaría el comienzo de su largo derrumbe.

El gobierno mexicano se vio presionado por la aproximación de los Juegos Olímpicos bajo la amenaza de que serían cancelados si seguían los disturbios. Según lo dicho por él

---

<sup>53</sup> KRAUZE, Enrique. *Op. Cit.*, p. 394.

mismo, en 1969, y por Luis Echeverría Álvarez, el presunto responsable de la matanza fue Gustavo Díaz Ordaz, quien reprimió violentamente el movimiento social que abanderaban las capas medias de la sociedad, terminando con la aparente armonía social que regía hasta el momento. Una de las críticas más duras al movimiento estudiantil del 68 la hace Krauze comentando lo siguiente:

Para ellos era obvio que en México no había una democracia. Por desgracia no tuvieron tiempo de vertebrar su crítica. Hablaban de diálogo, pero su escasa preparación política limitó severamente su capacidad de maniobra. Muchos de ellos vivían encerrados en su monólogo contestatario. No tenían ideas políticas concretas más allá del <<pliego petitorio>>, hablaban de <<libertad>> y <<democracia>>; sin embargo no daban a esas palabras un contenido práctico. Jamás vislumbraron, por ejemplo, la posibilidad de formar un partido o, al menos una organización política permanente y autónoma. Carentes de propuestas positivas, las organizaciones radicales de izquierda [...] tenían suficiente influencia como para impulsarlo hacia posiciones extremas que provocaban fatalmente el choque con el gobierno.<sup>54</sup>

Como consecuencia inmediata de 1968, el presidente Díaz Ordaz concedió la ciudadanía a todos los jóvenes de 18 años de edad, así que ya podían ser considerados mayores de edad y no a los 21 como estaba estipulado.

Al ascenso al poder, Echeverría prometió la apertura política hacia los diversos grupos, de manera especial los de izquierda y dirigentes del movimiento del 68, como una medida para disminuir el descontento estudiantil y convertirlos en aliados para fortalecer la unidad nacional, por lo que decidió “neutralizar” las heridas del pasado liberando a los presos políticos del movimiento y haciendo una gran campaña en contra de los “Emisarios del Pasado”.

Tlatelolco fue el resultado de una expresión de la clase media, fue una tragedia que encarnó el sufrimiento de la juventud de una nación. Se estableció una política de apertura con el fin de ampliar el contacto entre el estado hacia el pueblo y grupos políticos en general, algunos de ellos disidentes, lo cual no implicaba una apertura real del pueblo al poder; esta imperceptible ventana de comunicación sólo era para que expusieran sus peticiones, pretendiéndose romper el viejo modelo con adecuaciones y se mantuvieron restringidas las vías a la participación política, pero con una supuesta apertura al diálogo. Como consecuencia del movimiento fue la represión laboral, estudiantil, consecuencia del autoritarismo extremo y una gran incapacidad para adaptarse a las nuevas modalidades juveniles.

---

<sup>54</sup> *Íbidem*, pp. 398-399.

Otra situación similar pero menos sangrienta fue la masacre del Jueves de Corpus, *El "Halconazo"* por la participación de un grupo paramilitar conocido con ese nombre en la Ciudad de México, el 10 de junio de 1971, cuando una manifestación estudiantil en apoyo a los estudiantes de Monterrey, fue violentamente reprimida por un grupo paramilitar al servicio del estado llamado *los Halcones*.<sup>55</sup>

Uno de los problemas que enfrentó este sexenio fue el de la guerrilla (que aunque no tuvo su origen en este sexenio) se extendió y desarrolló con una mayor actividad, poniendo de manifiesto las iniciativas de organización independiente que llegaron a todos los sectores de la sociedad, que pusieron en tela de juicio la eficiencia de la estructura de control político ejercida sobre las clases sociales.

La guerrilla refleja la expresión antigubernamental de un sector de la población que no encontraba en ese momento un canal efectivo para promover sus demandas, planteaba la destrucción del sistema como único medio para lograr el cambio social que se había aplazado en gran medida en el país, guardaron ciertas características específicas, tanto la rural como la urbana, aunque tuvieron diversas manifestaciones.

El movimiento guerrillero rural más significativo fue dirigido por el maestro Genaro Vázquez Rojas, el cual apoyaba entre otros puntos la libertad política, la planeación científica de la economía y el rescate de la riqueza minera de manos extranjeras lo cual combinaba con la política de ese momento, realizándose una persecución en el estado de Guerrero hasta conseguir la muerte de Genaro Vázquez en febrero de 1972.

La bandera de este movimiento fue retomada por Lucio Cabañas, con el cual adquiere el nombre de Partido de los Pobres, contra el cual el ejército de exterminio inició una campaña, enviado por Rubén Figueroa para combatirla, culminando también con la muerte del guerrillero en 1974. Sin embargo, estas muertes no terminaron con la guerrilla, sino que continuó, pero las causas del descontento permanecen hasta la actualidad.

---

<sup>55</sup> El presidente Echeverría se desligó de los hechos del 10 de junio, pero nunca aclaró realmente la situación que siempre fue negada oficialmente. De los hechos sangrientos nadie se responsabilizó y mucho menos fue llevado ante la justicia. En noviembre del 2006, se le declaró responsable, así como su formal prisión por estos hechos, revocando la decisión previa del 8 de julio que había declarado prescritos los delitos de genocidio. En el 2009 Luis Echeverría fue exonerado al no encontrarse suficientes pruebas en su contra.

Durante el este sexenio, algunos grupos guerrilleros realizaron actos terroristas. El más sobresaliente fue la *Liga 23 de Septiembre* (llamada así por la fecha del ataque de una guerrilla al cuartel de Madera, Chihuahua, liderado por el profesor Arturo Gámiz, ocurrido el 23 de septiembre de 1965). La Liga tenía una importante presencia en las grandes ciudades, entre ellas Guadalajara (Jalisco), Monterrey (Nuevo León) y la Ciudad de México.

La Liga 23 de Septiembre fue de inspiración marxista revolucionaria y resulta de la fusión de varios movimientos armados de ideología socialista. Se formó en 1973, con la participación de 12 grupos, aunque fueron cuatro corrientes fundamentales las que la conformaron: la de Juventud Comunista de Monterrey, dirigida por Raúl Ramos Zavala; la de los estudiantes católicos llevados al socialismo por la *teología de la liberación*, dirigidos por Ignacio Salas; la de la Federación de Estudiantes Revolucionarios, originalmente alentada por Andrés Zuno; la cuarta corriente menos homogénea, la integraba el Movimiento Espartaquista, además de grupos minúsculos.

La derrota de Tlatelolco les hizo pensar que la mejor vía para revolucionar el país consistía en la lucha armada a través de las guerrillas en las montañas, como había propuesto el Che Guevara, o a través de la guerrilla urbana, que incluía secuestros y asaltos bancarios bautizados como “expropiaciones”. Para esas fechas el también maestro guerrerense Lucio Cabañas se hacía notar con sus asaltos a cuarteles y guarniciones militares. Entre las acciones más destacadas de la primera parte del sexenio de encontraron los secuestros de Julio Hirschfeld Almada, a cargo del FUZ donde militaba Paquita Calvo; de Terrence George Leonhardy, cónsul de Estados Unidos en Guadalajara; y de José Guadalupe Zuno, suegro del mismísimo presidente Echeverría, que fueron llevados a cabo en 1973 por las FRAP.<sup>56</sup>

Hubo por lo menos otros 18 grupos guerrilleros, este gran número de comandos realizaron secuestros como el del cónsul estadounidense en Guadalajara, a cambio del cual se logró la libertad de 30 presos que fueron enviados a Cuba en 1973, también el secuestro y muerte del industrial regiomontano Eugenio Garza Sada, que tuvo repercusiones muy graves en la economía nacional.

Hacia la segunda mitad del sexenio se desplegó un aparato antiguerrillero que cada vez fue más eficaz, lográndose la caída paulatina de los dirigentes de la guerrilla, ya sea prisioneros o muertos debido a sucesivos enfrentamientos armados. Esto influyó en la descomposición interna de la *Liga 23 de Septiembre* que se fuera autoliquidando. Su derrota definitiva ocurre después del fracaso del secuestro de Margarita López Portillo (hermana del

---

<sup>56</sup> AGUSTÍN, José. *Tragicomedia Mexicana* 2, p. 10.

candidato del PRI a la presidencia, José López Portillo), en agosto de 1976. La guerrilla se logró controlar hasta el fin del gobierno echeverrista.

Producto de los movimientos sociales desde la década de los 60 y 70 surge la canción de protesta como identidad latinoamericana, estimulada por el *boom* literario. La canción de protesta se une con el rock, la contracultura y la apertura sexual; involucró principalmente a jóvenes, esta revolución, en la nueva apertura de pensamiento influyó en ciertos estratos de la sociedad, curiosamente el rock como colonialismo cultural tuvo su mejor nicho en estratos sociales más bajos de la sociedad, donde surgieron los “chavos de la onda”, que finalmente evolucionarían a “chavos banda”, entre otras tribus urbanas, así como la irrupción en la vida política, económica y cultural del país.

## 2.3 Economía

La administración gubernamental se proponía superar los “desajustes” económicos, sociales y políticos mediante un nuevo tipo de política económica: el *desarrollo compartido* cuya finalidad básica era lograr un “desarrollo económico con distribución de ingreso”. “En tanto la situación en Petróleos Mexicanos era precaria. Aunque se extraían (428.8 millones de barriles de crudo y 665 mil millones de pies cúbicos de gas diarios), esto no bastaba y el gobierno tenía que importar para satisfacer las necesidades internas.”<sup>57</sup> Con estas cifras cerró el gobierno de Díaz Ordaz, si bien había un gasto moderado, para el siguiente sexenio se fue al extremo: pedir para gastar.

El proyecto de Luis Echeverría Álvarez incluía lograr una recomposición de la hegemonía del Estado que respondiese al agotamiento del modelo de desarrollo económico, por un lado, reasignándole el papel de agente promotor principal, que tuviese el gobierno mayor capacidad económica, era una exigencia política sustantiva y, por el otro, al desgaste de las formas de representatividad, tanto electoral como sindical y ciertas demandas sociales.

Luis Echeverría Álvarez fue prudente en sus actuaciones, pero no tanto en aumentar el gasto público con la realización de proyectos desmesurados, en momentos cuando el comercio exterior conocía un enorme déficit; curiosamente antes de su candidatura a la presidencia

---

<sup>57</sup> AGUSTÍN, José. *Tragicomedia Mexicana 1*, p. 269.

nunca pasó por otro puesto de elección popular y al asumir la presidencia lo caracterizarían las largas jornadas de trabajo (en donde incluso se decía que duraba más de 14 horas sin ir al baño).

A principios de los setenta, el modelo de un desarrollo sustentable en lo económico y social comienza a dar signos de desgaste. El gobierno de Echeverría enfrentó esta quiebra proponiendo fortalecer un desarrollo económico, apoyado en gran medida en una reforma fiscal, que aportaría los recursos básicos para el gasto social del gobierno y propiciando la inversión productiva en México. Al mismo tiempo buscó que los diversos sectores sociales del país encontraran distintos cauces de expresión y que su gobierno estuviera cercano a sus reclamos, pues lo complejo de ambas propuestas permeará en las distintas acciones de gobierno en el ámbito económico, político, social y cultural.

Para 1971 la economía del país sufrió una contracción resultado de la fuerte restricción que sufrió el gasto público tendiente a abatir el déficit fiscal y el desequilibrio externo, aparte de los reajustes administrativos característicos del cambio de gobierno ocasionando un estancamiento de toda la economía, que afectó principalmente a la industria de la construcción, la minería y el sector agropecuario.

Los empresarios manifestaron su preocupación por los cambios en lo fiscal, laboral y la apertura política, además, la influencia de Robert Mc Bridge en ese entonces embajador de Estados Unidos en México, al cuestionar los proyectos de ley para regular la inversión extranjera en el país.

El capital extranjero incluido el “directo” seguía penetrando, lo cual consolidaba el esquema transnacional de explotación y agravaba la dependencia de México hacia Estados Unidos. La industria se había diversificado y logró una ampliación del mercado pero las empresas nacionales tenían que hacer compras a los grandes monopolios, que así recogían ganancias por todas partes. De tal manera, al iniciarse la década de los setenta, el sector privado no sólo era poderoso sino también consciente de su fuerza...<sup>58</sup>

Hubo un deterioro entre el sector público y el privado durante este sexenio, pero también se lograron préstamos del exterior, algunos de los cuales, concedidos por el Banco Internacional de Reconstrucción y Fomento (BIRF), quienes determinaban en qué iban a ser utilizados, lo cual significaba una determinante del exterior en la política interior. Este banco

---

<sup>58</sup> AGUSTÍN, José. *Op. Cit.*, p. 270.

financió a México para el transporte, hasta 1972, con nueve préstamos por más de trescientos millones; para 1974 con un nuevo crédito de 90 millones para carreteras y 25 millones para aeropuertos, priorizando carreteras sobre ferrocarriles y puertos.

Para 1974 y 1975 se continuó destinando parte de los ingresos obtenidos por los créditos para promover el desarrollo rural de 30 microrregiones mexicanas, para aumentar el empleo ingreso y producción de ellas así como asistencia técnica a ejidatarios y pequeños propietarios en estados como Aguascalientes, Guerrero, Oaxaca, Querétaro entre otros

El Banco Mundial también concedió créditos al país, parte de ellos se utilizó en el sector industrial, con un total de 127 millones de dólares, de los que se utilizaron 70 millones en la Planta Siderúrgica Lázaro Cárdenas, y otra parte para extender la industria turística mexicana en Zihuatanejo. Las empresas paraestales necesitaban una reestructuración, que nunca se dio por varios problemas que obstaculizaron su amplio desarrollo.

El endeudamiento para 1974 fue equivalente a más de dos veces al de 1970, es innegable que el sector externo tuvo gran influencia en el déficit comercial, hubo gran presión sobre la economía que llevó a la devaluación, pero el rumor de tal devaluación se produjo desde 1973, y junto con la creciente compra de dólares resultó la devaluación en 1976.

Las políticas de subsidio a la empresa privada por parte de la empresa pública ha descapitalizado a esta última, los incentivos fiscales al capital han conducido a una escasa captación de recursos por parte del gobierno que se encuentra imposibilitado de continuar con un programa de atención a las necesidades sociales; se presenta un creciente déficit de la balanza de pagos y un aumento del desempleo y el subempleo y el mercado interno es débil por la desigual distribución de ingreso; el excesivo endeudamiento eterno del gobierno hizo al Estado muy dependiente de los centros financieros norteamericanos, dando como resultado un progresivo dominio de la economía por parte de empresas transnacionales, que actúan como factor de descapitalización, puesto que reinvierten poco y exportan sus enormes ganancias y, finalmente, un bajo crecimiento del sector agrícola que aceleró el proceso de emigración rural hacia los centros urbanos, propiciando la marginación social y obligando a la importación de productos de consumo básico.



El incremento de costos y precios afectó fuertemente a los sectores de la industria nacional que estaban ligados con el exterior, por lo que la inflación internacional cuadruplicó los precios de 1971 a 1974.

El modelo económico que tenía México a mediados de los 70, entro en crisis, el gobierno intervendría para dar paso a un nuevo modelo de crecimiento económico; Echeverría pedía al banco de México emitir moneda para los gastos del país, sin embargo al no tener respaldo esta moneda, perdió valor, así, disminuyo el poder adquisitivo de la gente, se tuvo que pagar más dinero por las mismas cosas.

En 1974 se dan signos de desaceleración principalmente en alimentos y textiles, al siguiente año no alcanzaron las políticas de austeridad programadas ya que no alcanzaron a contener las presiones, que acentuaron la tendencia al estancamiento. “Para el año de 1974, el gobierno no sólo alentó un futuro incierto por el creciente endeudamiento y el servicio que implicaba, sino a corto plazo provocó y financió la especulación y las fugas de capital al empeñarse en sostener, contra toda lógica, la tasa de cambio vigente desde 1954”.<sup>59</sup>

Esta especulación provenía de la iniciativa privada en donde se quejaba tanto del sistema que el gobierno estaba implementando como de la agitación social, tachando al gobierno de crear un centro del comunismo internacional y de vender la idea de que las derechas venían a ser quienes se oponían a dicho “complot” comunista.

La realización de reformas exigía la integración vertical de procesos sustitutivos de importaciones estimulando la producción de bienes de capital e intentando resolver el déficit crónico de la balanza de pagos que era una de las características inherente al modelo. Este modelo se denominó "Desarrollo Compartido" y la pretensión era que mediante un gasto público enorme y creciente se alcanzara una mayor justicia social.

Se duplicó en su periodo la producción de petróleo, electricidad y acero; la extensión de la red camionera. Creó el Instituto Mexicano de Comercio Exterior.

En 1975 los empresarios constituyen el Consejo Coordinador Empresarial, que se convirtió en la máxima representación del sector privado. Congregaba a dirigentes industriales, comerciantes, banqueros, seguros, agrícolas y la Confederación Patronal de la República

---

<sup>59</sup> *Íbidem*, p. 185.

Mexicana (COPARMEX), libre ya de la tutela del Estado. El enfrentamiento con el sector privado tomó proporciones amenazadoras en los últimos meses del gobierno, sobre todo por las invasiones de predios en Sonora y Sinaloa y por la fuga de capitales, que iba en aumento.

Si bien, es cierto, había también un grupo de empresarios acordes con el gobierno como los miembros de la Cámara Nacional de la Industria de la Transformación (CANACINTRA) y ciertos sectores de la banca, liderados por Manuel Espinosa Yglesias.

El número de personas por el sector público en el sexenio, creció a una tasa aproximada del 18% anual, muy por encima del crecimiento de la economía del país y los ingresos reales del sector público. El salario mínimo en el periodo 1970-1975 se elevó solo un 12% en términos reales y las percepciones obreras se elevaron un 14%.

Según el economista José Blanco, durante 1975 la economía mexicana vivió la <<crisis más profunda>> de muchas décadas. En ese año el crecimiento de la producción por habitante fue cero, el salario real quedó por debajo del tenido en 1972, la inversión privada se contrajo por primera vez en cinco años, el déficit en la cuenta corriente de la balanza de pagos fue cuatro veces mayor que el de 1971, el del sector estatal siete veces mayor y el subempleo tocó al 45% de la población económicamente activa. [...] por el estilo seudopopulista impuesto por el presidente Echeverría. Los signos de escasez y crisis en la pequeña y mediana industria fueron de acumulación y monopolización en la grande.<sup>60</sup>

Se produjeron muchas contradicciones e inconsistencias que desalentaron la inversión extranjera, se anunció el fin del proteccionismo y se protegió como nunca al mercado interno. Gran parte del financiamiento público descansó sobre los recursos financieros, con lo que una parte de la inversión privada al crédito se vio limitado, principalmente, a las empresas medianas y pequeñas.

Aunado a la crisis internacional provocada por la escasez de petróleo, aumentó de forma considerable el gasto público, emitiendo papel moneda sin valor y contratando deuda. Durante su mandato se dio la primera crisis económica del llamado "milagro mexicano". Además, se lanzó a la compra de empresas al borde de la quiebra para sostener los empleos, pero a costa de ineficiencias y corrupción.

Luis Medina Peña menciona cuatro rasgos que permearon en este periodo: 1) importante presencia e intervención del Estado en la economía; 2) destacado papel social del Estado; 3) aliento mediante una baja fiscalidad y una alta protección arancelaria a la industria

---

<sup>60</sup> AGUILAR CAMÍN, Héctor. *Op. Cit.*, p. 243.

y a la agricultura; y 4) amplios déficit presupuestales financiados, al principio, por la expansión monetaria y, después por el ahorro interno y externo.<sup>61</sup>

En agosto de 1976 el secretario de Hacienda, Mario Ramón Beteta, anunció que el gobierno mexicano decidió modificar la paridad del peso respecto al dólar norteamericano en una porción cercana al 100%; posteriormente, en septiembre, el propio secretario de Hacienda y el director del Banco de México firmaron un convenio con el FMI, por el cual el gobierno mexicano se comprometía a seguir una política de “moderación” salarial y de “disciplina” en el gasto.

Se habló de una flotación regulada de la moneda, pero tal devaluación, supuestamente se concibió para corregir el desequilibrio del sector externo, más aún, la decisión se acompañó de la definición de una “nueva estrategia económica y financiera”. El peso se desplomaría al final del sexenio de 12.50 a casi 25 pesos frente al dólar; la deuda externa se había triplicado de 8.000 a casi 26.000 millones de dólares.

La devaluación es el resultado del fracaso de la estrategia denominada desarrollo compartido, imponiéndose las políticas monetarias del Fondo a quien se debe consultar, presenciar sus visitas oficiales, informarles acerca de los desarrollos de tipos de cambio, comercio, crédito, impuestos, precios y situación de salarios, a través de reportes a intervalos o fechas solicitadas; el compromiso de reducir el déficit global del sector público, y elevar su tasa de ahorro la orientación del manejo de la balanza de pagos.

Echeverría decidió precipitar la postulación, pero se reservó el anuncio de descubrimientos recientes que ampliaban la reserva petrolera del país. Esta información fue utilizada por José López Portillo en su campaña política y le sirvió para definir toda una nueva aproximación al tema de la política económica. En el terreno económico el sexenio de 1970-1976 terminó con una crisis de amplias proporciones.<sup>62</sup>

El periodo de 1970 a 1982 se caracterizó por cierta simetría sexenal, pues cada primer año del sexenio, se notó cierta contracción económica y en los cuatro años restantes se experimentó una rápida expansión y el último año de dichas administraciones se singularizó por una severa contracción económica causada por ajustes cambiarios, acompañados de convenios con el FMI.

---

<sup>61</sup> AGUILAR CAMÍN, *Op. Cit.*, p. 128.

<sup>62</sup> *Íbidem*, p. 190.

La deuda exterior subió, la inflación se aceleró y el peso tuvo que devaluarse el 30 de agosto de 1976. Una crisis económica profunda sacudió a México y los capitales nacionales e internacionales abandonaron el país. Luis Echeverría dejó la economía mexicana en muy mal estado: la “revolución institucionalizada” escondía cada vez menos las tensiones, los numerosos campesinos no podían escapar de la miseria y las ciudades incapaces ya de absorber a los que huían del campo. Fenómeno en que ahondaremos más adelante.

Después del primer choque petrolero, la economía capitalista se sumergió en una crisis económica de la cual no podía permanecer alejado México; la desestabilización del sistema financiero, unido al desequilibrio de la balanza de pagos, llevó a la devaluación de nuestra moneda en agosto de 1976, para ello, fue fundamental el desorden imperante en las finanzas públicas, donde se implementó el modelo de corto plazo, característico del desarrollo estabilizador, sin embargo la devaluación no logró corregir el desequilibrio externo.

## 2.4 Sindicalismo

En este sexenio se estableció la llamada “apertura democrática” en donde el gobierno se presentaba como autocrítico, con el fin de recuperar una credibilidad perdida en el sexenio anterior.

Problema complejo es el de las relaciones internas de los sindicatos”, decía el mandatario al principio de su régimen. “Yo he manifestado reiteradamente que el gobierno no debe intervenir en la vida de los sindicatos. Que corresponde a los propios trabajadores -y cada vez que estoy en una reunión con ellos, grande o pequeña, lo ratifico, como lo hice antes de ser candidato, siendo candidato a la Presidencia de la República y ahora también lo hago-, a su propia responsabilidad, a su valor exigir el respeto de sus derechos en la visa sindical, cumplir activamente con sus obligaciones gremiales, concurrir a las asambleas, expresar en ellas sus puntos de vista y luchar en unión de sus compañeros a efecto de que sea sana e independiente la vida sindical.<sup>63</sup>

Durante este sexenio se formaron grupos de disidencia sindical en varias ramas de la producción (electricistas, ferrocarrileros, petroleros) y en el campo educativo (maestros de diversas instituciones), además de partidos políticos de la disidencia (Partido Mexicano de los Trabajadores, Partido Socialista de los trabajadores, Liga Obrero-marxista) y el surgimiento del ultraizquierdismo violento, manifestado en la guerrilla urbana. Estos grupos inconformes que pretendían cambios más amplios se integraron en organizaciones, como el Frente

---

<sup>63</sup> *Excélsior*, 3 de febrero de 1971, p. 9.

Auténtico del Trabajo y la Unidad Obrera Independiente con el fin de lograr sus objetivos de mejoramiento.

Para este momento el país estableció la estrategia económica del “desarrollo compartido”, como una redistribución del ingreso y del empleo. Era vital hacer todo lo necesario para fortalecer un desarrollo industrial que permitiera introducir al país en el ámbito mundial con una posición fuerte y evitar la dependencia del exterior, lo cual no se logró.

Intentando ser congruentes con las promesas hechas y en un intento por fortalecer al trabajador, se reformó la *Ley Federal del Trabajo*, pero esta medida trajo como consecuencia una contracción en la inversión por parte del grupo empresarial como protesta, ya que se afectaban sus intereses. En este gobierno se dio inicio a la práctica del tripartismo para resolver los problemas laborales con la participación del Estado, patrón y empleados en forma negociada, pero sólo sirvió para legitimar al charrismo sindical.

Se intentó construir sindicatos que verdaderamente atendieran en forma efectiva y democrática las necesidades de los trabajadores, sin embargo estos intentos fueron constantemente obstaculizados y reprimidos por grupos paramilitares, la policía y en algunos casos hasta con el ejército. Así sucedió en los casos de Ayotla Textil, la huelga de General Motors, General Electric y Kelvinator, así como la muerte del asesor jurídico sindical de los obreros de la construcción y choferes en Yucatán.

Para 1972 se marca el auge de la insurgencia sindical, grandes conglomerados de trabajadores iniciaron luchas para democratizar las estructuras sindicales existentes, se realizaron huelgas, no sólo para lograr un aumento salarial, sino también para desconocer líderes corruptos: es la búsqueda de una nueva organización laboral y la democracia sindical, también para lograr una autonomía respecto al Estado. Ante esta situación, el gobierno intentó mediatizar a los movimientos democráticos, se crearon diversos organismos como el Instituto de Fomento Nacional para la Vivienda de los Trabajadores (INFONAVIT), el Fondo de Fomento y Garantía para el Consumo de los Trabajadores (FONACOT), el Comité Nacional Mixto de Protección al Salario, la Procuraduría Federal de Defensa del Trabajo, el Banco Obrero, entre otros.

Al incrementarse la insurgencia sindical, proliferaron movimientos, huelgas (entre las que destacan las de CINSA, CIFUNSA, SPICER, IACSA, TABAMEX y Tesorería del D F, entre otras) y nuevos sindicatos que presionaron al gobierno hasta llevarlo a implementar la llamada *Apertura democrática*, que derivó en un estancamiento de los trabajadores, siendo el momento más álgido entre 1973-1974, donde inclusive se organizaron los trabajadores universitarios (STEUNAM) y bancarios, estos últimos sufrieron el desmantelamiento de sus organizaciones y se les encuadró en un reglamento anticonstitucional que les negó el derecho a organizarse en sindicatos.

Entre los sectores más concientizados en este sentido, se encuentran los obreros del Sindicato Único de Trabajadores Electricistas de la República Mexicana (SUTERM), sindicatos universitarios, Sindicato de Telefonistas y las secciones del Sindicato de Mineros y Metalúrgicos. A continuación presento dos tablas, para entender la situación sindical del sexenio.

Agrupaciones sindicales y número de agremiados registrados en las juntas locales y federales de Conciliación y Arbitraje 1970-1976.

AÑO	TOTAL AGRUPACIONES	TOTAL AGREMIADOS
1970	15,681	1,974,350
1971	16,489	2,122,533
1972	16,952	2,148,489
1973	17,466	2,178,453
1974	18,089	2,225,343
1975	18,760	2,295,136
1976	19,539	2,434,993

Emplazamientos a huelga y huelgas estalladas de jurisdicción federal.

AÑOS	EMPLAZAMIENTOS	HUELGAS
1970-1971	1,907	36
1971-1972	1,720	30
1972-1973	2,162	57
1973-1974	10,557	452
1974-1975	2,507	104
1975-1976	3,139	102

Fuente: BASURTO, Jorge. p, 53, 62.

Resultado de estas injusticias laborales son los contratos de protección (falsos contratos colectivos), eran elaborados por las centrales oficialistas sin ninguna intervención de los trabajadores y que servían a los patrones para impedir el funcionamiento de los auténticos sindicatos, lo que evidencia la complicidad con los líderes corrompidos.

Así pues Luis Echeverría visualizó correctamente el problema en el sentido de que los líderes oficiales ya no gozaban de la confianza de los trabajadores; pero no visualizó el poder y la autonomía que dichos líderes han llegado a tener, lo cual refuerza la conclusión de que la transformación debe partir de abajo,

de las masas trabajadoras, entendido esto en el sentido de que las bases deben tomar conciencia de la situación actual de sus organizaciones y actuar por medio de los líderes que de ellas surjan.<sup>64</sup>

El Estado trataba de ampliar sus márgenes de representatividad y reestablecer su legitimidad, muy amenazadas por los movimientos campesinos y populares y el avance del sindicalismo independiente que ponía en tela de juicio las instituciones de la revolución, eran muy marcadas las diferencias que existían en el sindicalismo mexicano, dividido en dos bandos, el independentista y el oficial, cada uno con fisuras que posteriormente se revelarían más profundas, sin lugar a dudas, Luis Echeverría supo favorecer al bando oficial con incrementos salariales emanados de propuestas sindicales favorecidas por el gobierno y que ayudaron a mantener sus posiciones.

## 2.5 Campo

También se conformaron los movimientos campesinos independientes en organizaciones con fuerza, exigiendo tierras, títulos de propiedad y servicios; el problema campesino se manifestó por medio de demandas presentadas por los grupos étnicos, aunado a la necesidad de la tierra, discriminación, caciquismo, represión. El fin era ser reconocidos con derechos. “El régimen había descuidado sectores estratégicos indispensables para un desarrollo sano del país: en el campo el rezago era dramático.”<sup>65</sup>

Durante este gobierno se llegó a la conclusión de que ya no era posible el reparto de tierras, pues no había tierra suficiente para dotar a todos y no era posible disminuir el tamaño de la parcela ya existente. En ese sentido la Confederación Nacional Campesina (CNC) no pudo responder adecuadamente a sus agremiados, lo cual repercutió en la organización independiente del campesinado.

Se beneficiaron muchos campesinos del reparto agrario aun cuando la tierra era mala para trabajar, esto ayudó a que disminuyeran algunos grupos subversivos y se le aumentaran adeptos al régimen. Repartió 16 millones de hectáreas.

---

<sup>64</sup> BASURTO, Jorge. *La clase obrera en la historia de México en el régimen de Echeverría: rebelión e independencia*. México, Siglo XXI, 1989, p. 320.

<sup>65</sup> AGUSTÍN, José. *Tragicomedia Mexicana 1*, p. 270.

Parte del crédito exterior se utilizó en el campo y unificó a los bancos en el Banco Nacional de Crédito Rural (BANRURAL); sin embargo, no se resolvió el problema agrario de manera definitiva, los conflictos fueron diversos, se desconoció a la Confederación Nacional Campesina, se invadieron tierras en varios estados de la República y se integraron frentes campesinos independientes en Sonora, Sinaloa, Colima, Veracruz, aunque reprimidos de diversas formas.

Entre las medidas adoptadas para resolver el problema de campo se pueden mencionar las siguientes: se promulgó la Ley de la Reforma Agraria y se firmó el Pacto de Ocampo, con la finalidad de organizar una Central Campesina Única, pero fracasó. (A pesar de ello, se desarrolló un movimiento campesino importante que luchó constantemente por mejorar su situación).

La política agraria fue un punto importante en la política echeverrista, se promovió la Ley de Asentamientos Humanos con una marcada tendencia populista, la cual permitió, entre otras cosas, abrir reservas territoriales en terrenos ejidales, comunales y nacionales, la regularización de la tenencia de la tierra mediante la venta de terrenos y viviendas, restringir las inversiones en la especulación urbana, y penalizar los asentamientos irregulares, pero facilitó la invasión de tierras en una tangible contradicción, producto del populismo característico de las bases políticas del partido en el poder, y trajo consigo enfrentamientos entre las clases poseedoras que se opusieron, pero al final se llegaron a acuerdos.

Convirtió los departamentos de Turismo y Asuntos Agrarios y Colegialización en Secretarías de Turismo y Reforma Agraria.

## **2.6 Migraciones**

Las políticas emprendidas por gobiernos previos y las implementadas durante este periodo presidencial, buscaban desarrollar la industrialización del país, sin alterar la paz social, enfrentándose a un desplazamiento de las actividades del campo a la ciudad. Este proceso permitió el desarrollo de ciudades con alta concentración industrial, basadas y fomentadas por el sistema de subsidios que el estado propiciaba, teniendo como consecuencia el crecimiento irregular de las ciudades, convirtiéndose en un problema cada vez más complejo.



En 1950, solo el 42.6 % de la población vivía en las ciudades; en las décadas siguientes la proporción cambió: 50.7% en 1960; 58.7% en 1970; 71.3% en 1990. En el decenio de 1970 el destino de los migrantes se fue diversificando, empezaron a dirigirse a otras ciudades como Guadalajara y Monterrey. Ejemplo de este crecimiento (y del abandono del área rural), se acentúa más en la ciudad de México que pasó de 5.2 millones en 1960 a 8.6 millones en 1975<sup>66</sup>. El desgaste, en consecuencia, de las políticas aplicadas que se venían practicando, se evidenciaban por sí mismas ante los ojos de todos. Pero ya hacía tiempo se trasladaban a Estados Unidos, a través del Programa de Braceros, de los cuarenta a los sesenta, o como indocumentados posteriormente.

En Sinaloa se vivía la aparición de los jóvenes conocidos como los cholos, un fenómeno contracultural que como los pachucos, venía de los chicanos de Estados Unidos, y el auge del narcotráfico. Durante la segunda mitad del sexenio de Luis Echeverría tuvo lugar el arresto de Alberto Sicilia Falcón, carismático cubano dedicado a la compraventa de cocaína y marihuana, el primer narcotraficante de peso pesado que se volviera legendario, como Arturo Durazo y Rafael Caro Quintero años después.<sup>67</sup>

Muchos se quedaron en la frontera, donde la instalación de maquiladoras empezó a ofrecer abundantes oportunidades de empleo. En el norte las maquiladoras tuvieron mayor preferencia por emplear a las mujeres, por lo que aumentó la migración femenina hacia esta región. La razón de esta preferencia por emplear mujeres (pues consideraban que tenían una mayor destreza manual) se debe a que son más dóciles, no se sindicalizan y, al casarse, generalmente se retiran del trabajo, lo que permite una renovación constante de la planta de trabajadores, ahorrándose costos de maternidad, promoción, antigüedad y jubilación.

Se ha calculado que el 80% del ingreso de la Mixteca de Oaxaca proviene de los migrantes, tanto de los que viven en las ciudades de México como en los Estados Unidos. Toda esta movilización que se da en esas décadas, económica y socialmente, sienta las bases para un cambio de la percepción de la frontera geográfica y cultural del país.

Producto de estas migraciones es la creación de nuevas formas de expresión culturales, destacan los *cholos* y el movimiento chicano, conformados por grupos de jóvenes de la zona fronteriza que buscaban destacarse por una identidad en la que destacaba la forma de vestir, de hablar, de arreglar sus automóviles y de bailar, adquiriendo una pertenencia a un grupo

---

<sup>66</sup> INEGI: <http://www.inegi.org.mx>. (Fecha de consulta 13/02/2014).

<sup>67</sup> AGUSTÍN, José. *Tragicomedia Mexicana* 2, p. 55.

escogiendo rasgos de uno y de otro para significar la inclusión y la exclusión que les impone la frontera política y que, por el contrario, se declaran dueños de un espacio social propio.

Todos estos grupos se unieron en una convención en El Paso, en 1972, para fundar el National Raza Unida Party (Partido Nacional de la Raza Unida). [...] el Partido de la Raza Unida hizo un buen papel en las elecciones estatales de 1972 con más de 200,00 votos [...] Entretanto, el éxito del movimiento – aunque limitado- fue el aumentar las oportunidades educacionales y de empleo para la clase media baja y llamar la atención del gobierno sobre los problemas de la comunidad mexicana. A mediados de la década de 1960 se intensificó la confrontación política en las áreas urbanas con el surgimiento del “movimiento estudiantil chicano”. [...] estos grupos luchaban por incrementar las oportunidades educativas del pueblo chicano y por la institución de programas académicos que estudiaran su experiencia en particular.<sup>68</sup>

Dentro de los Estados Unidos se encuentran al menos tres grupos distintos de mexicanos: los primeros mexicanos que colonizaron a California, Arizona, Nuevo México y Texas, los segundos que llegaron a principios del siglo pasado como refugiados de las luchas armadas de la Revolución, y los terceros que años más tarde se incorporarían al Programa de Braceros, que llevó gente a trabajar y a asentarse llevando consigo una arraigada y rica carga cultural como la música, el cine entre otros elementos.

Fruto de esas memorias culturales, transmitidas por los migrantes mexicanos a sus hijos, que ya no eran jornaleros sino clase media, resultando el movimiento *chicano* y con un nuevo lenguaje, que se plasmaría de distintas formas y en distintos canales de comunicación así como en publicaciones, música y cine, incorporándose y ganando espacios de representación para incorporarse a la vida política norteamericana.

En 1969 la mayoría de las organizaciones estudiantiles de California adoptaron como nombre el de Movimiento Estudiantil Chicano de Aztlán (MECHA). En el mismo año, del movimiento estudiantil surgieron varias corrientes feministas mexicanas. Las huelgas y manifestaciones estudiantiles en las universidades y secundarias públicas fueron importantes demostraciones del descontento de los estudiantes mexicanos ante un sistema educativo orientado a perpetuar la situación subordinada del pueblo mexicano. La manifestación masiva de protesta escolar de 1968 en Los Ángeles marcó un paso dramático en la conciencia de los estudiantes mexicanos y en el desarrollo de nuevas formas organizativas. Otro aspecto de ese despertar fue el movimiento feminista que se propagó entre las mujeres mexicanas en esos años.<sup>69</sup>

En los años setenta en México no se entendía la importancia del movimiento chicano y se hacía evidente la falta de un contacto o acercamiento y comunicación entre ellos y el gobierno. El presidente Echeverría se entrevistaría en varias ocasiones con líderes como César Estrada Chávez y Reies López Tijerina, colocando las bases para una toma de conciencia en

---

<sup>68</sup> SEMO, Enrique (coord.) *México un pueblo en la historia*. México, Alianza Editorial, 1985, p. 140.

<sup>69</sup> *Ibidem*, p. 143.

muchos aspectos, pero el más importante implicaba entender la presencia e importancia de los chicanos para México y Estados Unidos.

Otra migración que se da en esta década es la de la frontera sur que aumentó al doble en los 70, donde las fincas cafetaleras del Soconusco ya no reciben a los tzeltales o tzotziles de los Altos de Chiapas, ni a los chapines de Guatemala, ya que este país se encontraba en una guerra civil. Tiempo después fueron reubicados en los estados fronterizos sureños como Campeche, Quintana Roo, y también a la selva lacandona, llevando a una desmedida y mala colonización en la frontera sur, provocando la deforestación acelerada de la selva sin crear un modo de vida sustentable agravado por la falta de políticas públicas adecuadas.

El sector indígena y campesino comienza a tener relevancia para el gobierno a partir del sexenio de Lázaro Cárdenas con la reforma agraria. En 1975 se realizó el Primer Congreso Nacional de Indígenas, en Pátzcuaro, Michoacán. Se inició la toma de conciencia y se empezó a hablar de pluralismo cultural y del derecho a la conservación de las lenguas de las culturas indígenas.

## **2.7 Educación**

Durante el sexenio de Luis Echeverría se inició una reforma educativa que tenía como objetivo la reformulación de los métodos, planes de estudio y libros de texto, cuyo objetivo era impulsar la visión científica, histórica y de convivencia social.

No hay duda de que, al menos en teoría, el presidente se preocupó por el desarrollo de la ciencia y la tecnología, siempre postergado en nuestro país. Se buscaba una “autodeterminación científico-tecnológica”. Desde diciembre de 1970 el presidente creó el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (CONACYT) para “plantear, fomentar y coordinar las actividades científicas y tecnológicas”; se buscó también la obtención de recursos para programas, investigaciones y proyectos, y la dotación de becas para estudios de posgrado.<sup>70</sup>

Las políticas, en cuanto al fomento de la ciencia, tecnología e incluso de la educación, han evolucionado desde el modelo vasconcelista, pero es necesario no sólo seguirlas, sino revolucionarlas, romper con lo establecido para cambiarlo y potencializarlo para que el país y la sociedad mejoren en su conjunto.

---

<sup>70</sup> AGUSTÍN, José. *Tragicomedia Mexicana* 2, p. 56.

Hubo una tendencia al masificar la educación universitaria, debido a las necesidades cada vez más crecientes por tener acceso a la misma. En este sentido se crearon la Universidad Autónoma Metropolitana (UAM), El Colegio de Bachilleres y las Escuelas Nacionales de Estudios Profesionales (ENEP), entre otras. Se otorgaron premios y becas; se editaron publicaciones.

El lado oscuro de la “reforma educativa de Luis Echeverría” se propuso y logró en gran medida, desmantelar de diversas maneras el brote de rebeliones estudiantiles como la de 1968. Con este fin todas las escuelas preparatorias salieron del centro de la ciudad de México y se esparcieron por todas partes. También surgieron las extensiones universitarias de Acatlán y Aragón. Y se crearon los Colegios de Bachilleres y los Colegios de Ciencias y Humanidades (CCH).<sup>71</sup>

Se fomentaron los empleos en el campo educativo y las universidades recibieron un incremento en sus subsidios. Las dependencias gubernamentales ligadas al área rural, como la Compañía Nacional de Subsistencias Populares (CONASUPO), el Instituto Mexicano del Café (INMECAFE), la Secretaría de Recursos Agrarios (SRA), la Secretaría de Agricultura y Ganadería (SAG), entre otras, emplearon a catedráticos, investigadores y estudiantes en condiciones privilegiadas. Otro ejemplo de esta política fue el nombramiento de Pablo González Casanova como Rector de la UNAM, aún cuando era considerado de izquierda.

Durante este sexenio se concedieron apoyos a los centros de educación superior, con el fin de democratizar su estructura académica y administrativa; sin embargo, es innegable que se manifiestan contradicciones, al implementarse una política representativa a ciertos movimientos, como la realizada contra la manifestación organizada por estudiantes del Instituto Politécnico Nacional, el 10 de junio de 1971. Dicha represión se ejecutó mediante los halcones y la policía.

Se puso de manifiesto un cambio en el discurso ideológico, tendiente a apoyar la democracia: se promovieron los valores nacionales, latinoamericanos y tercermundistas, se hizo un intento por recuperar las raíces del indigenismo y populismo, además de exaltar los valores culturales del pueblo. En México para 1970 había 48,9 millones de habitantes y para 1980 había 67 millones.<sup>72</sup>

---

<sup>71</sup> AGUSTÍN, José. *Op. Cit.*, p. 54.

<sup>72</sup> Fuente INEGI.

Se modificaron radicalmente los Programas de Estudio en el Nivel Medio, tendientes a dar una formación integral al estudiante, para lo cual se modificó el Plan de Estudios, estableciéndose una estructura en el estudio por áreas.

Luego a lo largo de todo el sexenio, el gobierno aumentaría de manera constante los subsidios a las universidades e institutos técnicos de la capital y la provincia, a los que se incorporarían a trabajar muchos jóvenes del 68. En el caso especial de la UNAM -según cálculos de Gabriel Zaid-, el presupuesto crecería el 1.688 por ciento entre 1968 y 1978. Si no aceptaban un empleo académico, los jóvenes podían acogerse al árbol cada vez más frondoso del sector público, cuya tasa de empleo crecería de 600.000 personas en 1970 a 2.2 millones en 1976 (el 28 por ciento anual, veinte veces mayor al del resto del país).<sup>73</sup>

Problema fundamental en el desarrollo de un país es la educación, sin ésta seguirá inmerso en el subdesarrollo y donde la falta de voluntad política, influye para que la ciencia que se hace en México dependa más del empeño y del ingenio de cada individuo, que del apoyo por parte del Estado o de la iniciativa privada. Con una indiferencia grosera por parte de la clase gobernante, para las distintas realidades sociales que sustentan a la población del país y donde individuos aislados sobresalen para dar pie a la fuga de cerebros del país.

[...] fuera del periodo de Vasconcelos en la Secretaría de Educación Pública y del proyecto cardenista, ha carecido de pretensiones teóricas y ha oscilado en sus intervenciones prácticas, sin que en ello advierta contradicción: de las amplitudes y estrecheces de un nacionalismo cultural al frecuente oportunismo de una actitud ecléctica, del afán monolítico a la conciliación.” Han dejado que la educación quede a “las exigencias del momento histórico” y por “la verbomanía nacionalista.”<sup>74</sup>

El presidente ganó adeptos de intelectuales como José Luis Cuevas, Fernando Benítez, María Luisa la *China* Mendoza y Ricardo Garibay, de hecho el presidente apoyó económicamente a este último para subsanar problemas económicos; incluso Ricardo Martínez fue el pintor preferido del presidente.

Hubo una burocratización y estandarización de las profesiones liberales tradicionales, teniendo dificultades para la asimilación de nuevos profesionales.

## 2.8 Política Exterior

En el contexto internacional el gobierno de Echeverría tendría una política exterior muy dinámica, enmarcada en la pugna entre los países del capitalismo occidental y los socialistas,

---

<sup>73</sup> KRAUZE, Enrique. *Op. Cit.*, p. 407.

<sup>74</sup> COSÍO VILLEGAS, Daniel (ed.) *Historia General de México*. El Colegio de México/ Centro de Estudios Históricos, 2002, p. 959.

Luis Echeverría Álvarez se decantó por su cercanía con el tercer mundo; todo sin cambiar sus buenas relaciones con los Estados Unidos.

1971 fue un año crítico en la economía internacional, se dejaron sentir los efectos negativos acumulados desde la posguerra: recesión europea, recrudescimiento de la guerra fría, la guerra de Corea, la carrera aeroespacial y su influencia en la economía norteamericana, el fin de la guerra de Vietnam y la caída del sistema financiero internacional basado en el dólar.

Se pretendió modificar la política exterior mexicana, orientada, de manera principal, hacia la relación con los intereses estadounidenses que representaban una hegemonía en la economía y el comercio internacional de nuestro país. Una forma de equilibrar consistió en establecer una política de esfuerzo sostenido para alinearse con los países tercermundistas que decidieron luchar contra el imperialismo dominante. México ya era considerado como un país tercermundista.

También se aprobó la Ley de Inversión, que sostenía el 51% nacional y 49% extranjero, con lo que no estaba de acuerdo Estados Unidos, ya que se trataba de frenar el intervencionismo: proyecto de gobierno hacia el exterior elaborado fundamentalmente por Porfirio Muñoz Ledo y Sergio González Gálvez.

Se realizó un viaje en apoyo al gobierno de Unidad Popular en Chile, también a China y la URSS, se establecieron relaciones cordiales con Cuba y recibió nuestro país a exiliados políticos, además de otros actos que implicaban un cambio respecto a los gobiernos anteriores, presentándose varias fricciones con Estados Unidos por su posición con respecto a otros países; rompe relaciones con Augusto Pinochet, en 1975 se entrevista con Yasser Arafat en la Convención de la Mujer, apoyando que el sionismo era igual a racismo, (desencadenando un boicot en 1976 por parte de los judíos residentes en varias partes del mundo, lo cual hizo bajar en gran porcentaje la afluencia turística).

Realizó viajes a países de Europa, África y América Latina. Su gobierno fue muy cercano a los regímenes socialistas de Chile y Cuba. Después de la muerte de Salvador Allende en 1973 dió asilo a Hortensia Bussi, esposa del presidente chileno, después de ser derrocado por el golpe de Estado de Augusto Pinochet. También dió asilo político a exiliados de las dictaduras de América del Sur.

Carlos Fuentes, se convirtió en un defensor activo del régimen de Echeverría desde 1971, para 1975 fue designado Embajador de México en Francia como parte de la política implementada por el gobierno, integrando académicos y gente crítica al mismo dentro del gobierno. Carlos Fuentes acepta el nombramiento como homenaje a la memoria de su padre; durante su gestión, abre las puertas de la embajada a los refugiados políticos latinoamericanos y a la resistencia española. Además, actúa como delegado en la Conferencia sobre Ciencia y Desarrollo en Dubrovnik, Yugoslavia. En 1977 renuncia a su cargo, en protesta por el nombramiento del ex presidente Díaz Ordaz como primer embajador de México en España después de la muerte de Franco.

## **2.9 Medios de comunicación**

Para el presente trabajo, es imprescindible estudiar la situación de los medios de comunicación nacionales ya que se encuentran muy ligados entre sí, a continuación analizaremos la situación de la televisión, radio y prensa. Medios como la televisión y el radio se gestan en la primera mitad del siglo XX al igual que el cine, y que si bien no dependen uno del otro, tienen una estrecha interrelación.

### **2.9.1 Televisión**

El cine resintió poco a poco la llegada de la televisión y su asentamiento dentro de la sociedad, puesto que la asistencia a salas cinematográficas se vio disminuida por el nuevo medio que era gratuito y entretenía.

Cuando se establece la televisión en México se vende al mejor postor quedando al servicio de intereses privados. Echeverría tuvo un mayor control de los medios masivos de comunicación, para presentar su política como humanizadora bajo una perspectiva nacionalista.

En su II informe de Gobierno, Luis Echeverría anunció que propondría al congreso una iniciativa de nueva Ley Federal Electoral; una de las innovaciones consistió en permitir a los partidos políticos registrados el acceso a los medios de difusión electrónica, para que en forma libre y gratuita pudieran exponer al pueblo su pensamiento político y su plataforma de acción.<sup>75</sup>

---

<sup>75</sup> FUENTES, Gloria. “Los años de esplendor”, en: *Historia de las comunicaciones y los transportes en México. La radiodifusión*, México, SCT, 1987, p. 90.

A pesar de que al Estado le correspondía tiempo de transmisión dentro de las televisoras y radiodifusoras, carecía de los recursos para la producción de sus contenidos. Pero aunque los produjera, había un incumplimiento por parte de los medios para otorgar los tiempos oficiales destinados por ley para el estado, sacando un beneficio económico de los mismos para las empresas.

A partir de 1955 cuando los tres canales privados 2, 4, 5 de televisión se unen bajo el signo de Telesistema Mexicano, se sientan las bases para el monopolio televisivo que hasta el día de hoy rige los contenidos en la TV abierta; para 1968 se autoriza la entrada en operaciones de los canales 8 y 13; el canal 13 se suponía estaría reservado para la UNAM como canal cultural, posteriormente, el 8 se uniría a Telesistema Mexicano para conformar Televisa en 1973.

El canal 13 fue adquirido por el Estado para mediar un poco la oferta televisiva y reducir en cierta forma el poder del monopolio televisivo para revertir la desorientación colectiva que fomentaba, dado que, desde su campaña Luis Echeverría mencionaba que la televisión comercial iba en contra de los intereses nacionales y deformaba valores en la sociedad. Y es hasta ese momento en donde se plantea un proyecto para el uso de la televisión por parte del Estado mexicano.

La renovación de los instrumentos de legitimación ideológica fue un aspecto importante de ese cambio de tono, porque en los años setenta el poder público puso mayor empeño en el uso de la publicidad y la comunicación masiva. Una parte de su litigio visible con el sector privado, en efecto, tuvo como escenario a los medios masivos de comunicación. (La Subsecretaría de Radiodifusión y la agencia Notimex fueron innovaciones del sexenio).<sup>76</sup>

Son cuestionables las acciones del Estado para con la televisión mexicana, ya que no ha sabido mediar ni aprovechar al máximo las oportunidades que puede tener en una sociedad como la nuestra, donde pueda llegar a ser un factor de cambio que incida para la mejora del país.

El consumo de las clases altas había crecido, naturalmente así como la clase media, que fue absorbida por la empresa y la burocracia. Ricos y clase media eran feroces entusiastas de la mentalidad consumista, que se inyectaba en dosis demenciales al resto del pueblo a través de los medios de comunicación, especialmente la televisión. El consumismo desatado llevó a “la brutal distorsión del

---

<sup>76</sup> AGUILAR CAMÍN, Héctor. *Op. Cit.*, p. 247.



gasto familiar proletario”, que permitía el paisaje de chozas y barracas miserables con su antena de televisión.<sup>77</sup>

En diciembre de 1970 se crea la Secretaría de Comunicaciones y Transportes y, junto con la Subsecretaría de Radiodifusión, y dos años después se expide el decreto sobre la Televisión Rural de México, según el cual el gobierno puede producir o seleccionar los programas que estime más adecuados para hacerlos llegar a las zonas rurales no cubiertas que se encuentren próximas a las estaciones de televisión ya en operación e incluso el empleo de *video-cassettes* para cubrir lugares en donde no había instalaciones para la difusión de los contenidos, en junio de ese mismo año se convierte en Televisión Cultural de México, que difundía programas producidos por el gobierno, otros de la televisión comercial y algunas de emisiones del canal 11 y 13.

Producto de la buena relación entre Televisa y el gobierno federal, se encuentra en este testimonio de Miguel Ángel Granados Chapa:

En otras dependencias de RTC ocurrieron los siguientes acontecimientos: la Productora Nacional de Radio y Televisión, creada en 1977, inició de hecho sus actividades en 1978. Realizó la producción destinada a llenar los tiempos oficiales sin acercarse a satisfacer las necesidades en este campo. Conforme a su propia clasificación dedicó el 40 por ciento de sus programas al entretenimiento, el 35 por ciento a la cultura y el 25 por ciento restante a la información. Televisión Rural de México (TRM) aumentó al parecer de 129 a 155 sus estaciones... Pero no ha variado su esquema básico de acción, que consiste en seleccionar algunos programas de la televisión capitalina (con preminencia de la programación de Televisa) y llevarla hasta donde no llega la señal de aquella. Ese mecanismo beneficia grandemente a la televisión privada, que de ese modo aumenta su auditorio sin costo alguno. No es preciso llamar la atención sobre el perjuicio derivado de que la programación de TRM incluya los anuncios publicitarios: uno de sus funcionarios ha hecho pública su preocupación por el hecho de promover la venta de autos Le Barón... entre los chontales de Chiapas.<sup>78</sup>

Televisa es pionera en el uso de satélites junto con el gobierno y es en este sexenio cuando logra transmitir televisión por cable pero por aire, lo que constituía una violación al reglamento de medios, quedando en el lugar 251 de las quinientas mayores empresas mexicanas. Para 1970 había cerca de 2 millones y medio de televisores en todo el país, en este mismo año en Televisa comienzan las emisiones de 24 Horas de Jacobo Zabludovsky, permaneciendo 27 años al aire.

Para esta década, Televisa tiene un despunte marcado a nivel internacional y es cuando sienta las bases para su internacionalización y la exportación de productos, si bien la época de

---

<sup>77</sup> AGUSTÍN, José. *Tragicomedia Mexicana I*, p. 269.

<sup>78</sup> GRANADOS CHAPA, Miguel Ángel, en: *Revista Nexos*, n. 13, enero 1979, p. 48.

oro del cine mexicano mostraba al “charro cantor”, Televisa pone las bases para la exportación de las telenovelas y otros contenidos.

La popularidad de la televisión comenzó a formar en el público otros hábitos de diversión; en especial, la telenovela se convirtió en la opción natural de entretenimiento en México, sustituyendo al melodrama cinematográfico y cuando pasó a una nueva generación de mujeres “sufridas” de la televisión (Irma Lozano, Silvia Derbez, Blanca Sánchez, María Rivas), que dejó de lado a sus antecesoras cinematográficas (Marga López, Rosario Granados, Libertad Lamarque).

En diciembre de 1974 se inauguran los foros 20 y 24 de los estudios Churubusco, que fueron rentados y adaptados bajo instrucción de la Subsecretaria de la SCT para producir contenidos que fueran en contra del consumismo que promovía principalmente el monopolio televisivo.

Producto de la globalidad que se presentaba a través de los medios de comunicación y que se difundía en la década de los 70, fue el florecimiento del pensamiento liberal de género, donde se pensaba que los varones y las mujeres eran iguales, (Por ejemplo, el uso de la minifalda que revolucionó la moda desde entonces). La televisión siempre ha sido un negocio sujeto al comportamiento del mercado y a un sistema de competencia muchas veces desleal; ese papel de la televisión privada ha sido claro ante el neoliberalismo y la privatización.

A continuación expongo un cuadro para tener una visión general de cómo se fueron incrementando las televisiones en América Latina. Y no solo en la región, países como Italia también tuvieron gran auge desplazando al cine en segundo plano.

Tabla 7.1. Número de televisores en funcionamiento en países de América Latina y el Caribe, años 1960-1982 (miles de unidades)

País	1960	1965	1970	1975	1978	1979	1980	1981
Argentina	450	1 600	3 500	4 500	4 600	4 715	5 140	5 540
Barbados	—	6	16	40	50	50	50	53
Bolivia	—	—	—	43.5	50	100	300	341
Brasil	1 200	2 400	6 100	10 680	12 000	15 000	15 000	15 500
Colombia	150	350	810	1 600	—	2 000	2 250	2 500
Costa Rica	3	50	100	150	160	161	162	164
Cuba	500	552	582	600	975	1 114	1 273	1 398
Chile	0.5	52	500	700	1 210	1 225	1 225	1 250
Ecuador	2	42	150	252	360	400	500	530
El Salvador	20	35	92	135	180	276	300	310
Guatemala	32	55	72	110	150	160	175	180
Haití	1.8	7	11	13.2	14	15	16	17
Honduras	1.3	2.2	22	47	48	49	49	49
Jamaica	—	25	70	110	120	167	167	180
México	650	1 218	2 993	—	5 600	5 700	7 500	7 900
Nicaragua	5	16	55	83	120	150	175	185
Panamá	11	70	142	185	206	220	220	233
Paraguay	—	—	34	54	56	57	68	75
Perú	33	210	395	500	—	850	850	900
República Dominicana	—	50	100	158	250	300	385	396
Suriname	—	7	28	34	—	40	40	41
Trinidad y Tobago	0.02	20	60	105	140	150	210	265
Uruguay	25	200	258	351	361	362	363	366
Venezuela	250	650	794	1 284	—	1 710	1 710	1 800

Fuente: GETINO Tascón, Octavio. Cine Latinoamericano. Economía y nuevas tecnologías. Editorial Trillas., p. 179

En este panorama dominado por la antena televisiva, el cine quedó confinado a la pequeña sala del cineclub, a los oscuros festivales internacionales, y al prestigio dudoso de un cine que muy pocos vieron en la época en que fue realizado.

En relación al video, éste comienza a tomar un papel protagónico en los campos del arte y la cultura; se realiza la Primera Muestra de Videoarte (1973) en el Museo de Arte Moderno del Instituto Nacional de Bellas Artes y el IX Encuentro Internacional (1977) en el Museo Carrillo Gil, con obras pioneras en el entonces campo virgen del video.

### **2.9.2 Radio**

La injerencia de capitales extranjeros siempre ha sido una constante tanto en la radio como en la televisión, pues en México aún no existía una acumulación de capital suficiente para instrumentarla y es hasta la última década del Porfiriato que se entregarían estos medios de comunicación, y por consiguiente, los grandes capitales extranjeros instalan la infraestructura de la actual industria radiofónica.

Algunas primeras inversiones en México, tanto en televisión como en radio, provienen de las grandes cadenas norteamericanas de radio y televisión como la NBC, perteneciente a la cadena RCA, la cadena de televisión más importante en Estados Unidos, y la CBS que le sigue en importancia. Para la industria radiofónica mexicana no ha sido tan diferente como la televisión, ya que la radio responde a decisiones sobre operación y contenido de los grandes capitales monopolistas internacionales. Las familias Azcárraga, O'Farrill, Alemán y Garza Sada sientan las bases de diversas "industrias culturales" acaparando distintos medios de comunicación y de información.

La emisora Radio Educación regresa al aire en 1968 en condiciones adversas, con equipo deficiente, escasez de personal y serias dificultades de sintonía. Transmite en horario discontinuo -de las 7 de la mañana a las 2 de la tarde y de las 6 de la tarde a las 10 de la noche- algo muy común en los años veinte, pero casi increíble en los sesenta.

En 1971, los periodos de transmisión comprenden de 1 a 4 de la tarde y de 7 a 10 de la noche, de lunes a viernes. A partir de 1972, durante el gobierno del presidente Echeverría, las cosas cambian para Radio Educación. Se construye una planta transmisora, con su respectiva antena, en el kilómetro 12 de la carretera México-Puebla; se monta un transmisor de 50 mil

watts, lo que permite a XEEP ir aumentando poco a poco su potencia, primero a 10 mil, luego a 20 mil y finalmente a 50 mil con lo que deja de ser un "fantasma" en el cuadrante.

En 1969 después de seis meses de negociaciones entre los representantes de la Cámara Nacional de la Industria de la Radiodifusión (CIR) y la Secretaría de Hacienda, el presidente Díaz Ordaz emite un decreto que autoriza pagar de la siguiente manera el *"Impuesto sobre el importe de los pagos que se efectúen por los servicios prestados por empresas que funcionen al amparo de concesiones federales para el uso de bienes del dominio de la nación"*: las empresas concesionarias de radio y televisión pondrán a disposición del Estado el 12.5 % de su tiempo diario de transmisión para que éste haga uso de él de acuerdo con sus propios fines.

Un año antes se intenta someter a un régimen impositivo a todas las empresas concesionadas. La Ley Federal de Ingresos, que debió entrar en vigor en 1969, preveía que las empresas respectivas pagarían al Estado impuestos correspondientes al 25% de sus ingresos brutos. Esta disposición disgustó mucho a los concesionarios y presionaron de tal forma que incluso amenazaron con represalias de tipo económico por parte de sus clientes de publicidad, lo que nunca se llevó a cabo y los concesionarios dieron la solución pagando al Estado con tiempo de transmisión.

A finales de la década de los sesenta la radio de Frecuencia Modulada no ha logrado consolidarse debido, principalmente, al escaso número de aparatos receptores dotados del dispositivo para captar esa banda, y al precio relativamente alto de éstos en comparación con los de la banda normal, lo cual provoca que los anunciantes no manifiesten mucho interés por promover sus productos en las (todavía) escasas emisoras de FM.

Para dar impulso a la FM se crea en mayo de 1970 la Asociación de Radiodifusores de FM, que inmediatamente entra en contacto con fabricantes de receptores de radio para solicitarles que hagan un esfuerzo por abaratar los precios de sus aparatos receptores con el fin de que el sistema se popularice, y con los publicistas y anunciantes para pedirles que apoyen a las estaciones de esta banda con la inserción de *spots* en ellas. Al frente de la asociación están los señores Francisco Sánchez Campuzano (Estereomil), Joaquín Vargas (Estéreo Rey), Salvador Arreguín Jr. (Radio Imagen), y Mario Vargas, representando a XEW FM.

En el sexenio de 1970-1976 hay importantes resultados en la radiofonía por parte del sector público, así lo describe Gloria Fuentes:

[...] a partir de esta etapa de la radiodifusión oficial está el hecho de que en numerosas ocasiones cámaras y micrófonos de la televisión estuvieron presentes lo mismo en los recintos legislativos que con el titular del Ejecutivo Federal en sus viajes de trabajo por países amigos o en grandes foros nacionales. La radiodifusión comercial ha estado presente, cada primero de septiembre, para transmitir el Informe Presidencial y justo es reconocer que cumplió con satisfacción. Pero es en el régimen del presidente Echeverría cuando el Gobierno Federal toma en sus manos la labor de coordinar esfuerzos y aportar sus propios recursos técnicos y humanos para brindar un mayor marco de difusión a los informes presidenciales.<sup>79</sup>

La Cámara Nacional de la Industria de Radiodifusión decide transformar su estructura interna y su denominación. Se formaliza la pertenencia a esa organización de los concesionarios de canales de televisión que, aunque en los hechos participaban ya en las actividades de la CIR, no habían ingresado de manera oficial. En consecuencia, la organización gremial cambia su nombre a Cámara Nacional de la Industria de la Radio y la Televisión (CIRT).

El 4 de abril de 1973 en el Diario Oficial de la Federación, se publica el *Reglamento de la Ley Federal de Radio y Televisión*, en donde se precisan las atribuciones de la Secretaría de Gobernación como encargada de vigilar que los contenidos de las transmisiones de ambos medios se ajusten a lo estipulado por la legislación. Asimismo, el reglamento establece que las estaciones de radio pueden dedicar ¡el 40 por ciento! de su tiempo total de programación a la emisión de anuncios publicitarios.

Los empresarios de la radio que habían participado desde las primeras negociaciones del proyecto de ley de la industria, consiguen establecer una marcada diferencia entre las radiodifusoras culturales y las comerciales con tratamientos jurídicos diferentes para unas y otras, incluso acerca de los contenidos y las formas de apoyo presupuestal.

Así las comerciales tienen carácter de concesionarias con capacidad para comercializar sus tiempos, y las culturales están sujetas al régimen de permisionarias, sin la posibilidad de obtener ingresos fuera del presupuesto corriente asignado; solamente pueden recibir eventuales subsidios oficiales o patrocinios de instituciones de cultura.

---

<sup>79</sup> FUENTES, Gloria. *Op. Cit.*, p. 89.

Mediante esta legislación, el Estado manifiesta por primera vez su decisión de participar en la industria en forma reglamentada y se reserva tres posibilidades de emplear el tiempo para sus propios fines en las radiodifusoras concesionadas.

Para 1974 inicia emisiones el noticiero Monitor, conducido y producido por José Gutiérrez Vivó, se mantuvo al aire hasta el 2008, siendo pionera en el formato de noticiarios por su tono crítico y polémico, fue líder en audiencia por varios años y creó un modelo que siguieron otras emisiones radiofónicas nacionales. Fue la primera en México en dar reportes viales de la Ciudad de México desde un helicóptero y varias motocicletas.

### **2.9.3 Prensa**

Con la implantación social del cine, la radio y su inmediatez informativa, repercuten enormemente en el periodismo impreso y hacen que este evoluciones a una técnica más rápida y de una mayor calidad. A partir de las guerras mundiales y conflictos bélicos el periodismo impreso se apoyó de la fotografía para volverse vistoso y atractivo para la gente, principalmente ilustrativo más que informativo.

Si bien la función natural de la prensa es la de informar a todos los sectores, para la prensa mexicana el modelo a seguir sería el estadounidense, como objetivo primordial la propaganda, incluso las principales agencias informativas en las que se apoyaban los diarios mexicanos eran estadounidenses. La gestación de periódicos respondían a intereses comerciales los dueños de periódicos eran empresarios por lo que el negocio era mantener al público (un público poco crítico y educado que se dejaba llevar por lo increíble y escandaloso).

Surgieron periódicos en la capital y al interior de la república pero no tuvieron suerte en mantenerse, el hacer periodismo no era barato, sumado a esto la represión periodística era inminente y por si fuera poco el gobierno creó una empresa reguladora de papel lo que le daría control absoluto para proveer a cualquier diario.

De 1957 a 1982 se publicó el *Diario de la Tarde* de la misma imprenta que el diario *Novedades*, para 1958 *Ovaciones* saca su edición vespertina. Para 1960 aparece la revista *Política*, la más importante de la izquierda marxista bajo la dirección de Manuel Marcué Pardiñas hasta 1968, su director fue preso político de 1968 a 1971. Parte de la maquinaria y

personal del desaparecido diario *El Popular* para 1962 sale a la luz pública el diario *El Día* dirigido por Enrique Ramírez y Ramírez y para 1965 se inicia el tiraje de *El Heraldo de México* impreso en offset y a color.

Notimex, la agencia informativa oficial, nació en 1968. El movimiento estudiantil de ese año desplegó sus propuestas en carteles y volantes que distribuían miles de brigadas, en tanto que la prensa comercial mostraría los límites y deformaciones propios de la vieja relación con el poder. Tlatelolco sería la gran prueba. A finales del mismo año, editada por los caricaturistas AB Helioflores, Naranjo y Rius, aparecería *La Garrapata. El Azote de los Bueyes*, revista satírica de oposición.<sup>80</sup>

El diario *Excélsior* era un ejemplo por tratar de dar información más clara que cualquiera en estos años, con un objetivo crítico por parte de la dirección editorial, pero no dejaba de ser comercial, luchaba contra el amarillismo y las publicaciones de nota roja que surgían cada vez más, así como la censura editorialista, gozando de una libertad de expresión condicionada por parte del gobierno. En este sexenio se da la agresión más fuerte por parte del Estado hacia un medio de comunicación y en este caso fue la prensa escrita en el periódico *Excélsior*, considerado unos de los diez mejores en el mundo, donde la crítica incisiva por parte de su director y la línea editorial trazada no gustaron al presidente ni a su familia, el mismo presidente orquestó un boicot, primero de papel, y posteriormente la destitución tanto del director como de la mesa directiva.

[...] Manuel era buen amigo del grupo y nos mantenía informados de lo que se hablaba sobre nosotros en algunos corrillos políticos. También a él lo había salpicado la ira de los Echeverría: textualmente salpicado porque en un coctel de la familia cinematográfica, frenético al parecer por las críticas que Manuel Ávila Camacho divulgaba contra el nuevo cine mexicano, Rodolfo Echeverría le vació un vaso de whisky en pleno rostro.<sup>81</sup>

Algunos de los colaboradores de Julio Scherer eran Gastón García Cantú, Samuel I. del Villar, Froylán López Narváez, Antonio Delhumeau, Carlos Monsiváis, Jorge Ibarguengoitia, Vicente Leñero, Ricardo Garibay y Luis Medina, entre otros, incluyendo al editorialista Daniel Cosío Villegas que por la segunda publicación de su trilogía de libros, es el pretexto por el cual decide el presidente realizar dicha acción en contra del diario.

En abril de 1975 se constituye en la ciudad de México la UPD (Unión de Periodistas Democráticos), encabezada por Renato Leduc con Luis Suárez como coordinador de Relaciones Internacionales, también el mismo año se funda en el Palacio de Bellas Artes la FELAP (Federación Latinoamericana de Periodistas), siendo la UPD la única organización

---

<sup>80</sup> MUSACCHIO, Humberto. *Historia gráfica del periodismo mexicano*. México, Gráfica, Creatividad y Diseño, 2003, p, 49.

<sup>81</sup> LEÑERO, Vicente. *Los periodistas*. México, Joaquín Mortiz, 2001, p, 293.



profesional que protestó ante lo ocurrido en contra del *Excélsior*. Para noviembre del mismo año sale el semanario *Proceso*, un grupo de intelectuales junto con Octavio Paz que habían colaborado en *Plural* crearon *Vuelta* y otros más se fueron al *Unomásuno*, diario que por una ruptura dio paso a *La Jornada* en 1984.

A partir de 1976, *Excélsior* tuvo su época de oro por ser el “oficial” o el acogido por el gobierno con interesantes incentivos gubernamentales, como otros periódicos interesados por el tema monetario, vendiendo publicidad al por mayor, consumismo, notas de actrices de cine, que desviaban la atención de una masa social amorfa; por ello, *Excélsior* tuvo cierto pleito hasta 1976 con la televisión, radio y cine, por ser el más crítico de entonces.

## 2.10 ¿Todo estuvo bien?

No, no todo estuvo bien. Cada sexenio es muy controvertido, éste no hizo la diferencia, ya que tuvimos a un presidente represor tanto por los acontecimientos de 1968 como por el *halconazo* de 1971. El gobierno nunca aceptó su responsabilidad ante los hechos, pero sabemos que “Echeverría se encargó de operar personalmente el “halconazo”, reveló Herrera Burquetas”<sup>82</sup> así es, y muy probablemente de muchos otros en una guerra sucia dirigida por parte del Estado. (Enrique Herrera Burquetas era el responsable de NOTIMEX y quien renunció al recibir la orden de filtrar información en el halconazo de 1971).

Este hecho, aunado con el 68, quedaría muy marcado dentro de la memoria colectiva y más la de los estudiantes quienes no volverían a manifestarse de esa forma hasta 1986, pero Echeverría no se iría limpio, ya que recibiría una pedrada en Ciudad Universitaria en 1975, en una reunión a la cual no debió asistir, asumiendo que ya se había ganado la confianza de los estudiantes pues, según él, era el presidente más revolucionario y allí constató que los estudiantes no fueron flexibles como él hubiese querido, pues tuvieron y seguirán teniendo memoria histórica.

---

<sup>82</sup> CARRIZOSA, Paula. “Echeverría operó personalmente el halconazo: Herrera”. *La Jornada de Oriente*, junio 24, 2011, p. 9.



Una descripción de Octavio Paz le acomoda perfecto, a tan revolucionario compañero “con cíngulos y estolas; a los papagayos y culebras nacionalistas, que cantando y silbando expolían a la triste Revolución mexicana [...] hampones que se creen revolucionarios”<sup>83</sup>

Se produjeron infinitos casos risibles, como la amenazante exigencia de Echeverría a los directivos de Coca-Cola para que le cedieran la fórmula de sus refrescos. El mal de derrochar a manos llenas el dinero público tiene raíces [...] hondas, la principal de las cuales es, por supuesto, el carácter de monarquía absoluta que tiene nuestro gobierno. Gabriel Zaid señaló al final del sexenio una cruel paradoja. El <<nuevo Cárdenas>> terminaba su gestión como un nuevo Alemán: había buscado el Premio Nobel, había maniobrado para su reelección, había amasado una fortuna, pero por encima de todo había culminado el sueño alemán de llevar al poder no a unos cuantos compañeros de banca sino a toda la clase universitaria.<sup>84</sup>

Enrique Krauze recapitula muy bien un sexenio lleno de contrastes, producto de la incapacidad política para guiar al país por mejores caminos, y de la falta de visión y proyección que el país hubiese podido obtener.

José Agustín describe de una manera clara el inicio del periodo presidencial de Echeverría, públicamente su imagen y la forma de exponerse ante la sociedad le ayudó a ganar adeptos. “Hasta cierto punto, el nuevo presidente tenía una relativa conciencia de todo esto, y se propuso acelerar cambios y reformas que reactivaran los procesos de crecimiento. Sin embargo, la manera como enfrentó estas nuevas necesidades del país a la larga resultó funesta para él y para todos”.<sup>85</sup>

Él mismo termina comentando del sexenio echeverrista que “Como había amenazado Echeverría gobernó hasta el último minuto. Ejercer un poder como el del presidencialismo mexicano le gustó tanto que se le volvió adicción...” y lo termina calificando como “...uno de los mandatarios más irresponsables de la historia del país.”<sup>86</sup> Su opinión es muy acertada, ya que estar al frente de un país no depende de gustos, modas o tendencias, sino de una verdadera y responsable vocación de servir.

El México moderno está a la sombra de la Revolución Mexicana, cobijando todos estos años permanencias con ciertos cambios, novedades y reiteraciones, con tradiciones que le han

---

<sup>83</sup> PAZ, Octavio. *Las palabras y los días. Una antología introductoria*. México, FCE/ CONACULTA, 2008, p. 104.

<sup>84</sup> KRAUZE, Enrique. *Op. Cit.*, pp. 414- 415.

<sup>85</sup> AGUSTÍN, José. *Tragicomedia Mexicana 2*, p. 7.

<sup>86</sup> *Íbidem*, p. 129.

salido caro al país y vicios intolerables que quedan como herencia histórica esta sucesión perfecta en el poder. Precisamente esa *Sombra de la Revolución Mexicana*.

Resulta una paradoja histórica [...] el hecho de que las exigencias objetivas de la producción, el desarrollo económico y la pluralidad social estén golpeando las únicas fórmulas conocidas que tienen la sociedad y el Estado para manejarse y para organizarse. Ese es el conflicto en profundidad que caracteriza nuestra transición, una transición que, sin embargo, va cayendo cada vez más del lado de allá, de lo que ya viene, y cada vez menos del lado de acá de lo que está dejando de ser. No se trata ciertamente de un proceso de días ni de semanas, sino de años y a lo mejor de décadas, pero la sociedad mexicana acude al término de un acuerdo fundamental consigo misma, un verdadero cambio de época que hace convivir en nosotros a la vez el desconcierto y la necesidad de cambio, el peso inerte del pasado y el clamor imantado e indefinido del futuro.<sup>87</sup>

La estabilidad política de nuestro país se había venido organizando por la consolidación del presidencialismo como eje de la vida política y social y como consecuencia el *tapadismo* (donde el jefe del ejecutivo designa a su heredero mediante un eficaz mecanismo sucesorio), clave para esta supuesta estabilidad política que fue la constante en México en el siglo pasado. “Como lo recuerda José Revueltas en México, una democracia bárbara...”<sup>88</sup>

La élite gobernante del país y esta burocracia (que se ha convertido en un cáncer), han impedido que el país pueda tener un mejor desarrollo. Esta década fue coyuntural para la toma de decisiones, pero la impericia de la clase política ha impedido todo respiro para trascendencia, quedándonos en un hoyo sin salida, cayendo en una paradoja histórica, y la producción, el desarrollo económico y social queden a la deriva y no puedan organizarse.

Ése es el conflicto en profundidad que caracteriza nuestra transición que, sin embargo, va cayendo cada vez más del lado de allá, de lo que ya viene, y cada vez menos del lado de acá, de lo que está dejando de ser. No se trata ciertamente de un proceso de días ni de semanas, sino de años y a lo mejor de décadas, pero la sociedad mexicana acude al término de un acuerdo fundamental consigo misma, un verdadero cambio de época que hace convivir en nosotros a la vez el desconcierto y la necesidad de cambio, el peso inerte del pasado y el clamor imantado e indefinido del futuro.<sup>89</sup>

La información anterior nos ayuda a contextualizar el fenómeno cinematográfico dentro de un mundo cambiante tanto de sistemas de gobierno como en la implantación de nuevos órdenes económicos que marcarán la pauta para la producción de bienes y consumos e intercambios de productos. Ya teniendo el tejido de los 70, se entienden mejor las políticas implementadas por el gobierno mexicano para apoyar al cine mexicano. Esto se estudiará a continuación.

---

<sup>87</sup> AGUILAR CAMÍN, Héctor. *Op. Cit.*, p. 312.

<sup>88</sup> *Ibidem*, p. 240.

<sup>89</sup> *Ibidem.*, p. 312.

## Capítulo 3.

### ***La industria cinematográfica mexicana en el sexenio de Luis Echeverría Álvarez (1970-1976)***

El arte es una creación exclusiva de lo humano, el cine es arte y queda como documento que da testimonio de la época en que se realiza, perdurando al paso del tiempo. Actualmente nos cuesta trabajo imaginar el mundo visual antes de la era del cine. Al cine se le considera “como una fuente histórica sin limitaciones al análisis sólo del film, sino integrándolo al mundo que lo rodea. Considerar que, independientemente de que pueda ser estudiado desde un punto de vista histórico, estético, semiológico, etc., el cine es un producto cuyas significaciones no son solamente cinematográficas”<sup>90</sup>.

El cine, “Abreviatura de cinematógrafo o cinematografía, término que se utiliza habitualmente para designar no sólo el aparato o la sala de espectáculo, sino toda actividad industrial, artística y socio-cultural relacionada con este “médium” de masas”<sup>91</sup>.

En sus inicios el cine era considerado un híbrido de las artes clásicas y en consorcio con el entretenimiento de las masas incultas. Al paso de los años, el cine deja de ser un “juguete científico”<sup>92</sup> para convertirse en un agente de “comunicación social, como un instrumento cultural de enormes e inimaginables alcances, entre las industrias”.<sup>93</sup> El cine sumado a los demás medios masivos de comunicación tiene una gran importancia por su injerencia política, cultural, artística y educativa, primordialmente como medio difusor de ideologías gobernantes o privadas convirtiéndolo en mercancía dentro de una industria.

La cinematografía mexicana es la más antigua del continente y es el espectáculo más importante para los mexicanos. En el presente capítulo entraremos de lleno a la producción cinematográfica en México durante el sexenio de Luis Echeverría; comenzaremos estudiando la industria cinematográfica nacional, el contexto del “nuevo cine mexicano”, situándolo como eje para la exposición de películas, directores y sus características más representativas y sus

---

<sup>90</sup> PEREDO CASTRO, Francisco Martín. *Alejandro Galindo en el cine mexicano*. Tesis de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación. México, UNAM-FCPyS, 1990, p. 117.

<sup>91</sup> FAGES, J. B., B. Fery y P. Cornille. *Diccionario de comunicación*. Buenos Aires, Editor 904, 1977, p. 37.

<sup>92</sup> LÓPEZ VALLEJO Y GARCÍA, María Luisa. *La religión en el cine mexicano*. Tesis de Licenciatura en Periodismo y Comunicación colectiva. México, UNAM-FCPyS, 1978, p. 1.

<sup>93</sup> *Ibidem*, p. 1.

distintas etapas desde la producción, distribución y exhibición. Para este periodo el cine era el único medio de comunicación en el país casi completamente controlado por el Estado.

### 3.1 El viejo “Nuevo Cine Mexicano”

La década de los 60 fue un periodo donde se vio aminorada la producción artística por la difícil situación que se acaba de vivir principalmente en Europa, cuna de las principales corrientes y movimientos artísticos, situación que mejoraría para la siguiente década cuando se percibe una mayor producción artística.

En Francia, una joven generación de cineastas educados en la crítica cinematográfica iniciaba el movimiento de la *nueva ola*. En Italia, el neorrealismo había afirmado la carrera de varios cineastas. El cine sueco hacía su aparición con Ingmar Bergman, al mismo tiempo que en Japón surgía la figura de Akira Kurosawa. “La década de los sesenta es la época de los grandes cambios y una nueva cosmovisión flota en el ambiente. Nuevo, Novo, Nuovo, New, Nouveau, Nouvelle Vague, Arte Nuevo, Neorrealismo, Hombre Nuevo, Bosa Nova, Cinema Novo, son palabras que comienzan a repetirse en el mundo de los intelectuales, en el Arte, en la literatura, la música, la plástica y también en el Cine.”<sup>94</sup>

La producción cinematográfica refleja en gran medida el estado cultural del país y de los países en donde se gesta, gran parte de esta producción responde a intereses de una ideología dominante, ofreciendo conductas socialmente adecuadas que moldean a la cultura popular; este gusto popular es el que va a dictaminar temáticas y tendencias de producción y las culturas populares son resultado de una apropiación desigual del capital cultural, una elaboración propia de sus condiciones de vida y una interacción desigual con los sectores hegemónicos.

Durante los años 60 la producción cinematográfica mexicana se redujo a dramas familiares con guiones de baja calidad, y comedias ligeras que fueron más bien vehículos de lucimiento para cantantes de *rock and roll*. El cine mexicano, por su parte, se había estancado por líos burocráticos y sindicales. La producción se concentraba en pocas manos, y la posibilidad de ver el surgimiento de nuevos cineastas era casi imposible, debido a las

---

<sup>94</sup> ORELL, *Op. Cit.*, p. 10.

dificultades impuestas por la sección de directores del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC).

En México el estancamiento del proceso del desarrollo sostenido que venía experimentando el país de 1940 a 1970 dio pie a crisis en distintos sectores; es durante el sexenio de Gustavo Díaz Ordaz, último periodo gubernamental completo del llamado “desarrollo estabilizador”, que la industria del espectáculo fílmico en México viviría una etapa de crisis.

Para el exterior, México era un ejemplo de “sociedad libre” en una América Latina afligida en su mayor parte por regímenes dictatoriales, que lograba avanzar hacia el desarrollo sin sacrificar las “libertades democráticas”. Pero las apariencias eran muy engañosas; la modernización capitalista del país se había hecho a costa de la miseria creciente de las masas y de la concentración desproporcionada de la riqueza, habiendo agudísimas desigualdades entre las condiciones de vida de las clases mexicanas; el Estado se había vuelto progresivamente más autoritario y despótico. Toda manifestación de descontento social no conducida dentro de los cauces “institucionales” era condenada como ilegítima y sufría represión. [...] Era difícil en esas condiciones, mantener por más tiempo el mito del “milagro mexicano”, cuando había desempleo, marginalidad y angustia por la tierra.<sup>95</sup>

Uno de los evidentes síntomas de esa situación fue el marcado aumento en la producción de series en episodios, filmados en los Estudios América, que habían comenzado a realizarse desde fines de los cincuenta, ya que resultaban baratísimas e implicaban la contratación no de los trabajadores de la STPC (únicos facultados por la ley para participar en los equipos de rodaje de las películas profesionales de largometraje), sino de los del Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC) que solo podían colaborar en cortos y documentales.

Las series estaban integradas por cortos de media hora cada uno, pero eran en realidad largometrajes disfrazados que, año con año, hacían aumentar ficticiamente las cifras de producción cuando, en el fondo, los volúmenes de producción común y corriente se mantenían en niveles bajísimos, menos de 50. La calidad de esas películas seriadas era, pues, notablemente pobre y sus contenidos de lo más convencional como *chili-westerns*, comedias para niños, cintas de horror, películas de luchadores, dramas rancheros, biografías edificantes y hasta algún ejemplo de ciencia ficción. Con estas series el cine mexicano alcanzó niveles bajos como jamás se hubiera imaginado, evidencia clara de su subdesarrollo.

---

<sup>95</sup> COSTA, Paola. *La “apertura” cinematográfica. México 1970-1976*. México, Universidad Autónoma de Puebla, 1988, pp. 29-30.

La “ola de corrupción” en los sindicatos, sobre todo a partir de los 50’s. “Algunos productores con el afán de un lucro mayor se volvieron “argumentistas o “directores” y también “sindicalistas” (por ejemplo los De Anda, los Cardona, los Rodríguez), y profundizaron la corrupción entre los trabajadores, que por la difícil situación de empleo imperante aceptaban las condiciones poco favorables para su supervivencia, por ejemplo suscribiendo recibos por cantidades mayores a las que recibían, o volviéndose incondicionales de los productores y dirigentes gremiales para poder participar en las unidades de rodaje.<sup>96</sup>

Debido a la situación crítica de la industria cinematográfica, el presidente Díaz Ordaz nombró como director de cinematografía a Mario Moya Palencia, quien se mostró más sensible que sus antecesores a las presiones renovadoras del cine mexicano; de esta manera se sentaron las bases para modificar la nefasta imagen de la cinematografía nacional. Las nuevas autoridades fílmicas apoyaron la celebración, en 1965, del Primer Concurso de Cine Experimental, cuya convocatoria fue lanzada en 1964, al que se inscribieron 12 películas de medio y largometraje.

Los balances del certamen hicieron evidentes varios fenómenos; en primer lugar, que en México sí existía talento cinematográfico capaz de desarrollar un nuevo cine, con una nueva estética fílmica a la altura de las circunstancias sociopolíticas del país; segundo, el relevo generacional estaban garantizado a excelentes niveles, y tercero, que los cineastas, provenientes todos ellos de una clase media diríase “ilustrada”, sí eran capaces de atraer a las salas a un amplio sector social, surgido a raíz del desarrollo capitalista, cuya cultura eminentemente urbana reclamaba los productos que la industria fílmica se negaba sistemáticamente a patrocinar.

Sólo quedaba permitir a esta nueva generación de cineastas el acceso a la paralizada estructura industrial, retenida ya no sólo por los miembros de la antigua burguesía cinematográfica sino por sus hijos y demás herederos, quienes también comenzaron a filmar durante los sesenta sin el menor ánimo de renovación. Las nuevas expectativas encontraron fuertes oposiciones, pero ello no evitó que en 1967 se realizara el II Concurso de Cine Experimental, en el que participaron sólo siete películas, la mayoría de baja calidad, pero del que surgió otro talento comprobado, el de Archibaldo Burns, realizador de la cinta *Juego de mentiras* o *La venganza de la criada*.

El cine más crítico que se había hecho hasta entonces, en el que destacan cintas como *Espaldas mojadas* de 1953 de Alejandro Galindo, *El brazo fuerte* de 1958 de Giovanni

---

<sup>96</sup> COSTA, Paola. *Op. Cit.*, p. 71.

Korporal, *La sombra del Caudillo* de 1960 de Julio Bracho y *La rosa blanca* de 1961 de Roberto Gavaldón, es en esos años prácticamente nulo dentro de la cinematografía nacional.

La sociedad mexicana entraba a un anhelo de modernidad, social, cultural y sexual, por consiguiente querían ver reflejada esa nueva vanguardia en las artes y en lo que veían o consumían, la representación del acto sexual se manifiesta por primera vez en el cine en la segunda mitad de los 60. “Obviamente no todo el cine –ni mucho menos- que se elabora en cada periodo presidencial puede considerarse “artístico”; pero, indudablemente, la producción presenta ciertas características temáticas y estilísticas (formales) derivadas del momento histórico en que se dan”<sup>97</sup>.

Si las luchas que ciertos sectores populares han emprendido ante la crisis que vive la sociedad mexicana desde fines de la década anterior, han hecho nacer un cine nuevo (expresión de esos sectores) estas mismas luchas han producido, por parte de la clase dominante, un cine “renovado”. [...] También sin duda, se consolidará, a más corto plazo (aunque no tiene ante sí un camino sin obstáculos), el nuevo cine mexicano que expresa hoy en el plano industrial los proyectos ideológicos de la fracción liberal del grupo gobernante (dominante, durante el sexenio de 1970-1976, en el aparato estatal). [...] Si bien desde sus primeros “tanteos” en el plano industrial el llamado nuevo cine mexicano exhibió como rasgo novedoso la intención de acercarse a los “problemas sociales” del país, esta intención no lograba materializarse adecuadamente en tanto permanecía atrapada en los viejos conflictos del melodrama mexicano y en sus correspondientes esquemas narrativos o en lejanas crónicas históricas plasmadas con una visión, además de infiel a los hechos totalmente ahistórica e igualmente melodramática...<sup>98</sup>

De acuerdo con Carlos Monsiváis “A principios de los sesentas, un grupo de críticos, Nuevo Cine, difunde las tesis de la revista *Cahiers du Cinema* y proclama su creencia en el cine de autor, en el director como responsable y artífice de la película.”<sup>99</sup>

A partir de este momento histórico el director comienza a tener una importancia más resaltable en la película y no se queda como un participante más de la misma; esta tendencia se propagó rápidamente en las universidades, quienes no tardaron en comenzar a gestar nuevos proyectos bajo este nuevo esquema de realización.

Esta generación de cineastas busca reconquistar a la clase media que se había visto alejada de las pantallas al tratar con nuevas técnicas y temáticas que serían la columna vertebral del cine de este periodo, algunos otros tocan temáticas morales como las drogas, el

---

<sup>97</sup> DÁVALOS OROZCO, Federico. *Summa fílmica mexicana 1916-1920*. Tesis de Licenciatura en Sociología. México, UNAM-FCPyS, 1988, pp. 29-30.

<sup>98</sup> *Hojas de Cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*. v. II. México, SEP/ UAM/ Fundación Mexicana de Cineastas, 1998, pp. 97-98.

<sup>99</sup> Cfr. COSÍO VILLEGAS, Daniel (ed.) *Historia General de México*, p. 1063.



sexo, el uso de malas palabras, la violencia, homosexualidad y el incesto, temáticas no abordadas hasta con la apertura de entonces.

Es precisamente en los comienzos de los años 60 cuando la crítica cinematográfica se fortalece y se forma el grupo Nuevo Cine que alentaría una nueva generación de cineastas mexicanos, quienes inclusive publicarían un manifiesto referente a la necesidad de renovar la anquilosada industria cinematográfica nacional. Un primer grupo era conformado por José de la Colina, Rafael Corkidi, Salvador Elizondo, José Miguel García Ascot, Emilio García Riera, José Luis González de León, Heriberto Lafranchi, Carlos Monsiváis, Julio Pliego, Gabriel Ramírez, José María Sbert y Luis Vicens; posteriormente se unirían al grupo José Báez Esponda, Armando Bartra, Nancy Cárdenas, Leopoldo Chagoya, Ismael García Llaca, Alberto Isaac, Paul Leduc, Eduardo Lizalde, Fernando Macotela y Francisco Pina, quienes inclusive fundarían la revista *Nuevo Cine*.

Esta revista fue fundada por el grupo del mismo nombre, publicaría únicamente 7 números en forma irregular y azarosa para luego desaparecer. Pero la influencia del grupo fue muy fuerte. El grupo editorial estaba formado por José de la Colina, Rafael Corkidi, Salvador Elizondo, José Miguel García Ascot, Emilio García Riera, José Luis González de León, Heriberto Lafranchi, Carlos Monsiváis, Julio Pliego, Gabriel Ramírez, José María Sbert, Luis Vicens. También formaron parte de este grupo, ya fuera en forma continua o eventual Pau Leduc, Manuel Michel, Eduardo Lizalde, Manuel González Casanova, Tomás Pérez Turrent, Nancy Cárdenas, Fernando Macotela, Juan Manuel Torres, Jorge Ayala Blanco, Salomón Láiter y Ludwik Margules entre otros.<sup>100</sup>

Este grupo representó el primer intento de oposición en relación a la cinematografía nacional, todos ellos de formación universitaria y con referentes internacionales que daban importancia primordial al autor cinematográfico.

Salvador Elizondo, impugna la moral burguesa demostrando la hipocresía del cine mexicano en cuestiones de sexo. García Ascot se erige en el teórico del grupo e inicia la publicación de una serie de artículos sobre estética del cine en general, empezando por un resumen en dos nutridas páginas de las ideas fundamentales de André Bazin. El cuentista José de la Colina redacta una declaración amorosa a Cyd Charisse tendiente a reivindicar líricamente la grandeza de la comedia musical americana. García Riera muestra sus aptitudes de filmógrafo y expositor apodóctico en una concienzuda ficha de *La Huelga* de Eisenstein. Se añade una sección de crítica de estrenos, se rinde homenaje de reconocimiento a Francisco Pina... La revista tiene también una sección, "Crítica de la crítica crítica", destinada a poner de manifiesto la impreparación de los representantes de los otros sectores del periodismo cinematográfico. Los redactores atacan con mordacidad a la subcultura chauvinista, a los cronistas de estrellas que se atreven a opinar sobre la realidad de una película, a los sirvientes incondicionales de la industria, [...] Se crea un nuevo tipo de detractor acérrimo: el periodista mediocre que al sentirse agredido acusa a los críticos "cultos" de "pedantes", de "enemigos" gratuitos del cine mexicano" y de "repetidores de

---

<sup>100</sup> TELLO, Jaime. *Notas sobre la política económica del "viejo" cine mexicano*. Octubre, Septiembre 1979, núm. 6, México, p. 14, en *Hojas de Cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*. v. II, p. 14.



*Cahiers du cinéma*” (como si la famosa revista francesa presentara un criterio uniforme e imitable), o bien aprovecha la coincidencia de que Colina, García Ascot, Gracia Riera y Pina son refugiados españoles, o hijos de refugiados españoles... Después de siete números de publicación irregular y azarosa [...] la revista desaparece. El grupo empieza a disgregarse, a dispersarse, a disolverse. [...] Algunos sobreviven como francotiradores o se absorben a un medio menos sucio. Surge el boletín filmográfico *La semana en el cine*, editado por García Riera y Ramírez: es el rescoldo de Nuevo Cine. Pero la influencia del grupo permanece, fermenta, cataliza múltiples procesos. Su espíritu, para bien y a veces para mal (al generalizarse, sus opiniones se degradan, se convierten en clisés, en antintelectualismo para semianalfabetas, en neocursilería culta, en filosofema de lujo o en vaguedad seudosignificativa), se deja sentir hasta el momento presente, aunque superado. Algo es seguro: quedaron fincadas las bases de un tipo de crítica que enlaza la especulación estética bien documentada con el ensayo sociológico que puede asimilar las nuevas posiciones críticas del extranjero y que es capaz de normar el criterio de los jóvenes cinéfilos y cineastas por medio de la discusión. [...] Errado en sus procedimientos, demasiado romántico para ser duradero, ignorante en cine mexicano, alimentador de sus propios lugares comunes, reducido casi exclusivamente a la esfera del pensamiento, el grupo Nuevo Cine es el origen del renacimiento.<sup>101</sup>

Elena Poniatowska escribía en el diario *Novedades* que películas como la de Jomí García Ascot *En el balcón vacío* demostraba que sí se podían hacer nuevas películas y que se iniciaba de cierto modo una etapa distinta en el cine mexicano; no dejemos de lado que se notaba una nueva etapa, pero no era una revolución cinematográfica que llegara a despertar el entusiasmo de esta nueva generación de realizadores.

Parecía, hacia 1964, que varias personas concordaban en pensar que algo debía cambiar realmente en el cine mexicano. En 1963, el entonces subsecretario de Gobernación, Luis Echeverría, fue nombrado presidente del Consejo de Administración del Banco Nacional Cinematográfico, supuestamente para hacer más selectivo el otorgamiento de los créditos del banco, para mejorar la calidad de las películas. [...] No había cambios en la mentalidad, aunque sí existieron deseos de hacer cine nuevo por parte de jóvenes cineastas.<sup>102</sup>

La nueva generación de cineastas mexicanos se hacía sentir cada vez más, no obstante la industria no brindaba amplias oportunidades, hacer cine fuera de los cánones profesionales no resultaba una tarea estimulante en términos económicos, por lo general todas esas cintas apenas si lograban colarse a las pantallas de los cineclubes o de las llamadas “salas de arte”.

El movimiento estudiantil-popular de 1968 marcó un parteaguas en la historia política nacional. La represión en contra de ese movimiento disidente evidenció ante todo el rostro oculto del Estado mexicano donde las demandas sociales fueron ahogadas en sangre. Como consecuencia de ello en los dos últimos años del sexenio de Díaz Ordaz, el Estado mexicano padeció una crisis de representatividad política, dejando en evidencia una imagen sumamente deteriorada, no sólo a nivel nacional sino internacional. “Antes de 1971 el

---

<sup>101</sup> AYALA BLANCO, Jorge, *La aventura del cine mexicano*. 2ª ed. México, Ediciones Era, 1979, pp. 295-297.

<sup>102</sup> COSTA, Paola. *Op. Cit.*, pp. 24-25.

principal sustento económico de la industria provenía del sector público a través del Banco Nacional Cinematográfico. Su participación como “órgano rector” alcanzaba –según el *Cineinforme* de 1976- aproximadamente 90% de las inversiones totales que se realizaban en el sector cine”<sup>103</sup>.

Luis Echeverría, desde antes de ocupar la silla del poder presidencial, desde su campaña, consideró un asunto primordial la designación de funcionarios que se ocuparan de construir cuidadosamente la imagen del candidato, a partir de modernas técnicas de comunicación, dando más tarde diversas medidas destinadas a modernizar y fortalecer la capacidad de comunicación del Estado, así como influir en el quehacer de los medios; no en todos los medios se dio una apertura equitativa y el cine fue el único que se pudo desenvolver un poco más independiente que los otros.

Interesado en restablecer la imagen del Estado mexicano, el régimen encabezado por Luis Echeverría Álvarez se planteó como necesidad prioritaria el empleo de los medios masivos de comunicación para que sirvieran de escaparate y ejemplo de las “bondades” de la apertura democrática. Dichos medios de comunicación debido a su importancia política, cultural, artística, educativa y principalmente como difusores de una ideología sumados a objetivos económicos, cumplen el objetivo de ser mercancías dentro del capitalismo mexicano. Una característica importante que marca ya este sexenio es el incremento en la exhibición de cintas cinematográficas con contenido para transmisión nacional en televisión abierta.

El Estado sostenía una estructura administrativa de altos costos, en donde los productores privados optaban por la pronta recuperación y máxima rentabilidad con una baja calidad en las películas, los gremios sindicales luchaban por mejoras laborales, las empresas productoras privadas se encontraban descapitalizadas; el Banco Nacional Cinematográfico estaba endeudado; la Compañía Operadora de Teatros, Películas Mexicanas y Películas Nacionales tenían una nula rentabilidad, numerosas cintas terminaron enlatadas y se exhibían más películas extranjeras que nacionales, teniendo pérdidas constantes; los Estudios Churubusco operaban al 60% de su capacidad y se encontraban sumamente deteriorados, y Procinemex operaba con un gran déficit; las distribuidoras perdían mercados extranjeros,

---

<sup>103</sup> *Hojas de Cine*, v. II, p. 115.

además de que el costo de la producción y la distribución aumentaban y el precio de las entradas a salas se encontraba congelado.

Los organismos propiedad del Estado, en 1971, son: el Banco Nacional Cinematográfico, Cía. Operadora de Teatros y Estudios Churubusco Azteca, y las de propiedad mixta entre BNC y los particulares: Películas Nacionales, Películas Mexicanas, Cinematográfica Mexicana Exportadora. [...] De 1971 a 1973 la inversión fue de 110,000,000 de pesos aproximadamente y se inició y desarrolló un aparato de producción estatal con el que no se contaba.<sup>104</sup>

Debido a que la realidad cinematográfica nacional estaba en graves dificultades y requería un cambio urgente, para septiembre de 1970, incluso antes de que su hermano Luis entrara como presidente, Rodolfo Echeverría inicia como director del Banco Nacional Cinematográfico, propone e inicia el *Plan de Reestructuración de la Industria Cinematográfica*, que para 1975 consuma este proceso paulatino de estatización, aunque en realidad las medidas e iniciativas son aplicadas entre 1974 y 1976.

Se reorganizó la industria del cine de tal manera que aumentó la injerencia estatal en la producción, distribución y exhibición. Para este mismo año se llevaría a cabo la primer Muestra Internacional de Cine del 25 de noviembre al 15 de diciembre en el cine Roble.

El ocaso del florecimiento cinematográfico. El proyecto cinematográfico de Rodolfo Echeverría como director del Banco Cinematográfico (1971 a 1976) sentó las bases para la renovación y el florecimiento del cine y la industria cinematográfica, acentuando con ello el potencial positivo que se puede lograr con la intervención estatal en la cultura.<sup>105</sup> Rodolfo Echeverría, abogado, actor, diputado, senador y sindicalista tuvo apoyo por parte de su hermano el presidente y además actuó en películas bajo el nombre artístico de Rodolfo Landa, también fue secretario general de la Asociación Nacional de Actores (ANANDA), secretario general de la Sección de Actores del sindicato STPC, y miembro activo del PRI en el Distrito Federal; por lo que nadie vio con nepotismo su cargo como director al frente del Banco Nacional de Cinematografía, desde donde desempeñó una nueva política para este organismo, trabajando en los siguientes puntos:

-El financiamiento de la producción cinematográfica, logrando una posición de equilibrio entre costos y rendimientos de explotación. -Revisar requisitos establecidos, para lograr películas extraordinarias. -

---

<sup>104</sup> *Íbidem*, pp. 104, 106.

<sup>105</sup> GARCÍA, Gustavo y David R. Maciel. *El cine mexicano a través de la crítica*. México, CONACULTA/IMCINE/ DGAC/UNAM/ Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2001, p. 301.

Estimular el cine experimental otorgando créditos a los productores de estas películas de interés nacional o extraordinario.

Rodolfo Echeverría, en uno de sus últimos discursos, declaró que las políticas y las medidas establecidas eran de carácter irreversible y que ayudarían para que siguiera prosperando el cine mexicano, pero como hemos visto, las políticas emprendidas en ese sexenio cambiarían al siguiente. En el *Cineinforme General* de 1976 comentaba que para los realizadores artísticos no había ninguna limitación más que su propio talento y que “*hemos, sí, fundado la bases de un cine nuevo [...] se trataba, fundamentalmente, de crear una estructura administrativa, técnica e industrial, digna de encauzar las potencias creadoras surgidas de la Revolución mexicana*”; pero en la realidad no sufrió cambio significativo alguno ya que los intereses de la burguesía nacional no fueron afectados en lo más mínimo; su interpretación de lo que requería el pueblo era un arte fruto de las nuevas generaciones creadoras de la revolución, a quienes apoyaría para difundir una estética estatal inmersa en su retórica tercermundista.

Parte del problema en que se encontraba la industria era que los principales productores no invertían sus ganancias, lo que producía una grave descapitalización, resanada por la inversión oficial y cuyo resultado era la poca viabilidad de más proyectos. Algunos productores privados como Guillermo Calderón dejaron ganancias a la industria estatal por películas como *Bellas de noche* de 1974 y *Las Ficheras* de 1976.

Este plan incluyó el financiar cintas comerciales con calidad artística, apoyar al cine experimental, extender los mercados de exhibición a nivel nacional e internacional, reestructura financiera del BNC, reorganizar los Estudios Churubusco así como sus laboratorios, mismos que ayudarán a preservar el material fílmico para edificar la Cineteca Nacional en 1974, dependiente de la Dirección General de Cinematografía y establecer de inmediato el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC) en 1975. Se rehabilitan también las distribuidoras como Películas Nacionales, Películas Mexicanas y Cimex, la Compañía Operadora de Teatros mejora la programación de películas nacionales, para Procinemex se aplican nuevas formas de publicidad y además se retoma la entrega del Ariel.

De ese modo el Estado controla todas las etapas de la actividad cinematográfica: el financiamiento, a través del mencionado banco, la producción, por medio de las tres empresas

productoras y los únicos dos estudios que funcionan en la capital, la distribución, sirviéndose de Películas Nacionales y de Películas Mexicanas y la promoción a través de Cinematográfica Mexicana, quedando todavía amplio lugar para la actividad de los particulares. El cine mexicano de este periodo se revitaliza por las políticas del gobierno, lo que representó una oportunidad histórica única. En este periodo, el Estado dio pasos significativos en el rubro administrativo, relevante para consolidar su presencia en un medio en el que, desde tiempo atrás, ejerce una intensa actividad regulatoria y participativa.

[...] el cine representa los intereses de las clases dominantes de la sociedad. En los países socialistas la industria cinematográfica está en manos del Estado; en los capitalistas por lo general está bajo el control de los grandes consorcios privados. [...] consciente o inconscientemente los cineastas están al servicio de una causa, de una ideología y por lo tanto no hay cine ni cineasta inocente o apolítico. [...] Entre 1970 y 1976 el Estado amplió su participación directa en la industria cinematográfica.<sup>106</sup>

El gobierno toma las riendas de la cinematografía debido a la fuga de capitales y la incapacidad de los productores privados en la inversión para el auto financiamiento de la producción cinematográfica; el gobierno tuvo que poner la mesa con fondos públicos a capitales privados, principalmente en la parte de exhibición.

En este sexenio se presenta la “estatización del cine” o “estatización de la industria cinematográfica” en donde el trabajo fílmico, como lo define Jaime Tello en su texto de *Hojas de cine*, es “una concentración monopólica del cine en México”. Emilio García Riera describe que esta etapa quizá sea la mejor época del cine mexicano por el número y el grado de preparación de los realizadores y por la “libertad” que el gobierno brinda para la realización de cintas; elemento importante que casi no se veía por parte del gobierno para con los realizadores y la censura impuesta desde la Secretaría de Gobernación. “Con un promedio de 70 películas anuales, entre producciones privadas, en sociedad con el Estado y de tipo independiente, esta etapa es considerada por muchos como la verdadera época del cine mexicano.”<sup>107</sup>

Organismos públicos manejaron, si no totalmente, sí de manera relevante, el financiamiento, la producción, la distribución y la exhibición cinematográficas.

el Banco fue beneficiado por la Secretaría de Hacienda y Crédito Público, a cargo de José López Portillo, con una inversión de mil millones de pesos. Ese dinero serviría para mejorar laboratorios, salas,

---

<sup>106</sup> COSTA, Paola. *Op. Cit.*, pp. 24, 26.

<sup>107</sup> QUEZADA, Mario A. (comp.) *Diccionario del cine mexicano*. México, UNAM, 2005, p. XII.

empresas de distribución, etcétera, o sea, para fortalecer el aparato técnico y administrativo del cine nacional. En 1972, el Estado hubo de producir bajo el rubro Estudios Churubusco, solo o en participación, veinte películas para asegurar el trabajo a los sindicatos de cine. En 1973, varias cintas mexicanas no convencionales tuvieron éxito de público en salas destinadas normalmente a la producción extranjera y con precios de entrada que ya rebasaban los 4 pesos impuestos por el ex regente Uruchurtu...<sup>108</sup>

En este sexenio se reorganizó la industria cinematográfica nacional, en donde el gobierno intervino en la producción, distribución y exhibición cinematográfica, fortaleció al Banco Nacional Cinematográfico, que consolidó su sistema mediante la integración de tres productoras gubernamentales: Corporación Nacional Cinematográfica S. A. (CONACINE) empresa filial al BNC creada en octubre de 1974 que produciría 12 películas, Corporación Nacional Cinematográfica Trabajadores y Estado (CONACITE I) fue creada en junio de 1975 y una de sus primeras películas fue *El Apando* de 1976; estas dos tuvieron su actividad en los Estudios Churubusco, con la participación del STPC y una tercera empresa de igual nombre (CONACITE II) que se funda en la misma fecha, para la que se adquirieron los Estudios América; ésta propiedad particular, en cuyas instalaciones operó fundamentalmente con los miembros de la Sección 49 del STIC, con quienes produciría mediante el sistema de “paquete” o llamado oficialmente “Alianza para la Producción” que para 1976 producirían 14 películas.

CONACITE I y II se organizaron después de que, en mayo de 1975, el presidente formuló reproches a productores privados que, como consecuencia de tal reprimenda, quedaron excluidos de la industria porque no se les otorgaron más créditos oficiales. Los particulares se refugiaron en territorio norteamericano, contiguos a la frontera con México, y siguieron produciendo películas baratas de entretenimiento para los públicos de ambos lados de la frontera.

El Estado invirtió mil millones de pesos que fueron destinados a la industria en sus distintas áreas. Tomando en cuenta cifras oficiales que se mencionan en el *Cineinforme* de 1976, donde se puede ver que los dueños de Películas Nacionales fueron ampliamente favorecidos por las reformas sexenales, ya que gracias al convenio con Operadora de Teatros les permitió contar con más salas para exhibir películas; aunado a esto el aumento en el costo de entradas a los cines tuvo como resultado el aumento en sus ingresos, de 164 millones en 1971 a más de 360 millones en 1976.

---

<sup>108</sup> GARCÍA RIERA, Emilio. *Breve Historia del cine mexicano, primer siglo 1897 a 1997*. México, CONACULTA/ IMCINE/ Ediciones Mapa, 1998, p. 279.

Así, también, adquirió el Estado empresas de distribución. “En este orden de cosas, en México como en otros países, la presencia de una gestión estatal o social (sindical) no es necesariamente sinónimo de superioridad frente a la gestión privada. ...tal circunstancia deviene del carácter que asuma el Estado y de la política que sostengan las organizaciones sociales.”<sup>109</sup>

Hubo intentos oficiales de renovar las estructuras anquilosadas de la industria cinematográfica privada. [...] y se inició un plan de reestructuración, que promovía los films <<de interés nacional y extraordinario>>, [...] y se abrían las puertas del poderoso y cerrado Sindicato en su sección de directores. Entre estos nuevos cineastas admitidos figuran Arturo Ripstein, Juan Humberto Hermosillo, Felipe Cazals, Sergio Olhovich, Salomón Laiter y Mauricio Wallerstein.<sup>110</sup>

Desde 1971 funcionaría el Centro de Producción de Cortometraje (1971-1976) que realizó gran número de películas de corto y largo metraje con la finalidad de estimular al cine y crear fuentes de trabajo principalmente a jóvenes documentalistas; en sus cinco años de actividad produjo 202 cortometrajes y 94 cineminutos, en ese mismo año se anunciaría la elaboración de la Ley Federal de Radio y Televisión que modifica sustancialmente el reglamento en el apartado de concesiones.

Luis Echeverría realizó una crítica a los productores, argumentando que el cine no era un simple apego a los intereses económicos como un negocio y que tenía una gran falta de nacionalismo. En su último informe de gobierno, Echeverría dijo sentirse orgulloso por las 318 películas de largometraje financiadas por el banco, y las empresas oficiales CONACINE, CONACITE I y CONACITE II quienes también lograron realizar 202 cortos.

El apoyo a la producción, motivó la instalación de nuevas compañías productoras, como la denominada Productores Asociados S. A. de C. V. que agruparía todas las casas productoras, así como la cooperativa que conformó un grupo de directores, DASA (Directores Asociados, S. A.) que coproduciría sus películas con el Estado. “Muchas cintas del Estado fueron filmadas en coproducción con productores privados o con los trabajadores. Para estos últimos, se ideó en 1973 el sistema de los llamados “paquetes”, por lo que la inversión de su trabajo representaba el 20% del costo de una película; al cabo de dos o tres años, debían ganar “supuestamente” el 50% de las utilidades.”<sup>111</sup>

---

<sup>109</sup> GETINO, Octavio. *Cine Latinoamericano. Economía y nuevas tecnologías*. México, Trillas, 1990, p. 46.

<sup>110</sup> GARCÍA, Marta (coord.) *Historia del cine. El séptimo arte, hoy*. v. VI, Madrid, SARPE, 1984, p. 228.

<sup>111</sup> GARCÍA RIERA, Emilio. *Breve Historia del cine mexicano, primer siglo 1897 a 1997*, p. 280.



DASA surge cuando productores privados disminuyen su inversión y funciona más como cooperativa; para 1975 se forma el Frente Nacional de Cinematografistas con los miembros de DASA y otros cineastas para cumplir con las funciones de mediatizador, asimilador y de promoción.

Distinto a lo que argumentaba Carlos Monsiváis es lo que refiere Emilio García Riera:

Poco antes de asumir Luis Echeverría la presidencia de México, su hermano Rodolfo Echeverría –el ex actor Rodolfo Landa- fue nombrado en septiembre de 1970 director del Banco Nacional Cinematográfico. Ocurriría durante su gestión algo único en el mundo: la virtual estatización del cine nacional en un país no socialista. Con esta estatización –mayoritaria, no total, y forzada en buena medida- culminó en 1976 la que quizá sea la mejor época del cine mexicano.<sup>112</sup>

Para el sexenio de Luis Echeverría fue importante otorgar más libertades a los directores, un poco también para mostrar su política abierta y más tolerante que la de su predecesor. El Estado crea sus propias compañías productoras y al confiar la producción a directores capaces logra interesar a un público que ya no solía ver cine mexicano.

Los años 70 se caracterizaron por la gran agitación ideológica global que tuvo repercusiones en las pantallas afirmando un cine militante, pueden entenderse como un paso hacia nuevas escrituras fílmicas de corrientes renovadoras con nuevas estéticas, nuevos códigos estilísticos y nuevos modelos formales, el poder hacer un cine más natural, diferente, más real más verdadero, inmerso en tiempos de una ideología militante y comprometido social y políticamente.

Pero entendamos que el cine se vuelve una receta al entrar en la industria dejando en segundo plano la cuestión artística. Tanto la radio como el cine se adelantan a la televisión en el desarrollo de vínculos de cohesión social dentro de una unidad nacional, el cine se sumaría a las educadoras oficiales, la iglesia y el estado, convirtiéndose este arte en un negocio de la clase en el poder, que moldea a su conveniencia toda divergencia.

El cine mexicano refleja la situación en la que se encuentra el país, por ser un espectáculo masivo que expresa con claridad los problemas de una sociedad, su evolución ha quedado en una constante crisis, principalmente por motivos políticos y tecnológicos. En el sexenio de Echeverría los cineastas mexicanos encontrarían las condiciones óptimas para la realización del cine, situación que no se volvería a dar por parte del Estado, privilegiando este

---

<sup>112</sup> *Íbidem*, p. 278.



periodo por los recursos y apoyo estatal que no se había visto a lo largo de la historia del cine en nuestro país.

Cuando hacia mediados de los años sesenta el mundo oficial llegó a aceptar la existencia y la vigencia de la nueva pintura mexicana [...] se creó una situación curiosa para el arte mexicano. [...] por otro lado, la nueva pintura mexicana se había constituido al calor de la oposición a la vieja escuela, y en más de un sentido ése era el único elemento de unión entre caminos artísticos muy diferentes entre sí: fue en buena medida una pintura de “frente de batalla”; pero se resentía de la carencia de un antecedente formativo más lógico y coherente. Y, a pesar de todo, a distancia el peso de los “tres grandes” el más cercano Tamayo permaneció como un punto de referencia inevitable. De tal modo el panorama de la nueva pintura, la nueva escultura y el nuevo grabado mexicano no ofrece tendencias fácilmente discernibles, sino que es más bien un aglomerado de esfuerzos individuales casi aislados. Roto el círculo vicioso, la presencia de la vanguardia europea, y con mayor peso en los años recientes de la vanguardia neoyorkina, se hacen sentir en pleno; sin embargo, la situación mexicana no parece –como la bonaerense, por ejemplo- ser campo muy propicio para cultivo de las vanguardias más delirantes, salvo en casos marginales y pobres por lo general.<sup>113</sup>

Como lo describe Carlos Monsiváis, en la situación de las artes (específicamente en la pintura pero la descripción puede cubrir otras), no había una producción nutrida de ellas, no daban pie a la continuidad de ciertas escuelas de vanguardia de cualquier parte del mundo, ni proponían una nueva estética mexicana o una nueva escuela con los cánones bien trazados para la inclusión de artistas.

Las producciones que se generaron en este periodo tienen la característica de ser críticas e incisivas y preocupadas por temas sociales, retratando la realidad social en la que vivía la clase media, abandonando un poco los clichés y conjugando la calidad en la cinta con el éxito en taquilla.

Esto fue resultado de la movilización de sectores urbanos universitarios y tuvo como eje la revista de reflexión y crítica *Nuevo cine*, que se hizo eco de la crítica francesa, la que a través de la revista *Cahiers du cinema* venía difundiendo reflexiones teóricas sobre el cine, las cuales fueron la base de lo que posteriormente se llamó la *Nueva ola* francesa.

El movimiento artístico es una tendencia referente al arte, con una filosofía o estilo común, por un grupo de artistas durante un periodo de tiempo. De lo que puede hablarse es solo de tendencias como un “sentido definido de progresión en un movimiento o en un

---

<sup>113</sup> MONSIVÁIS, Carlos, en: COSÍO VILLEGAS, Daniel (ed.) *Historia General de México*. El Colegio de México/ Centro de Estudios Históricos, 2002, p. 956.

pensamiento hacia una meta o propósito.”<sup>114</sup> Se debe tomar en cuenta la técnica y la teorización estética.

Pero para que el cine mexicano de calidad recupere su público, primero tiene que existir. Punto. Dejar de ser la excepción, el caso aislado, el garbanzo de a libra. Si se examina la historia del cine mundial, los grandes periodos de una cinematografía determinada han surgido después de movimientos concertados. ¿Qué hubiera sido del cine italiano sin el neorrealismo? ¿O del francés si no se hubiera levantado la nueva ola? La solución compete finalmente a los cineastas.<sup>115</sup>

(El “nuevo cine mexicano” era nuevo, pero no del todo). Nuevo es lo recién hecho, lo que acaba de aparecer, como en los procesos industriales que un producto nuevo desplaza al anterior. A diferencia de la cinematografía de otros países, en México no se ha dado una nueva corriente artística, en el cine, nuestros directores han tenido influencia de otras corrientes artísticas; pues el cine mexicano ha continuado dependiente de los gobernantes, la falta de políticas sólidas y de incentivos, han hecho que la industria quede en manos de la iniciativa privada, dejando que nuevas propuestas se renueven para mejores tiempos.

En mercadotecnia lo nuevo es la necesidad de innovar tendencias cada determinado lapso de tiempo o temporada, con un marcado consumo hacia algún bien o servicio; lo que fue moda ayer, hoy ya no lo es; lo que se comentó la semana pasada ya no es nuevo, lo que vimos o descubrimos el mes pasado ya no nos causa asombro, la temporada pasada ya no es nueva ya sabemos los colores con los que se compuso y qué decir de la canción del año pasado.

Lo nuevo lo podemos ir catalogando de diferentes maneras, por ejemplo, algo nuevo es lo que se oye, lo que se ve, lo que aparece por primera vez, lo que es diferente y distinto a lo que ya existía, en esa acepción entraría la denominación “nuevo cine”; así una película, ya sea buena o mala es nueva, ya es algo que se ve por primera vez aunque no necesariamente sea buena.

El entorno cultural del cine en los 70 se comienza a gestar desde los 50 con los exiliados españoles y la aparición de cine-clubes, quienes participarían en 1961 con la creación de la primera revista especializada emanada del grupo Nuevo Cine, que solo lograría 7 números antes de desaparecer en agosto de 1962; la revista fue clave para la crítica

---

<sup>114</sup> GORTARI, Eli de. *Op. Cit.*, p. 519.

<sup>115</sup> GARCÍA TSAO, Leonardo. “¿Y el cine mexicano qué?”, en: *Cómo acercarse al cine*. México, CONACULTA/ Limusa Noriega, 1989, p. 107.

cinematográfica, marcando un antes con una crítica en la que solo ensalzaba o condenaba, y un después en la que abordaba al cine como un fenómeno con lineamientos específicos.

En el periodo 1970-1976, la influencia de lo que *Nuevo Cine* representó es importante. [...] un “cine de autor”, concepto que había sido desarrollado por la revista francesa *Les Cahiers du Cinéma*, creada en 1951, [...] el cine no era un oficio sino una vocación, [...] la Nueva Ola fue un sistema de producción artesanal, en escenarios naturales, con equipo mínimo, con película ultra rápida –para evitar equipo de iluminación- sin aval de los distribuidores, sin autorización del Centro Nacional de Cinematografía, sin obligación ni servidumbre de ninguna clase.<sup>116</sup>

El nuevo cine mexicano que surge del manifiesto del Grupo Nuevo Cine y tiene mayor realce con el amparo de las políticas sexenales de Luis Echeverría tuvo una implantación más capitalista, dio apoyo a la promoción y a nuevos directores con importantes propuestas para tratar de legitimar al gobierno con una imagen más liberal pero es sólo eso, una producción de películas nuevas con la definición más literal de la novedad. Y ¿fue bueno? Eso depende del gusto de cada uno de nosotros.

Ante la ausencia de un proyecto político de los nuevos cineastas y el total desinterés o incapacidad de sus posibles aliados (organismos culturales, movimientos progresistas, partidos, organismos académicos, crítica, etcétera) para aprovechar las contradicciones del proceso –creando un espacio mayor para la manifestación de un cine progresista- el llamado movimiento del nuevo cine mexicano no hizo sino plegarse a la dinámica de controlada renovación desde arriba.<sup>117</sup>

El buen cine sigue y lo constituye ciertas reglas, si el realizador las sigue se podrá obtener un trabajo bien realizado y formalmente correcto con los cánones académicos, y técnicos bien aplicados, que en muchos casos no es garantía para poder hacer una buena cinta, se requiere también oficio y talento, el cine no es sólo técnica es importante considerar el cómo y el qué se narra.

La película es más o menos importante a medida que su temática sea relevante con su correspondiente realidad sociopolítica y cultural. Una buena cinta llega a reflejar una situación particular en universal, en donde el cineasta crea una obra que trascienda, en forma y contenido, con su respectiva interpretación artística y personal de una realidad reconocible.

Una de las características de esta época de cambios es sin duda la renovación del cine mexicano. Sería erróneo llamarlo “nuevo” ya que no corresponde más que a un boom de producción, en el que participan distintas generaciones del quehacer cinematográfico. Lo que sí es cierto, es que con este boom ha surgido una nueva generación que se ha consolidado en un periodo relativamente corto; porque la pequeña industria que surge a partir de las nuevas producciones necesita incorporar a gran cantidad de

---

<sup>116</sup> COSTA, Paola. *Op. Cit.*, pp. 87-88.

<sup>117</sup> *Hojas de Cine*, v. II., p. 127.

gente y está resulta ser, en su mayoría jóvenes que coinciden no sólo en edad sino en el interés de hacer del cine mexicano, un cine con mayor riesgo visual y un contenido más abierto al público.<sup>118</sup>

Esta etapa la describe muy bien Conchita Perales; aunque su artículo fue escrito para el nuevo cine de los 90, su descripción encaja bien para ambos periodos. Para hablar de un nuevo cine mexicano debería haber un resurgimiento, como el neorrealismo italiano, la *Nueva Ola* francesa o el nuevo cine español.

Para Miguel Ángel Granados Chapa hubo por parte del gobierno un programa llamado “películas extraordinarias” que funcionarían como ilustración de los propósitos que se fijó el gobierno para la producción de cine en los que destacan los siguientes proyectos cinematográficos; algunos se llevaron a cabo pero en otros no encontré indicio alguno de su producción, puesto que algunos de ellos se hicieron años después, tales películas solo fueron intentos por sacar de la página a la pantalla en esfuerzos interesantes mas no representativos de un nuevo cine en el periodo.

Otro cine se presenta con artistas héroes, *Un vals sin fin por el planeta* de 1971 de Rubén Broido sobre el poeta Ramón López Velarde y *En busca de un muro* de 1974 de Julio Bracho acerca de José Clemente Orozco y otro cine con tintes documentalistas como *Los adelantados* de 1969, *Quien resulte responsable* de 1970 de Gustavo Alatriste y *Los que viven donde sopla el viento suave* de 1973 de Felipe Cazals sobre los indios seris de Sonora. *Los de debajo* de 1976 de Mariano Azuela; *El apando* de 1976 de José Revueltas, guión del mismo autor y de José Agustín; *Los albañiles*, de 1976 con guión de Vicente Leñero; *Los hijos de Sánchez* de 1978 (coproducción con Estados Unidos); *Foxtrot* de 1972 coproducción con Inglaterra y otras en estudio como coproducciones con Argelia, Senegal y Polonia, entre otros.

La popularización del teatro y también del cine se enmarcó en el desarrollo de la televisión y de otros medios masivos de difusión, como característica de este lapso de tiempo que estamparon los procesos culturales y continúan marcándolos las nuevas tecnologías.

Si un productor con auspicio Estatal produce una película, no estaría dentro de una industria a diferencia de que produjera tres o cuatro películas comerciales, ya que solo así podría ser un buen negocio; lo que se creó fue un conflicto interburgués presentado

---

<sup>118</sup> PERALES, Conchita. “El boom del cine mexicano visto por la nueva generación”, en: Revista *Viceversa*, n. 6, 1993, p. 16.

demagógicamente como una lucha de un Estado progresista contra la burguesía, a lo que la estatización solo ayudó con la modernización capitalista de la industria y que al final de cuentas favoreció a intereses privados.

Si se entiende por estatización –opina Roger Bartra– no solo el financiamiento gubernamental de la producción cinematográfica, sino también (como es y ha sido el caso) su control político e ideológico, no es posible verla con buenos ojos [...] en el sexenio echeverrista el Estado necesitó de un cine renovado que no se pudo hacer dentro de la inversión privada, caracterizada por un rechazo al riesgo. [...] Al terminar el periodo de reforma echeverrista eran insostenibles sus medidas y los nuevos funcionarios tendieron a procurar de nuevo la opinión favorable de los productores privados y su acrecentada inversión en el cine. [...] Que no se diga que el Estado no tiene ya una política definida respecto al cine. La política es que el cine sea negocio.<sup>119</sup>

Para Armando Lazo en su texto dentro de *Hojas de Cine* este “nuevo” cine no lograba justificar este adjetivo que se le atribuía y que solo llegó a legitimarse con la película *Canoa* de 1975 en donde por fin se lograba denunciar los problemas sociales del país de una forma coherente y razonada en donde los cineastas ya no invitaban de una forma a rechazar el sistema sino que invitaban a la participación del proceso para la transformación.

Pero quizá no hubo, en lo que llamó Nuevo Cine Mexicano, una línea coherente, en lo estético y lo material. Sin embargo, tras la desilusión causada por el fin de la protección (más bien paternalista) del periodo de Echeverría y los ataques de los sectores más retrógrados de la industria, que recobraban su poder, las cosas no volvieron del todo a un pasado irredimible. Pese a desacuerdos y fracasos, hay en el cine mexicano posibilidades de un porvenir que lo aparta de la mediocridad reinante en la actualidad. Para algunos críticos, como García Riera, el nuevo cine mexicano se apoya más en talentos individuales que en un esfuerzo colectivo. Entre estas personalidades, cabe destacar a Felipe Cazals, Arturo Ripstein, Jorge Fons, Jaime Humberto Hermosillo y Paul Leduc que no se adscribió a la industria<sup>120</sup>

Un nuevo cine mexicano no hay, no existe, sólo existió en la significación técnica de la hechura, lo recién hecho; del cine mexicano queda el intento por seguir preservando la cinematografía hasta donde los intereses comerciales, los presupuestos tanto estatales y privados lo permitan; el nuevo cine mexicano (si llegara a existir) lo crearán las nuevas generaciones imponiendo una nueva estética mexicana global, que pueda trascender al paso del tiempo y no se pierda en intentos ligeros por abordar temas y temáticas con cierta novedad, o exista en una verdadera y *nueva* forma de producir cine.

En la parte técnica sólo así se podría hablar de un nuevo cine mexicano o quizá solo fue un cine aperturista. “para los directores cinematográficos y sus acompañantes durante el proceso, todo comienza y termina en *la apertura*. Consideran a la *apertura en el cine* como

---

<sup>119</sup> COSTA, Paola. *Op. Cit.*, pp. 166-176.

<sup>120</sup> GARCÍA, Marta (coord.). *Op. Cit.*, p. 229.

“hermana pequeña y artista” de la apertura en el país, y gracias a lo que ellos llaman “voluntad de cambio” de un funcionario, ellos mismos pueden presentarse como creadores absolutos de un dudoso *nuevo cine mexicano*.”<sup>121</sup>

El llamar nuevo cine mexicano al de los 70 y 90 o al actual con películas programadas dentro de barras televisivas, ayuda al cine y se acerca a un público cada vez más alejado de su cinematografía y cada vez más parcial de su realidad. La acepción *nuevo* corresponde más a un término mercadológico que a una nueva estructura fílmica nacional, pero todo ayuda al cine, y queda acercarse a este nuevo cine mexicano y, ahora sí, hacerlo como es debido.

No se puede decir que forman parte de un movimiento cinematográfico, si se entiende por movimiento “ruptura estética que es consecuente con una actuación colectiva y consciente de los artistas implicados”. Se podría decir que posteriormente a la “apertura” anunciada y posterior a ella, unos cineastas han trabajado a consecuencia de un cambio en la política estatal de producción. El cambio en la producción ha implicado un cambio en la creación, que aunque de manera limitada representó una ruptura con el cine del pasado próximo. Por un corto lapso, de 1971 a 1976, parecía que las inquietudes de los cineastas coincidían con las de los productores (estatales o apoyados por el Estado naturalmente). Si había un deseo común entre los cineastas. Y es que no hubiese ninguna censura. Oficialmente, el espacio que tenían los cineastas sería la “libertad de expresión” pero aunque la censura se llame elegantemente “supervisión” existe, y había sido siempre un obstáculo para hacer buen cine en México.<sup>122</sup>

Espero que pronto exista este nuevo cine, eso le corresponderá a estas nuevas generaciones de profesionales del cine. Pero de lo que sí debemos estar conscientes, es de esta crisis eterna de la falta de liderazgos políticos que impide el buen desarrollo no solo del cine si no de los distintos elementos culturales, haciendo más difícil la competición comunicacional de los diferentes medios ahora plataformas comunicaciones.

Los gobiernos tienen la responsabilidad más importante para hacer que los medios de comunicación sean eficaces para el desarrollo nacional y se conviertan en verdaderos protagonistas de los procesos de cambio, y de manera destacada las audiovisuales, ya que le están ganando terreno a la palabra escrita, o se corre el peligro de quedar anclado a la obsolescencia; aprendamos del universo en donde todo se encuentra en movimiento, cambio y evolución.

Otro rubro importante fue la censura (llamada comúnmente “supervisión”), con la incorporación de nuevos temas, la reglamentación cinematográfica tuvo que relajarse lo suficiente para que el cine mexicano pudiera expresar situaciones políticas y sexuales del

---

<sup>121</sup> *Hojas de Cine*, v. II., p. 134.

<sup>122</sup> COSTA, Paola. *Op. Cit.*, pp. 90-91.

momento, lo que constituyó otro factor para atraer a un público que en años anteriores le dio la espalda al cine nacional, justamente por la estrechez moral e ideológica que imperaba. Jorge Ayala Blanco a finales de los sesenta hacía un balance precisamente de esta supervisión que se manifestaba en 3 formas: la poscensura, la autocensura y la censura por omisión, situación que incluso contrariaba la misma Constitución pero era más que evidente en algunos casos.

Un claro ejemplo de esta laxicidad, aunque no de la cinematografía nacional fue la película *Les Valseuses* de 1974 del director Bertrand Blier con Gerard Depardieu, cuya connotación sexual ayudó a mantenerla 84 semanas en cartelera. “La liberación sexual practicada en los años sesenta por grupos minoritarios se institucionaliza. Tanto en Estados Unidos como en Francia, las primeras películas pornográficas acceden a la luz del día en 1973.”<sup>123</sup>

Además se le brindó a la industria apoyo publicitario en los diferentes medios de comunicación, prensa, radio, televisión, boletines y noticieros, obteniendo una gran difusión para el cine nacional; desafortunadamente la censura no desapareció de este sexenio, se expuso que el motivo de la misma eran los argumentos y películas inmorales, vulgares o pornográficas, algunos directores increparon ante tal imposición, en donde en su mayoría eran películas extranjeras.

Todo este apoyo queda opacado en el siguiente sexenio de José López Portillo (1976-1982) a consecuencia de una política equivocada derivada de la errática conducción de (RTC) por parte de Margarita López Portillo, ocasionando que la producción en mayor parte pase a manos privadas.

También se empezó a dar un teatro vilmente comercial, populachero, que explotó el nudismo incipiente y la comicidad albucesca, y que al poco rato llenó las carteleras con títulos de doble sentido. Este horror de teatro, por cierto, asaltó al cine con gran éxito comercial durante el sexenio de López Portillo.<sup>124</sup>

Bastó un sexenio para que la industria cinematográfica apoyada por el Estado se desplomara, ante la inercia e indiferencia de los nuevos funcionarios encargados de continuar con la labor cinematográfica. Una reforma administrativa de la Presidencia de la República en 1976 creó la Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía (RTC). La labor de

---

<sup>123</sup> LABARRÉRE, André. *Op. Cit.*, p.53.

<sup>124</sup> AGUSTÍN, José. *Tragicomedia Mexicana 2*, p. 61.

Margarita López Portillo al frente del destino de los medios de comunicación en México fue completamente desastrosa. A final de cuentas, el presupuesto oficial para el cine mexicano desapareció en el mar de la deuda externa.

La Cineteca Nacional había ingresado a la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF), convirtiéndose en miembro activo en 1977, año en el que comenzó a organizar la Muestra Internacional de Cine y en 1980 abrió por vez primera su Foro Internacional de la Cineteca, espacio reservado para el documental, los nuevos creadores y la vanguardia. Lamentablemente, en la tarde del 24 de marzo de 1982 un incendio interrumpió sus logros y destruyó tanto las instalaciones como el material allí custodiado.

### **3.2 Producción cinematográfica**

La producción, la distribución y la exhibición son los sectores de la industria cinematográfica en general, y resumen todo un proceso que conlleva incluso años para la realización y la exhibición de una cinta.

La definición más estricta de esta etapa se indica como: “Producción: acción y efecto de producir. Engendrar, procrear, crear.”<sup>125</sup> Dentro de la cinematografía, la producción engloba la creación del proyecto como obra de uno o varios autores, la financiación generalmente recae en la figura del productor cuyo objetivo es recaudar el capital necesario para la realización del proyecto y, por último, la realización en donde se conjugan los medios técnicos y artísticos. Y es aquí en donde pierde el encanto artístico para convertirse en un producto con propósitos cómicos.

También se conocen tres momentos dentro de la realización de una cinta que es la preproducción, la producción y la post producción; en la preproducción se organiza el rodaje de la cinta, se contempla desde la gestación del proyecto, la recaudación de los medios económicos para llevarse a cabo, también la búsqueda del talento que actuará en la cinta, la parte técnica. Generalmente se renta a casas productoras y al equipo de producción para armar la logística y que todo funcione perfectamente cuando se esté rodando la cinta.

La producción o rodaje en sentido estricto es cuando trabajan todos los elementos antes mencionados y se encuentran rodando la cinta tanto en foros como en locaciones según sea el

---

<sup>125</sup> GORTARI, Eli de. *Op. Cit.*, p. 408.



caso y en donde todos los elementos deben trabajar como un engrane, puesto que cada pieza es fundamental para la realización del proyecto. La post producción es el término del proceso para la obtención del producto final, es la edición, el montaje del sonido o efectos especiales, el montaje en general y el “vestido” de la cinta ya que debe de quedar lista para su distribución y futura exhibición.

La producción cinematográfica en nuestro país ha quedado a la benevolencia de las políticas implementadas por los gobiernos en turno. Me parece importante agregar la siguiente imagen para ver la producción general de cine en nuestro país; este tipo de cuadros ayudan a entender mejor la situación cinematográfica del momento histórico.

### Producción cinematográfica nacional 1930-1970.

AÑO	Producción cinematográfica nacional	AÑO	Producción cinematográfica nacional	AÑO	Producción cinematográfica nacional	AÑO	Producción cinematográfica nacional
1930	1	1941	37	1951	101	1961	74
1932	22	1942	47	1952	98	1962	81
1933	21	1943	67	1953	83	1963	86
1934	23	1944	74	1954	118	1964	113
1935	22	1945	83	1955	89	1965	97
1936	25	1946	72/77	1956	98	1966	98
1937	38	1947	58/62	1957	102	1967	93
1938	57	1948	81/78	1958	136	1968	103
1939	37	1949	108/107	1959	113	1969	88
1940	29	1950	124/104	1960	114	1970	95

Fuente: LÓPEZ Vallejo y García, María Luisa. *La religión en el cine mexicano*. Tesis de Licenciatura., pp. 306, 307 conteo de 1930 a 1960, GARCÍA Riera, Emilio. *Breve Historia del cine mexicano, primer siglo 1897 a 1997*, pp. 234, 255 conteo de 1961 a 1970 y HOJAS de cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano. Vol. II, SEP, UAM, Fundación Mexicana de Cineastas, México 1998.

Aunque hubo una nueva etapa no necesariamente aumentó la producción cinematográfica, pero el aumento se vio reflejado en la calidad, para 1975 solo una o dos cintas pueden considerarse novedosas. Para 1976 casi todas las películas son de producción estatal.

El listado de películas producidas en el sexenio son solo largometrajes, en el cuadro no se toman en cuenta medio y corto metrajes, los cuales se incluyen en el Anexo, que para objeto de este trabajo he recabado de las películas hechas en el periodo, de largo, medio y corto metraje.

**Películas producidas durante el sexenio de Luis Echeverría Álvarez (1970-1976).**

<b>Películas producidas</b>	<b>1971</b>	<b>1972</b>	<b>1973</b>	<b>1974</b>	<b>1975</b>	<b>1976</b>	<b>TOTAL</b>
<i><b>Prod. Privados</b></i>	73	67	49	41	33	20	283
<i><b>Estado</b></i>	5	16	16	20	23	36	116
<i><b>Independientes</b></i>	5	7	6	6	4	5	33
<i><b>Totales</b></i>	88	90	71	67	60	61	437

Fuente: Elaboración propia con información de GARCÍA Riera, Emilio. *Breve Historia del cine mexicano, primer siglo 1897 a 1997*, p. 279.

Las cintas fílmicas pueden catalogarse como cortometrajes cuya proyección en pantalla dure 29 minutos o menos, mediometraje que dure de 30 a 59 minutos y un largometraje que dure de una hora en adelante.

La materia prima de una producción fílmica es la película fotográfica. La película cinematográfica más conocida en el mundo es la cinta de celuloide hasta 1950, que se impresiona y revela mediante procedimientos químicos; la cinta fílmica es la unión de fotogramas; existen diferentes tamaños, este periodo se caracterizó por el rodaje en 35mm, tanto la producción privada y estatal estuvieron ligadas a este formato.

### **3.3 Producción independiente**

A mediados del siglo pasado la técnica cinematográfica y su lenguaje fueron evolucionando, los equipos técnicos con los que se filmaban las películas eran más ligeros, permitiendo la fácil trasportación, así como la salida de los grandes foros para ocupar más locaciones, logrando un entorno más realista en pantalla, reduciendo también el personal humano y con ello reduciendo costos de producción. Algunas veces los intereses sindicales y económicos impedían reducir los costos, los acuerdos principalmente con los sindicatos trataban de

proteger los beneficios obtenidos de la industria. Por lo que hacían inviable muchos proyectos, lo que a producción independiente se refiere en cuestiones económicas.

En 1953, bajo la dirección de Benito Alazraki se filma *Raíces* de 1953, la que podría decirse fue la primer cinta rodada con un presupuesto bajo y con tomas en locaciones en su mayoría; en la parte artística ninguno de los actores era famoso y mucho menos profesional pero con una gran calidad artística. Se sabe que el argumentista fue Cesare Zavattini y tuvo influencia del Neorrealismo italiano, sin que esta corriente estilística convocara más proyectos.

Esta película marca el inicio del cine independiente en México, llegó a ganar un premio en Cannes y fue muy bien recibida en las salas de exhibición de nuestro país; gracias al productor Manuel Barbachano se logra la realización de esta película y a su compañía Teleproducciones que elaboraba un noticiero cinematográfico, el cual fue sustituido por la televisión. Se trató de la primera incursión de José Emilio Pacheco en el cine como guionista de aquellos cortos.

A principios de los años sesenta, una nueva generación de críticos de cine mexicano comenzó a hacer notoria la necesidad de renovar las prácticas de una industria moribunda; a diferencia de otros tiempos, los críticos de los sesenta no se sentían obligados a defender al cine mexicano por un simple nacionalismo. Lo realizado en Europa y otras latitudes colocaba al cine de nuestro país en un lugar muy desventajoso.

El público también había cambiado. Con más acceso a otros productos fílmicos y a la televisión, la clase media había abandonado al cine mexicano en favor de las películas hollywoodenses, sectores de la población más sofisticados preferían las novedades de la vanguardia europea.

Para Emilio García Riera, miembro del grupo *Nuevo Cine*, el cine independiente aparece en 1961, con la cinta *En el balcón vacío*, de ese mismo año de Jomi García Ascot, que tuvo un presupuesto menor a los cincuenta mil pesos; cabe señalar que quienes participaron no cobraron, puesto que algunos eran refugiados de la Guerra Civil Española e inclusive familiares; esta película alentó la celebración, en 1965, del Primer Concurso de Cine Experimental de Largometraje, convocado por la industria cinematográfica.

De este concurso y del segundo, celebrado en 1967, surgieron directores como Alberto Isaac, Juan Ibáñez, Carlos Enrique Taboada y Sergio Véjar, quienes desarrollarían parte importante de su carrera en los años setenta y ochenta.

La Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) inició en los años sesenta un importante movimiento en favor del cine de calidad, el cine universitario se gesta como un cine alternativo. La UNAM fue pionera en la creación de cineclubes en México y en 1963 fundó el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), primera escuela oficial de cine en nuestro país. “gracias a instituciones como el CUEC [...] aparece un cine independiente, que atiende a la ficción y al documental político y antropológico.”<sup>126</sup>. Mención especial merece el documental *El grito* de 1968 del director Leobardo López Aretche ejemplo claro del trabajo colectivo y de la facilidad de portabilidad de nuevos formatos; este documental, dejó testimonio de una de las etapas fascistas más sangrientas del país. Cabe señalar que todo lo que se gestaba por parte del Estado va a carecer de libertad de expresión.

La entrada al mercado de equipos de cine semi-profesionales 8 mm, 16 mm, que en un principio era para el aficionado, pronto fue aprovechada por cineastas profesionales, quienes encontraban en ella una herramienta para poder hacer cine a bajo costo.

En el territorio de la contracultura también se debe incluir el fenómeno del cine en súper 8 milímetros, que entusiasmó a los jóvenes por sus bajos costos y porque no caía en las redes de la censura. Por ese motivo a través del súper 8 tuvimos un México distinto, auténtico, con los problemas reales, además de que representaba un verdadero movimiento artístico altamente expresivo. La aparición del súper 8 se dio en 1968 cuando Oscar Méndez filmó escenas del movimiento estudiantil. A partir de entonces y especialmente en la primera parte de los setenta, surgieron varios grupos que crearon sus espacios en todo el país (Zacatecas, Durango, Guadalajara y Monterrey, especialmente) y sus propios concursos (el Luis Buñuel, de la ANDA, hasta uno de cine erótico). Los principales superocheros fueron Gabriel Retes, Paco Ignacio Taibo II, Sergio García, Héctor Abadie, Alfredo Gurrola, Rafael Moreno y Oscar Menéndez.<sup>127</sup>

A partir de los 70 muchos jóvenes se convierten en cineastas porque filman con cámaras caseras en formato 8 milímetros por la simplicidad que da el formato y el bajo costo de la película; además se evitaban los altos costos de la producción profesional y al mismo tiempo daba cierta libertad al realizador para elegir los contenidos y sacudirse del control gubernamental. “Entre 1970 y 1974, por ejemplo, se hicieron más de doscientas películas en

---

<sup>126</sup> MONSIVÁIS, Carlos, en: COSÍO VILLEGAS, Daniel (ed.) *Historia General de México*. El Colegio de México/ Centro de Estudios Históricos, 2002, p. 1064.

<sup>127</sup> AGUSTÍN, José. *Tragicomedia Mexicana 2*, p. 37.

súper 8 que fueron presentadas en diversos festivales. ...que parecía debatirse entre las inquietudes sociales y la contracultura.”<sup>128</sup>

La película *Los meses y los días* de 1970 de Alberto Bojórquez fue una realización independiente, tuvo buena aceptación en el público que significó una nutrida entrada en taquilla, el público en su mayoría de clase media tuvo gran identificación con los personajes planteados en la misma clase social, para este año puede decirse que oficialmente surge el cine independiente mexicano.

Para 1973 Archibaldo Burns realiza la cinta *Juan Pérez Jolote* de forma independiente y basándose en el libro antropológico de Ricardo Pozas sobre los indios tzotziles de Chiapas. El director de teatro y realizador Gabriel Retes debuta en 1975 como director con la película *Chin Chin el teporocho*; esta cinta no fue de producción independiente, pero tuvo una característica, la rodó en formato súper 8 mm hasta entonces utilizado para el cine independiente, el director la rodó así por la practicidad que otorgaba este formato.

“Varios largometrajes independientes de argumento tuvieron una acentuada intención política de izquierda.”<sup>129</sup>, a lo que el uso de otros formatos de bajo costo para filmar, aunado a nuevos realizadores egresados de escuelas de cine, pudieron rodar largos, medianos y corto metrajes de un cine militante, que también se les conocería como cine marginal.

Las empresas privadas entran en un bache de producción y de público, ya que habían bombardeado la pantalla con material repetitivo y de poco interés; autónoma a las grandes compañías productoras, la producción independiente significó una nueva forma de creación cinematográfica, los cineastas independientes representaron la opción de más calidad dentro del panorama cada vez más pequeño del cine nacional.

Experiencias como las del cine independiente, o el surgimiento de realizadores interesantes como Arturo Ripstein y Luis Alcoriza, si bien representaron una opción de calidad, también significaron un alejamiento entre el público mexicano y su mejor cine. Se comentaba que no se le podría llamar cineasta independiente a alguien que produjera una

---

<sup>128</sup> VÁZQUEZ MANTECÓN, Álvaro. *El cine súper 8 en México (1970-1989)*. México, UNAM-Filmoteca de la UNAM, 2012, p. 9.

<sup>129</sup> GARCÍA RIERA, Emilio. *Breve Historia del cine mexicano, primer siglo 1897 a 1997*, p. 292.

película de más de 10 millones, ya que implicaba sujetarse a ciertas normas de parte de los financiadores.

Para autores como Álvaro Vázquez la portabilidad que daba este nuevo formato aunado a sus características técnicas, podrían considerarlo como un género, ya que dichos elementos intervenían en la narrativa del relato fílmico; desde la primera cinta rodada con bajo costo, daba para reunir un conjunto determinado por los rasgos comunes de las cintas producidas, con las que nos podemos dar cuenta que solo fue una nueva aplicación del formato en la búsqueda de un nuevo género. Y además la producción estuvo restringida a la clase media y alta que eran quienes podían acceder a este tipo de equipo. “Tanto en el caso mexicano como en el brasileño, la producción superochera se inscribe como una oposición a un cine industrial que ha sido revitalizado por el apoyo del Estado.”<sup>130</sup>

En la actualidad una película independiente es aquella que es producida sin el financiamiento de los grandes estudios de cine. El cine independiente en México se masifica como una respuesta a la necesidad de buscar espacios propios con más libertad en la realización, dejando de lado la represión y censura de la que eran objeto muchos directores como guionistas; una ansiedad social natural para denunciar los abusos de carácter político. Destacan las historias frente a los efectos especiales y los rostros desconocidos frente a los grandes actores consagrados, se centra principalmente en contar historias reales y más cercanas al público.

Otro cine que se conforma es el cine chicano con una tendencia a los estereotipos, a lo contemporáneo, así como a lo político y cultural del momento. Ese cine se abocó a tratar de derrumbar de los estereotipos que fueron producidos por una profunda ignorancia de lo mexicano y lo chicano dando una imagen falsa ante el público de el bandido mexicano y la mujer como una apasionada amante.

Animados por la necesidad de reflejar los temas de la comunidad, de 1968 a 1975, produjeron documentales en 16 mm, todos con temas chicanos, producidos, escritos y dirigidos por chicanos. [...] Sin embargo, el cine chicano ya no se caracterizará simplemente como la personificación de los principales temas del Movimiento Chicano. El cine chicano reflejará una diversidad de ideologías en tanto se destacan los nuevos cineastas que ya no son producto del Movimiento Chicano de los años sesenta, sino del Movimiento Hispánico de los ochenta.<sup>131</sup>

---

<sup>130</sup> VÁZQUEZ MANTECÓN, Álvaro. *Op. Cit.*, p. 35.

<sup>131</sup> *Hojas de Cine*, v. I, pp. 282 y 299.

En este movimiento no solo se trataba de que un actor sobresaliera, sino que se consolidó con varios productores, directores, escritores y técnicos dispuestos al desarrollo de un cine chicano. En donde la misma palabra *chicano* tomó gran relevancia política a finales de los 60 y 70, y redefiniría su identidad como derivación del choque de dos culturas. Los integrantes de las producciones, desde los directores, carecían de una forma narrativa en donde la mayoría de cintas parecían ejercicios estudiantiles, quienes lo eran, y a la par tomaban los temas del mismo movimiento.

Los realizadores del mismo movimiento fueron puliendo su técnica e incluso la película *Águeda Martínez* de 1978, dirigida por Esperanza Vásquez, ha sido la única película chicana que ha sido nominada para el Oscar de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas.

### **3.4 Distribución de películas**

Para que el cine sea un negocio el secreto está en la distribución, el cine es anti romántico para los artistas cuando entra en esta fase de la industria, también lo hace en cuando entra en la competencia con otra película, convirtiéndose en un producto industrial, dejando a un lado la inspiración del director y la calidad actoral, estética y técnica, poniéndose a prueba de la aceptación del público.

La distribución es el proceso quizá más simple dentro de la industria ya que recae en los intermediarios que toman las cintas de las compañías productoras para colocarlas en las salas de cine; este proceso se caracteriza por una evolución constante de los procesos ligados a la comercialización y con industrias ajenas al arte cinematográfico, pero muy ligadas a su negocio.

Las distribuidoras generalmente son empresas independientes de las productoras, que compran los derechos de exhibición en las salas de cine. Una vez terminado el proceso de montaje, la película está lista para exhibirse. Dentro del proceso mismo de la industria, la distribución es la parte del negocio en donde se enajena la parte artística.

El distribuidor adelanta los gastos de realización de las copias y de publicidad. De este modo, el productor cede al distribuidor un porcentaje de los ingresos de la película. En

Estados Unidos, estudios como Warner se ocupan de todo el proceso: producción, distribución y exhibición.

La publicidad en el cine ha existido siempre. Su forma más primitiva, que ha perdurado hasta nuestros días, es el cartel de cine. Los presupuestos de promoción de una película van en aumento. Expertos en publicidad y *marketing* son los responsables de diseñar la campaña de promoción de la película en prensa y revistas, publicidad exterior, televisión y otros soportes publicitarios.

El negocio cinematográfico parte de que en la producción se debe tener un margen de ganancia con la creación de la película, el negocio de la distribución obtiene su ganancia entre los costos de adquisición de los derechos y los ingresos de cesión de los mismos y para el negocio de la exhibición basa su ganancia en los ingresos procedentes de las ventas de entradas y de los ingresos secundarios (dulcería, cafetería y demás menesteres que uno puede comprobar o darse cuenta de ellos al acudir a una sala de cine).

“En 1974 se crea publicidad para los autotransportes urbanos, se producen folletos y boletines especiales para las semanas de cine en provincia, de cine extranjero en México y de cine mexicano en otros países.”<sup>132</sup> En cuanto a la distribución, el Banco Cinematográfico adquirió la totalidad de las acciones de la compañía Películas Nacionales, de las que hasta entonces poseía sólo el 15%. Igualmente se fusionaron las dos distribuidoras, propiedad del gobierno, especializadas en los mercados del exterior. Una era Cinematográfica Mexicana Exportadora (CIMEX), que distribuía en Estados Unidos, Europa y Asia, y la otra era Películas Mexicanas (PELMEX), encargada de cubrir los mercados de España, Centro y Sudamérica, quienes se fusionarían en 1975.

Algunas medidas aplicadas para ese propósito fueron la realización de diversos convenios e intercambios fílmicos, se abrieron nuevas agencias en el extranjero, se organizaron semanas de cine mexicano en el extranjero, se establecieron coproducciones con compañías de otros países, se alquilaron y construyeron cines en el extranjero y se participó en festivales internacionales.

---

<sup>132</sup> *Hojas de Cine*, v. I, p. 110.



Hasta los años ochenta, el Estado había desarrollado una gestión industrial integrada del sector (producción, distribución, exhibición, preservación, capacitación) la cual le había permitido tener un papel destacado dentro de la industria cinematográfica y proyectar en los mercados de habla hispana a las películas mexicanas: poseía estudios de cine (Churubusco, América), a través de Conacite I y II apoyaba la producción, contaba con tres empresas para la distribución (Pelnal, Pelmex y Cimex, que operaba la primera a nivel nacional y las otras dos en el extranjero), y en la exhibición era poseedor de una de las más grandes del ramo, la Compañía Operadora de Teatros, Sociedad Anónima (COTSA) y también de la Cineteca Nacional.

Desde los años setenta apoyaba la formación de futuros cineastas con el Centro de Capacitación Cinematográfica, sin embargo, la burocratización e ineficiencia de la actividad, el deforme y (en no pocas ocasiones) corrupto sindicalismo y las dificultades económicas que fueron acumulando sus diferentes ramos, llevaron a una severa crisis al sector cinematográfico en su conjunto. Ante tal situación y en el marco de las políticas gubernamentales de privatización y reducción de la participación del Estado en la economía, el gobierno mexicano replanteó su participación: se redujo al mínimo el espacio de los Estudios Churubusco y se vendieron los estudios América, varias de las distribuidoras estatales quebraron y COTSA fue desmantelada y vendida en 1993.

### **3.5 Exhibición de películas**

La exhibición siempre se ha ligado con las salas cinematográficas, que desde las primeras proyecciones en algunos locales improvisados, han evolucionado hasta los nuevos complejos de multisalas para la proyección de películas. El cine fue visto como elemento cohesionador de las relaciones sociales, el exhibidor es el último paso dentro de la industria de explotación de una película, es el que oferta la película a los espectadores y quien comunica públicamente la exhibición de la obra cinematográfica.

A principios del siglo XX es “cuando el cine empieza a afirmarse y estabilizarse ya no como mera novedad, sino como un espectáculo extraordinariamente capaz de satisfacer necesidades masivas de entretenimiento. Es la época en que el cine de ficción se hace el

preferido, sobre todo entre el público de menores recursos económicos.”<sup>133</sup>, a estas fechas ya se contaba con 22 salas de proyección, algunas permanentes otras carpas y jacalones.

Un elemento importante a considerar es el factor tiempo, ya que a veces transcurre de una forma variable de una cinta a otra desde la producción y la terminación de la cinta hasta que la podemos ver exhibida en salas de cine y es ahí donde entra tanto la distribución y la exhibición y los procesos de publicidad y mercadotecnia que destinan tiempos específicos para ser lanzadas.

Con lo anterior podemos dar cuenta del proceso de producción fílmica que no necesariamente depende de la producción misma de películas, sino de la distribución y exhibición de las cintas como un producto terminado, ya que a medida que aumenta la demanda de ciertas cintas y géneros, aumenta su producción.

Los espacios de exhibición fueron cambiando al correr los años: improvisados salones, jacalones, carpas e incluso paredes de edificios, cedieron el paso, a partir del segundo tercio del siglo veinte a las salas monumentales, los cines de barrio y los autocinemas. Luego de varias décadas de auge, en los años sesenta empezó la caída. A principios de los 70 la gente asistía casi seis veces al año y para finales del sexenio se redujo casi a cuatro y esta tendencia a la baja fue una constante en años posteriores.

En 1970, los exhibidores se sentían seducidos por las películas extranjeras, atrayendo por su comercialidad a la clase media y alta, además de exhibirse en salas de estreno mientras que las mexicanas eran relegadas a salas de segunda, y con un público de clase media, orillando a la cinematografía nacional, a la producción de filmes baratos, comerciales y de baja calidad.

Esto hace difícil la renovación del cine nacional propuesta por Echeverría, pues debe atraer la atención del público y competir con la producción extranjera. Además de la construcción de salas, la población aumentó considerablemente; la mayoría de salas permaneció en manos de capitales privados, pero el mantenimiento y la creación de nuevas salas quedó a cargo del gobierno, lo que hacía complicado la recuperación en la exhibición.

---

<sup>133</sup> GARCÍA RIERA, Emilio. *Breve Historia del cine mexicano, primer siglo 1897 a 1997*, p. 26.

La falta de mantenimiento de los cines sobrevivientes y las deficiencias en la proyección terminaron por volver una falacia aquel precepto de que *el cine se ve mejor en el cine*: la mala condición de algunas salas constituyó un importante factor de expulsión de los espectadores. Los augurios no se dejaron esperar: con el siglo terminaría la época de las grandes salas oscuras como espacios de encuentro colectivo.

Una de las ventajas de que el espectador acudiera a este tipo de salas, era precisamente la experiencia misma de encontrarse en un lugar óptimo para la proyección de la película, después se fueron incluyendo más películas dentro de la oferta de las salas cinematográficas, y el negocio tenía que evolucionar en algún momento, con la creación de salas más pequeñas y con diferentes horarios de exhibición como las conocemos ahora.

Desde 1970, una típica función muestra una sola película, además de anuncios publicitarios y adelantos de filmes en producción. Anteriormente se contaba con otros esquemas; originalmente la película era precedida por actos de variedades, los cuales más tarde se combinarían para después desaparecer de los cines con cortometrajes. Años después se añadirían películas turísticas o de interés cultural, los viajes de James Fitzpatrick, o los cortometrajes de *Mecánica Popular* un cortometraje musical o de variedades.

Una nueva modificación al sistema comenzó en 1950 cuando, con el fin del *block booking* (técnica usada por los estudios para forzar a sus circuitos de proyección a exhibir determinados cortometrajes con una misma película y la creciente popularidad de la televisión), los cines comenzaron a usar el sistema *double feature* (dos filmes por función). En Estados Unidos y Canadá los autocines habían conseguido tal popularidad, que comenzaron a exhibir tres películas, generalmente de muy bajo presupuesto por función, el llamado *triple feature*.

Considerando estas características, dentro de los mejores ejemplos están los cines Ópera, Ermita, Paseo y Manacar, entre otros, ya que a nivel de dimensiones, circulaciones, distribuciones, acústicas y salidas de emergencia, las soluciones fueron eficientes.

El espacio arquitectónico es donde las salas cinematográficas aportan mayor espectacularidad, debido a sus grandes dimensiones y diseño de interiores. Vestíbulos y salas de proyección son los lugares que conjugan el encuentro social y la sola asistencia se convertía

en toda una experiencia. Ejemplos como el Hipódromo, Metropólitan, Ópera, Latino, Real Cinema y Diana, permiten al usuario disfrutar de gran altura en local y en donde el asistir era ya una experiencia. Si se comparan esas características espaciales de los cines de dos, tres y hasta cinco mil butacas con las actuales multisalas, en estas últimas se podrán observar propuestas relacionadas más con aspectos de cupo y rentabilidad, que con la riqueza de sus espacios.

Con esculturas gigantes como el Ópera, el decorado de los interiores que bien podían ser evocativos de lugares exóticos como el Palacio Chino, palaciegos como el Metropólitan y Real Cinema, o sobrios y elegantes como el Diana y Latino. A su vez, los estilos arquitectónicos enriquecieron con sus formas a muchos de estos cines.

Aunado a la arquitectura el diseño de iluminaciones con la intención de enfatizar espacios, con la introducción de equipos de sonido y materiales para plafones y muros que buscaban mejorar la acústica, con sistemas de proyección para presentar imágenes claras en pantalla, aprovechando el avance de la industria fílmica, así como con el aporte de los equipos de control de aire que mejoraban el ambiente interior.

Se puede entender así un proceso evolutivo que se va desarrollando en las décadas posteriores hasta llegar a los años setenta, cuando se transforma por varias razones; la televisión había aparecido en los años cincuenta, incorporándose paulatinamente al tiempo destinado a la recreación en los hogares urbanos, así como el video que surgió en los setentas.

Por otro lado, la ciudad había crecido generándose grandes sectores periféricos al centro tradicional, donde surgieron cines relacionados a conjuntos habitacionales como el Tlatelolco; Villa Coapa, Villa Olímpica, Linterna Mágica, además de conceptos novedosos como fueron los *multicinemas* en centros comerciales o aislados en otros puntos del Distrito Federal. En estos últimos, se empieza a ofrecer no una sino varias opciones de espacios y películas, incluso más recientemente hasta conjuntos de 20 salas, en contraposición al cine único con capacidad promedio de dos o tres mil asientos, que ya resultaba excesiva desde entonces.

Es imprescindible voltear al pasado para tratar de recuperar estos espacios ya que estos inmuebles conforman un testimonio del patrimonio cultural contemporáneo. De no hacerlo es

seguro que intereses particulares seguirán provocando pérdidas definitivas, Roble, fragmentaciones y deformaciones Latino, París, Palacio Chino, Ariel, Cosmos y muchos más, así como cambios de uso Gloria, Edén y Maya, convertidos en bares; Jalisco, Briseño, Victoria y Fernando Soler, ahora reutilizados como templos protestantes, o el completo abandono que presagia su desaparición -Soto, Orfeón, Colonial, Chapultepec, entre otros.

Para este periodo funcionaban salas cinematográficas como México, Alameda, Carrusel, Coliseo, Ritz, Manacar, Cuitláhuac, Roble, Ermita, Venus, Polanco, Variedades, Poptla, Bahía, Futurama, Olimpia, De la Villa, Opera, Reforma, Marina, Palacio Chino, Colonial, Arcadia, Bahía, Maya, Soledad, Emiliano Zapata, Fausto Vega, Francisco Villa, Santos Degollado, Corregidora, Roble, Internacional, Linterna Mágica, Metropolitán, Ariel, Orfeón, Roble, Cosmos, Hollywood, Álamos, Colón, Regis, Hipódromo, Titán, Coliseo, Dorado, Bucareli, Soto, Tlatelolco, Ciudadela, Tlalnepantla, Diana, Madrid, Elvira, Latino entre otros.

Algunos cines se inauguraron y reinauguraron en estos años: en 1970 Cinema Dorado, Ignacio Allende, De la Villa y Las Torres; en 1971, Real Cinema, Sala López Velarde, Satélite, Las Américas y Cinemundo; en 1972, Pedregal, Paseo, La Raza, Apolo Satélite, Sala Fellini, Cinema Uno y Gabriel Figueroa; en 1973, Cinema Ciudadela, Tláloc, Sala Indio Fernández, Sala Godard, Mini Torres y Arte Las Torres; en 1974, Sala Bergman, Sala Fernando de Fuentes, Salón Rojo, Sala Cuevas, Sala Chaplin, Sala Ferreri, Continental-La Casa de Disney, Chapultepec, Cinema Coyoacán, Sala Alex Phillips, Sala Ferreri II, Tlalpan, Sala Hermanos Alva, Sala Carlos Lazo, Cinema Tres, Premier, Versailles y París; en 1975, Valle Dorado Uno, Valle Dorado Dos, Dolores del Río, Jesús H. Abitia, Imán Pirámide, Sala Kubrick, Multicinas 1, 2, 3 y 4 y Géminis I y II; en 1976, Mariscal, Agustín Lara, Alfa, Omega, Lido, Sonora, Tepeyac, Del Pueblo, Mixcoac, Sala Visconti, Las Alamedas Dos, Pecime, Capricornio, Palacio, Majestic, Tele Cine Rex, Víctor Manuel Mendoza, Reforma, Cinema Dos, Viaducto, 23 de Abril, Soler, Multicinema Universidad 1, 2, 3, 4 y 5, Leo, Atoyac, Revolución, Molino del Rey, Presidente e Imperial.

El costo de entrada al cine variaba dependiendo la ubicación del cine: para 1970 oscilaba de 2, 4, 6, 8, 10, 12, 15 y 20 pesos; en 1971 de 2, 2.50, 3, 3.50, 4, 6, 8, 10, 12, 15, 20 y 25 pesos; en 1972 de 2, 2.50, 3, 4, 6, 8, 10, 12, 15, 22 y 25 pesos; en 1973 de 2, 2.50, 3, 4, 6,

8, 10, 12, 15, 20 y 25 pesos; en 1974 de 2, 2.50, 3, 4, 5, 6, 8, 10, 12, 15, 20, 25 y 40 pesos; en 1975 de 2, 2.50, 3, 4, 5, 6, 8, 10, 12, 14, 15, 20 y 25 pesos; en 1976 de 4, 6, 8, 10, 12, 15, 17, 20, 25, 30 y 35 pesos.<sup>134</sup> “La descongelación de los precios en las entradas de los cines (1974), la desaparición de las llamadas salas de segunda y tercera corrida (cines baratos de barrio) para convertirlos en cine de estreno, y la modernización del aparato publicitario, se conjugaron para otorgar a los dueños de los monopolios ganancias muy por encima de sus buenas recuperaciones de anteriores épocas.”<sup>135</sup>

La exhibición nacional quedó a cargo de un reducido grupo monopólico y se ha mantenido a través del tiempo y a pesar de las distintas políticas, etapas sociales, y crisis económicas como el único sector rentable dentro de la industria del cine en México, e hicieron que crecieran aún más bajo el amparo de las nuevas medidas estatales. Ejemplo claro de ello fue Operadora de Teatros, permitiendo una enorme fuga de capitales, ya que aparte del mantenimiento, creación y el dotar de nuevo equipo a las salas, dejaba que las ganancias quedaran en manos de los socios.

Las dulcerías instaladas en los cines permitían la subsistencia de las mismas salas, ante la pérdida en la exhibición; la mayoría de los asistentes al cine consumían golosinas y en realidad eran dulcerías que proyectaban películas.

Son esclarecedoras las cifras que constan en el *Cineinforme* de 1976. De un total de recaudaciones (taquilla, dulcerías, publicidad) que superan los 7 mil millones de pesos Operadora sólo tuvo utilidades por 146 millones o sea *el tres por ciento* de éstas. El sobrante se destinó a mantener una onerosa estructura sobre la cual fluye el capital hacia los bolsillos de políticos, grandes empresarios de la cinematografía, compañías constructoras, proveedores y fabricantes que surten el buen negocio de las dulcerías y al fisco a través de los impuestos. [...] Después de estas apabullantes cifras cualquier comentario en pro o en contra de la política estatal en el sexenio anterior, creemos que sale sobrando.<sup>136</sup>

El cine es parte entrañable de nuestra cultura urbana y las grandes salas pueden convertirse, con propuestas flexibles, en foros para la apreciación de distintas manifestaciones artísticas contemporáneas, lo mismo que en centros de convivencia social que retornen esa cualidad de espacio para la recreación, en proyectos que deben ser respetuosos de los espacios originales y de su contexto urbano. Las salas cinematográficas son ejemplos arquitectónicos

---

<sup>134</sup> Cfr. AMADOR, María Luisa y Jorge Ayala Blanco. *Cartelera cinematográfica 1960-1969*. México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos-UNAM, 1986, pp. 552-564.

<sup>135</sup> COSTA, Paola. *Op. Cit.*, p. 83.

<sup>136</sup> *Hojas de Cine*, v. II, pp. 125-126.

del pasado reciente que pueden aún ser vigentes, y dar una renovación al entorno urbano para la sana convivencia.

La gran sala inicia su proceso de decadencia al no poder competir con estos nuevos esquemas de exhibición. Esto ha llevado a las fragmentaciones, que deben ser analizadas cuidadosamente, tratando de entender cuál es el verdadero aporte, y cuáles son las alteraciones al concepto arquitectónico de comodidad y servicio para los usuarios. Es así que podemos reconocer ciertas características y valores arquitectónicos de estos grandes palacios del espectáculo, los cuales durante varias décadas de nuestro siglo significaron uno de los principales entretenimientos para la sociedad, así como hitos en el paisaje urbano.

La aparición del *videohome* en los 70 permitía que el espectador se quedara en casa para reproducir las cintas, que aunque las copias en video no se acercaba para nada a la calidad de las películas exhibidas en las salas cinematográficas que contaban con lo necesario de la época para que su estancia fuese la óptima, contaban, por ejemplo, con un sonido inigualable que difícilmente lo podría tener el espectador en casa.

El modelo de desarrollo cinematográfico organizado para difundir las películas exclusivamente en las salas se agotó entonces al instalarse de lleno la televisión en los hogares, a partir de 1985 con la expansión del video. A la par que aumentaba el equipamiento televisivo, fueron descendiendo los espectadores. El cierre de salas no se hizo esperar: así como las primeras décadas del siglo atestiguaron la transformación de los teatros en cines, en los años recientes nos tocó presenciar la de los cines en estacionamientos, centros comerciales, auditorios, bares, taquerías, templos, salones para fiestas infantiles, bodegas o locales para renta de videos.

En México, tanto la televisión como el video y posteriormente el DVD y las nuevas tecnologías como el pago por evento en internet, se han convertido en escaparates para la difusión de cintas cinematográficas y han sido un factor que ha incidido en la asistencia al cine; pero al final resulta todo un ritual la asistencia al cine, desde los que van por diversión hasta el público conocedor y fiel seguidor a la espera de las novedades que el séptimo arte ofrece.

Subsecuentemente se daría la siguiente categorización de las salas: “Miniplex serían aquellos complejos de menos de 6 pantallas, multiplex de 7 a 15 y megaplex de más de 16 pantallas”<sup>137</sup>. (Ésta es una clasificación norteamericana que aplica no solo a México sino también a Europa y parte del mundo).

La evolución del cine no se estanca, con el paso del tiempo, se ocupan nuevas tecnologías principalmente en la exhibición, donde muy probablemente en un tiempo no muy lejano veamos exhibiéndose la mayoría de películas en formato digital y no en el tradicional de 35mm, ya que el formato digital tiene ciertas ventajas como la reducción en costos de las copias, porque para cada película de 35 mm, se usan de 8 a 12 rollos de cinta a diferencia de la digital que cabe en un disco duro ligero y de bajo costo que no se deteriorará por cada proyección.

### **3.6 Públicos**

Desde su llegada a México, el cinematógrafo cautivó a toda la población. Sin embargo, el papel de las salas como espacios de encuentro y de distinción social no parece haber sido homogéneo con el paso del tiempo. Mientras en algunas salas era evidente que el cinematógrafo juntaba a gente adinerada y pobres, no hacía distinción alguna, y que la mezcolanza durante el porfiriato en cines e iglesias fue muy notoria o democrática, muy pronto fue evidente la resistencia de las clases altas a mezclarse con la plebe, por lo que, en un contexto en el que se veían imposibilitadas crecientemente para mantener la exclusividad de su vida cultural, exigían funciones "de gala", en donde no hubiera "mezcolanza".

Las diferencias fueron estableciéndose paulatinamente de acuerdo a la ubicación de las salas, los precios de las diversas localidades y más tarde, cuando se construyeron los cines monumentales, al interior de los mismos. En la ciudad de México coexistieron los salones destinados a la alta sociedad con las carpas (ambulantes) y con los mejores establecidos salones populares, que alentaron la permanencia del cinematógrafo como espectáculo urbano.

Hacia los años veinte, la costumbre de asistir a una sala de proyección cinematográfica se había implantado ya entre el público, considerando el aumento en el número de espacios de

---

<sup>137</sup> CALVO HERRERA, Concepción. *Op. Cit.*, p. 19.



exhibición y en la capacidad de los recién construidos, que se sumaron a los que continuaban funcionando. No obstante, los altibajos, de 1930 a 1955, la asistencia nacional al cine muestra las mayores tasas de crecimiento anual.

Durante los primeros tres años de la apertura cinematográfica se produjeron cintas para un público de clase media, era el que se necesitaba recuperar para que asistiera a las salas, “Yo he pedido infructuosamente, a la Secretaría de Gobernación y al Banco Cinematográfico, películas sobre pintores muralistas de México, sobre los héroes de México, sobre la Revolución mexicana, sobre los grandes temas sociales; películas de profunda crítica social, en donde se analicen, con gran sentido artístico los problemas de México y se aporten soluciones para el pueblo.”<sup>138</sup>

En el caso de la ciudad de México, si bien los espacios de proyección no lograron seguir el vertiginoso ritmo de la expansión urbana, no existía en estos años un problema de accesibilidad geográfica, ya que se encontraban dentro de una ciudad fácilmente transitable a pie o en transporte colectivo. “En nuestro país hay pocos estudios acerca del público de cine. Esto lo confirma Enrique Sánchez Ruíz, quien menciona que “en México prácticamente no se han estudiado de manera sistemática y empírica los públicos de cine” y que apenas se están realizando algunas investigaciones.”<sup>139</sup>.

El cine llegaba a todos los sectores, tal como lo decía el lema de la sala Florida, en el barrio de Tepito: "El cine para todas las clases sociales". A partir de la segunda mitad del siglo XX, la exhibición de cine en México fue perdiendo su carácter pluriclasista y se fue enfocando crecientemente hacia los sectores populares, tanto por la temática de las películas nacionales, su decreciente nivel de calidad, como por las condiciones de exhibición predominantes.

Parecía que el único público cautivo era al que le gustaban las películas rancheras, que en general era un público humilde y de bajo poder adquisitivo, lo que aunado a la competencia televisiva, acentúa la pérdida de público y sólo en escasos momentos el cine mexicano ha

---

<sup>138</sup> *Cineinforme general 1976.*, pp. 348-385. Discurso pronunciado por el presidente Echeverría en la entrega de Arieles del año 1975.

<sup>139</sup> HINOJOSA CÓRDOBA, Lucila. *El cine mexicano, de lo global a lo local*. México, Trillas/ UANL, 2003, p. 73.

logrado reconquistar ciertos espacios perdidos. Respecto a la exhibición de películas nacionales, fueron las clases altas las primeras en emigrar. Las clases medias, de mayor importancia numérica, aparecen en el centro de las discusiones sobre el mantenimiento y declive de la industria cinematográfica nacional.

En este periodo la cinematografía mexicana se acentuó como vehículo del nacionalismo cultural y reflejó un falso cosmopolitismo, convirtiéndose en un estímulo social de divertimento; las familias no tenían recursos para salir de vacaciones, pero sí para llevar a los hijos de vez en cuando al cine el domingo por la noche, creándose una nueva imagen del cine nacional solo en sectores como la pequeña burguesía.

Para Emilio García Riera, el problema del cine mexicano radicó en haber perdido a la clase media: mientras ésta crecía menos películas se hacían para ella. Según este autor, hubo un acuerdo tácito en las altas esferas oficiales y privadas para que el cine mexicano fuera abaratado frente a la competencia extranjera, resignándose a perder al público de clase media y alta.

[...] en nuestra sociedad contemporánea ha llegado a ser muy amplia y heterogénea clase media que lleva camino a convertirse –si no se ha convertido ya- en la que da al cine su mayor número de espectadores. De cualquier modo creo que la apreciación de ese fenómeno no invalida el hecho de que el cine ha sido y es básicamente regido por poderes interesados en la uniformización masiva del público y que el cine ha sido y es escenario de una lucha contra tales intereses.<sup>140</sup>

El único cine mexicano que continuó siendo apreciado por estos sectores fue el conocido como “de la época de oro”, pero a través de la televisión. Así, nuestro cine nacional se resignó a buscar un público analfabeto o de menores exigencias, con la excepción del sexenio del presidente Luis Echeverría (1970-1976) que intentó atraer al público urbano medio hacia el nuevo cine que se producía al abrigo estatal.

Todos los sectores fueron bajando su frecuencia a los cines. Incluso a partir de los setenta el público humilde empezó también a desertar de las salas de cine y a ver cada vez más televisión, porque, a diferencia del cine, ésta era gratuita y la situación social no permitía desembolsar económicamente una cantidad que se pudiese ocupar en otras necesidades del hogar. Las clases bajas parecen haber sido las eternas espectadoras del cine nacional, sobre todo en los ámbitos provincianos.

---

<sup>140</sup> GARCÍA RIERA, Emilio. *El cine y su público*, p. 5.

En 1970, aún era una vergüenza decir, en los barrios acomodados, que uno iba a ver cine mexicano. [...] Las medidas que toma el Estado están muy influidas por su enorme deseo de tener una cierta imagen (y de borrar otra, la de 1968), un cierto prestigio, proyectando una cara progresista del país a través de su cine y de los responsables del mismo. Se cuidan mucho las relaciones internacionales; semanas de cine mexicano en varios países, promoción hasta el punto de tener alquilado un cine en París [...] El cine estaba, pues, al nivel del país. Concluye Rodolfo Echeverría: “Fue un paso audaz y avanzado. El director del Banco Cinematográfico, si dispusiera de recursos y de confianza de las autoridades supervisoras para hacer buen cine, no podía inventar talentos. Yo creo que la cosecha no fue mala.”<sup>141</sup>

La difícil situación para el cine mexicano se acentúa a partir de los años setenta, cuando el público natural se restringió aún más al fronterizo y al hispanohablante de Estados Unidos. La poca educación aunada a la precaria oferta de calidad ha determinado que el consumo y la producción queden correlacionados; ambos se determinan, principalmente se oferta lo que más gusta que generalmente es lo más entretenido.

Si bien todos los grupos sociales han disminuido su afluencia a las salas por las crisis sucesivas de la exhibición, desde 1970 hay un cambio en las frecuencias de asistencia por sector: los estratos altos tienen una mayor asistencia que los medios y éstos a su vez superan a los populares, convirtiéndose en los mayores consumidores televisivos. En términos del salario mínimo diario, el precio de entrada llegó a constituir 55% del mismo en 1945; y de 1970 a 1985 el precio de entrada osciló en la franja de 10 a 16 por ciento del salario mínimo diario del D. F.

Sin embargo, cuando relacionamos el crecimiento de los espectadores con el de la población, encontramos que la recuperación de audiencias es aún incipiente y se encuentra muy alejada de la frecuencia de asistencia lograda a mediados del siglo veinte, cuando ir al cine era parte de la rutina de todos los sectores sociales. Llama la atención el que la caída en la asistencia a las salas se dio más tempranamente en la ciudad de México que tenía una frecuencia de visita a los cines muy superior a la del resto del país.

#### **Evolución de las salas de cine**

	<b>Distrito Federal</b>	<b>Resto del país</b>	<b>México</b>
1970	117	1871	1988
1975	118	1895	2013
1976	120	2666	2786

Fuente: CANACINE (estas cifras no toman en cuenta cineclubes ni salas no comerciales), Paola Costa comenta que en 1970 habían 1,988 salas y que para 1975 aumentó a 2,013 en todo el territorio Nacional.

<sup>141</sup> COSTA, Paola. *Op. Cit.*, pp. 84-85.

### Número de veces que se asiste al cine por año

Año	Ciudad de México	México
1940	18.3	3.8
1950	20.2	5.5
1960	14.6	6.2
1970	7.7	5.1
1980	5.6	3.9
1990	3.6	2.4
1995	1.6	0.7
2000	2.7	1.3

Fuentes: INEGI, Películas Nacionales y CANACINE.

### Consumo de películas durante el sexenio de Luis Echeverría Álvarez (1970-1976).

Número de semanas y películas en cines de 1970-1979			
2 semanas	713	20 semanas	5
3 semanas	434	21 semanas	8
4 semanas	258	22 semanas	7
5 semanas	223	23 semanas	1
6 semanas	131	24 semanas	2
7 semanas	107	25 semanas	3
8 semanas	81	26 semanas	3
9 semanas	67	27 semanas	2
10 semanas	30	28 semanas	1
11 semanas	43	30 semanas	1
12 semanas	32	32 semanas	1
13 semanas	20	33 semanas	1
14 semanas	23	34 semanas	1
15 semanas	20	36 semanas	1
16 semanas	14	38 semanas	1
17 semanas	11	39 semanas	1
18 semanas	9	81 semanas	1
19 semanas	8	84 semanas	1

Películas mexicanas estrenadas por año		extranjeras
1970	87	313
1971	79	402
1972	79	363
1973	70	386
1974	68	513
1975	54	512
1976	72	421
TOTAL	509	2910

Fuente: Elaboración propia con información de GARCÍA Riera, Emilio. *Breve Historia del cine mexicano, primer siglo 1897 a 1997*, p. 279.

Para este periodo se discute el precio de taquilla en las salas cinematográficas entre los integrantes de la industria cinematográfica, que no iba de acuerdo con la inversión económica que se realizó. Se consideró el 48.54% para el exhibidor, 3% derechos de autor, 32.26% para

distribución y 16% en impuestos. Lo que se hizo fue realizar una política de incremento, basada en la clasificación de las salas y sus comodidades.

Se demostraba con algunas cintas que en México se podía hacer un cine maduro, crítico e incisivo que además tuviera éxito en taquilla. El cine que se venía haciendo, de acuerdo con Alicia Poloniato:

La producción cinematográfica de Brasil, Argentina y México se inscribió en lo que se llama cine de masas, y así como los modelos extranjeros que imitaba y cuyas modas seguía con retraso, trataba de entender al espectador sin incomodarlo ni hacerlo pensar. Pero al mismo tiempo que lo entretenía se reafirmaba a través de los filmes de creencias, sentimientos y valores sustentados por la clase dominante.<sup>142</sup>

La competencia que la televisión significa para el cine se contemplaba en la transmisión de las películas que la cartelera cinematográfica colocaba, proporcionadas por la Dirección General de Cinematografía. La ANDA solicitó la suspensión de la venta de los filmes que realizaban los productores privados y películas nacionales a los canales de televisión, alegando que perdían sus fuentes de trabajo. Los exhibidores argumentaron que tenían un mercado muy limitado para la explotación de las mismas. Rodolfo Echeverría dio la solución al problema, por lo que acordó con la televisión que se le permitiría exhibir las películas tres años después de haber sido estrenadas en el cine.

En la sala cinematográfica es en donde se recupera la inversión realizada para la producción de la película, la recaudación es en las taquillas por parte de los exhibidores, el reparto de las ganancias son entre el distribuidor y el exhibidor; posteriormente el distribuidor reporta ganancias a la productora de la cinta y es allí cuando se sabe si se recuperó o no la inversión.

Curiosamente las *majors*, las productoras más grandes del mundo se encuentran en Estados Unidos; generalmente no cuentan con intermediarios entre la producción y la distribución por lo que el negocio es más fructífero para estas grandes compañías, surgidas principalmente por la migración hacia Estados Unidos a finales del siglo XIX e inicios del XX de una gran cantidad de personas de bajos recursos que sueñan con llegar a cumplir el “sueño americano”, provenientes de distintas nacionalidades y con lenguas muy diversas. Una

---

<sup>142</sup> POLONIATO, Alicia. *Cine y Comunicación*. México, Trillas, 1992, p. 18.

pequeña minoría de origen judío formó empresas que llevarían sus apellidos, como Fox, Warner, Goldwyn, Mayer, Lasky, entre otras.

Un dato indicativo de la dominación mundial del cine de Estados Unidos: solamente 8 por ciento de las películas producidas en el mundo son norteamericanas, pero ellas ocupan más del 50 por ciento del tiempo total en pantalla. En 1975, las grandes compañías norteamericanas del cine percibieron 522 millones de dólares por sus ventas en el extranjero que son 49 por ciento de sus ganancias totales). Ese mismo año, se llevaron de México 500 millones de pesos, mientras que el Banco Nacional Cinematográfico declara haber obtenido en el mismo periodo beneficios por casi un millón y medio de pesos.<sup>143</sup>

Estos migrantes supieron entender mejor al cine como negocio, cubriendo la parte de la universalidad y rompiendo la barrera del lenguaje que muchos de ellos no dominaban. El momento histórico ayudó para que en los inicios del cine mudo pudiese cautivar a esta gran cantidad de personas, con miradas a crear un entretenimiento incluyente y no necesariamente a las personas de habla inglesa; supieron crear un lenguaje hollywoodense, con una técnica narrativa propia que mantiene la atención en la historia. Para este periodo la diferencia tecnológica era de más de 20 años de atraso.

Con el surgimiento de las *majors* o *trusts* financieros (Paramount subsidiario de la Banca Morgan, Columbia, United Artistists y Metro en manos de Banca Loew más las ya mencionadas) la gran industria del cine sienta las bases para la mercadotecnia, ya que se presentaban de inicio *previews* de las películas próximas a exhibirse como un pequeño sondeo al agrado del público, pero tendría una doble función ya que estos avances podrían ser el gancho para que el espectador regrese y poder mantenerlo cautivo.

Pensando en lo que la industria y sus distintas facetas pueden llegar a ser, una de ellas es en donde la industria mueve dinero y el dinero atrae a grupos de poder que buscan la continuidad dentro del mismo, y que no necesariamente son personas con muy buena voluntad de plantear el séptimo arte de una forma artística, crítica, lúdica y de entretenimiento, sino que también el cine es un medio de dominio y de injerencia social. Por ejemplo, si una persona se encuentra en un letargo, no inquieta al poder, aunque tenga sueños insurrectos en contra, el cine podría apaciguar y disgregar esas ganas de subversión y mantener en un letargo a su público si los fines así lo requerían.

El trayecto del semiólogo es paralelo (idealmente) al del *espectador* cinematográfico; es el trayecto de una “lectura”. Pero el semiólogo se esfuerza por explicar ese recorrido en todos sus sectores, mientras

---

<sup>143</sup> *Hojas de Cine*, v. II, p. 115.

que el espectador lo atraviesa de un tirón e implícitamente, ante todo con el deseo de “entender la película”; el semiólogo, además, quiere entender cómo se comprende el film. La lectura del semiólogo es una metalectura, una lectura analítica, frente a la lectura “ingenua” (en realidad, frente a la lectura *cultural*) del espectador.<sup>144</sup>

Pronto se sumaron elementos que ayudarían a mantener al público cada vez más cautivo dando paso al *star system*, el culto a las estrellas, creando toda una mitología por las grandes estrellas en un público muy moldeable y a merced de la industria y de sus mecanismos enajenantes y masificadores.

Valentino es bueno porque es guapo, porque es fuerte, porque es el héroe de la película, porque es la proyección de todo lo que el espectador común quiere ser. Y si en un siglo XX cargado de luchas de clases, de contracciones; un siglo con dos terribles guerras mundiales (para no hablar de las otras), de revoluciones liberadoras, de afanes autoritarios encargados de inhibir en buena medida el impulso liberador de las revoluciones, de excrecencias fascistas, etcétera, el llamado “hombre común” se siente con razones más que suficientes para no dar la cara a la historia, ¿qué mejor sucedáneo de su vida incierta que el presupuesto por una pantalla en la que “el corazón de una madre nunca se equivoca” o en la que los “buenos” reconocibles triunfan sobre masas de villanos sin rostro?<sup>145</sup>

El cine como la televisión, por esta complementación tanto de audio como de video, pueden transmitir una realidad distinta de las que nos rodea, con injerencia principal en las masas cuyo único papel es el de espectadora y consumidora, enajenada, producto del capitalismo moderno; esta influencia llega también a los mismos medios de comunicación e información.

A pesar de saberse relativamente poco de los públicos de cine como de su evolución, “Los patrones de asistencia al cine han variado históricamente según la región, la clase social, los ingresos, la edad y la etnia.” Algo característico de este público es que generalmente son jóvenes los que más asisten y también que es “una actividad que casi siempre se comparte con otros, la gente va al cine con amigos y miembros de la familia, y rara vez solo; la selección de una película tiene lugar dentro de un complejo proceso social que involucra a otra gente, la familia y amigos.”<sup>146</sup>

En ocasiones lo difundido no sólo responde a intereses detrás de los medios emisores, se transmite lo que la gente pide aunque en ocasiones no sea para reflexionar sino para entretener, y muy probablemente hemos estado en las dos posturas, pero, entre más informada

---

<sup>144</sup> MARTÍN, Marcel. *El lenguaje del Cine*. 5ª ed. Barcelona, Gedisa, 1999, p. 269.

<sup>145</sup> GARCÍA RIERA, Emilio. *Op. Cit.*, p. 18.

<sup>146</sup> HINOJOSA CÓRDOBA, Lucila. *Op. Cit.*, p. 63.

y educada esté la sociedad, mejor será la forma en la que recibiremos los contenidos, así también la humanidad, entre mejor informada tendrá una voz más libre.

Salir del cine identificando, reflexionando y descubriendo [...] debe convertirse en una experiencia crítica, de distanciamiento, que permita romper con los estereotipos del uso del lenguaje y con los comentarios repetitivos con la finalidad de enriquecer la forma cinematográfica a través de dos relaciones: con su especificidad y su influencia en la cultura contemporánea. Este conocimiento permitirá reducir la complejidad del cine y nos acercará a esquemas conceptuales más pertinentes tanto de las convenciones cinematográficas como de la interpretación.<sup>147</sup>

El cine mexicano rompe incluso con estos estereotipos, con la realización de cine crítico e interesante que no necesita las grandes inversiones de capital, como las que fomentan la “fábrica de sueños”. En el siguiente inciso se mencionarán proyectos interesantes a detalle, pues no está peleado el cine crítico con la taquilla, y veremos si fue la mercadotecnia o nuevas formas de producir, o se gesta una nueva corriente artística en el cine mexicano.

### **3.7 Películas y temáticas**

Una buena manera de estudiar el devenir histórico de nuestra filmografía, es mediante el estudio en particular de géneros, corrientes estéticas, temáticas y creadores. No es lo mismo un género que una temática ya que pueden tratarse distintas temáticas en un solo género, por lo que nos avocaremos en este apartado solo a las temáticas.

Cuando José Vasconcelos es nombrado Secretario de Instrucción Pública, cedió espacios públicos para que los artistas Diego Rivera, José Clemente Orozco y David Siqueiros, entre otros, pudieran realizar murales para que la sociedad pudiese contemplarlos sin necesidad de contar con instrucción alguna, por lo que, en 1922, se inicia el muralismo mexicano, decorando los muros de la Secretaría de Educación y la Escuela Nacional Preparatoria.

Los murales tenían gran tradición en la América precolombina, ejemplo de ello lo encontramos en los murales de Teotihuacán, por lo que no nos extrañe que retomaran este tipo de arte al intentar un renacimiento del arte indígena. Se trataba de aleccionar al pueblo a través

---

<sup>147</sup> CASTELLANOS Cerda, Vicente. *Lenguaje y espectador cinematográfico. Un modelo de estudio del cine*, p. 167.



de los murales como había ocurrido en el pasado. Todos ellos trataron de captar en su obra la esencia mexicana.

Por ejemplo, Rivera tuvo influencia de los muralistas del Renacimiento, especialmente de Giotto, que le influyó en la utilización de tintas planas y en su estilo narrativo, sugiriendo formas y volúmenes mediante las aplicaciones de juegos de contrastes entre las luces y las sombras. Orozco tuvo influencia del movimiento expresionista, en cuanto a que no estaba tan interesado tanto en el color o en la forma como en plasmar el sufrimiento y la opresión del pueblo. Siqueiros estuvo muy comprometido políticamente, tanto que fue encarcelado en siete ocasiones. Varios movimientos de principios de siglo influyeron en su obra, el expresionismo, al igual que en el caso de Orozco pero también el futurismo y el surrealismo. Sus obras destacaron por el intenso empleo del color y por su utilización de la perspectiva de una manera muy intensa.

Un elemento técnico destacable fue la utilización y adecuación del material para sus murales, ya que muchos de estos se encuentran a la intemperie, se dieron cuenta de que la pintura al óleo o el fresco no podía soportar las inclemencias del tiempo y comenzaron a desarrollar la pintura acrílica, que, por sus componentes, permanecía estable ante cambios climáticos y secaba rápidamente.

Por lo que el “muralismo” como corriente artística, es la primera manifestación netamente mexicana; de ahí parten ciertas temáticas en torno a la Revolución Mexicana, ya que fue breve y mítica, que cambió el siglo XX y muchas veces utilizada como referente en la creación artística.

Sin la Revolución –observa Octavio Paz- esos artistas no se habrían expresado o sus creaciones habrían adoptado otras formas; asimismo, sin la obra de los muralistas, la Revolución no habría sido lo que fue. El movimiento muralista fue ante todo un descubrimiento del presente y el pasado de México... La pintura mural -consigna José Clemente Orozco en su Autobiografía- se inició bajo muy buenos auspicios... Liquidó toda una época de bohemia embrutecedora.<sup>148</sup>

Al igual que en la pintura, pero con un entrelazado más complejo, se desarrolló la escritura en México, con sus peculiaridades. Por ejemplo, los intelectuales y escritores de los 20 o la también llamada *generación del 15* con Vicente Lombardo Toledano, Manuel Gómez Morín, Alfonso Caso, Teófilo Olea Leyva, Miguel Palacios Macedo, Alberto Vázquez del

---

<sup>148</sup> MONSIVÁIS, Carlos, en: COSÍO VILLEGAS, *Op. Cit.*, p. 989.

Mercado, Manuel Toussaint, Narciso Bassols, Antonio Castro Leal, Daniel Cosío Villegas, Alfonso Reyes, Artemio de Valle Arizpe, Julio Torri, Francisco González Guerrero, Genaro Estrada, Ramón López Velarde, Agustín Loera y Chávez y José Vasconcelos. “Enrique González Martínez, José Juan Tablada, Alfonso Reyes, Ramón López Velarde, Carlos Pellicer y José Gorostiza conformaron un intento vanguardista en la poesía, uniéndose a escritores como Amado Nervo, Mariano Azuela, Salvador Díaz Mirón y Manuel José Othón.”<sup>149</sup>

También llamados los *Siete Sabios*, (generación de 1915), fundaron la Sociedad de Conferencias y Conciertos en 1916 cuya meta era propagar la cultura entre los estudiantes universitarios de la ciudad de México; dicho mote que les fue impuesto por sus compañeros en burlona referencia a los Siete Sabios de Grecia y que pronto se convirtió en título de prestigio para los integrantes fundadores de esta sociedad o grupo.

Posteriormente surgen Los Contemporáneos, la mayoría auspiciada por Vasconcelos; este nuevo grupo ya no fue tan delimitado, pero sí nutrido. Se incluía a Salvador Novo, Jorge Cuesta, Gilberto Owen, Bernardo Ortíz, Xavier Villaurrutia, Enrique González Rojo, José Gorostiza, Jaime Torres Bodet, Celestino Gorostiza, Elías Nandino, Octavio G. Barreda y Rubén Salazar Mallén; a ellos también se les unieron personas de otros campos como el músico Carlos Chávez y los pintores Agustín Lazo, Rufino Tamayo, Julio Castellanos y Manuel Rodríguez.

Este mismo grupo fundó el primer cine club de la República Mexicana, desapareciendo por 1935 dejando pendiente por producir tres cortos científicos; tanto Xavier Villaurrutia como Salvador Novo participan en guiones de películas, incluso el primero ejerció la crítica cinematográfica por largo tiempo.

El *Estridentismo* como movimiento artístico o corriente artística surge en 1921 con la publicación de una hoja volante redactada por Manuel Maples Arce y dura hasta 1928 con la disolución del grupo, pero no así del estilo. Era definido como “una razón de estrategia. Un gesto. Una irrupción.” Tuvo diversas influencias como “el futurismo (Marinetti), el unanimismo, el dadaísmo, el creacionismo (Huidobro) y el ultraísmo. La aspiración innovadora: fundir la vanguardia poética con la ideología radical, ir más allá de la Revolución

---

<sup>149</sup> *Ibidem*, p. 990.

Mexicana desde una perspectiva permanentemente revolucionaria e iconoclasta... El estridentismo –sentencia List Arzubide- se llama así por el ruido que levantó a su alrededor.”<sup>150</sup>

Las corrientes europeas de vanguardia tuvieron su primera repercusión mexicana, entre 1921 y 1927, con el grupo llamado estridentista. Sus principales animadores fueron Manuel Maples Arce (1900-1981), Arqueles Vela (1899-1977) y Germán List Arzubide (1898), quienes publicaron un periódico mural, *Actual* (1922) y dos revistas, *Irradiador* (1925) y *Horizonte* (Xalapa, 1926-1927). Sus primeras manifestaciones literarias, en las que contaron con pintores aliados, como Ramón Alva de la Canal, Fermín Revueltas, Leopoldo Méndez y Germán Cueto, fueron poemas, relatos y manifiestos de reacción y burla de la literatura, y particularmente la poesía en boga, al mismo tiempo que convocaban a una revolución poética que exaltaba el maquinismo del mundo moderno... el cosmopolitismo y una “emoción personalísima”. Era, pues, una réplica del ultraísmo, del futurismo y del dadaísmo, y un intento para expresar la “belleza del siglo”. Los contactos del grupo con la literatura de contenido social explican el hecho de que varios de sus integrantes disolvieran sus fugaces teorías estéticas en opiniones políticas. Fuera de su propio ámbito, el estridentismo tuvo algunos ecos en la literatura de la época. Por ejemplo, en el expresionismo y las imágenes violentas de *La malhora* (1923), de Mariano Azuela; y en uno de los poemas de juventud de Octavio Paz “Preludio viajero”...<sup>151</sup>

El *Agorismo* surge en 1929 con una inclinación hacia las masas, se presenta más radicalizado que el Estridentismo y pone gran interés en la forma, se caracterizó por sus impugnaciones al estado de cosas imperante en la época, teniendo como origen el estudio de las condiciones de lucha social que predominaban en México y en el mundo a principios de siglo.

El cuestionamiento social fue fundamental para la producción intelectual de los agoristas. El grupo de escritores que formó parte del Agorismo buscaba poner sus actividades al servicio del pueblo y la clase obrera mexicana. Según ellos se trataba de un grupo intelectual y de acción dirigido a las masas. No era una nueva teoría del arte, sino una posición definida y viril de la actividad artística frente a la vida. El arte debía tener objetivos profundamente humanos. La misión del artista es, según este grupo, interpretar la realidad cotidiana. Se interesaban por responder al ritmo de los tiempos; el Agorismo sería la velocidad creadora, el arte en movimiento e implicaría la socialización de éste. Para Gustavo Ortiz Hernán, la juventud agorista debía volver la cara a su propio territorio y abandonar las ideas estéticas extranjeras. Se defendía el concepto del arte como prolongación de la vida cotidiana. El grupo tuvo entre sus objetivos hacer literatura progresista, sin compromisos con la burguesía; se trataba de abarcar los problemas de la mayoría trabajadora.[...] el Agorismo puede ser considerado un movimiento cercano a la Literatura de contenido social. [...] entre sus fines capacitar intelectual y sindicalmente a las mayorías trabajadoras; desechar preocupaciones técnicas en la literatura, resaltando cualidades educacionales y combativas que tomaran sus temas de los hechos, y lograr un movimiento de carácter permanente.<sup>152</sup>

El Agorismo fue un movimiento breve, que culminó aproximadamente por 1930. Además de *Vértice*, se publicó sólo un número de la revista *Agorismo*.

---

<sup>150</sup> *Íbidem*, p. 1004.

<sup>151</sup> Cfr. MARTÍNEZ, José Luis. *La literatura mexicana del siglo XX*. México Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995.

<sup>152</sup> Cfr. PEREIRA, Armando (coord.) *Diccionario de literatura mexicana: Siglo XX*. 2ª ed. México, UNAM-Instituto de Investigaciones Filológicas/ Ediciones Coyoacán, 2004.

Los colonialistas fueron otro grupo que se entendía también como oficialistas, que marcaba la pauta de la cultura oficial para una retrospectiva nacionalista, retomando las castas, el lenguaje y lo que se produjo en la época del virreinato. Este grupo fue contrario a los *Contemporáneos*.

A partir de principios de siglo se gesta un nuevo movimiento de realismo social, que primero se inmiscuye en la literatura y que posteriormente marcará moda dentro del periodo que estudiamos como eje motor de las nuevas realizaciones fílmicas.

A partir de los años 50 se pone en auge lo mexicano, como una especie de nacionalismo cultural acerca de la realidad nacional, resaltando valores de la vida cultural, logrando independencia cultural dentro de la gran influencia cultural que se venía manejando y planteando una filosofía de lo mexicano. Por consiguiente, lo “mexicano” comenzaba a estar de moda entre los mismos mexicanos.

A esta nueva tendencia se suma la generación de los 50, nombrada así por José Emilio Pacheco, conformada por escritores como Rosario Castellanos, Jorge Hernández Campos, Rubén Bonifaz Nuño, Jaime Sabines, Juan Rulfo, Emilio Carballido, Ricardo Garibay, Juan José Arreola, entre otros. De hecho la obra de Juan Rulfo se convertiría en cintas cinematográficas; dentro del periodo por analizar, radica su importancia por conocer un poco el contexto de la literatura mexicana que fue salpicando ideas y personas a distintas artes de manufactura nacional.

Algunos de ellos como los *contemporáneos*, los *estridentistas* y los *muralistas* son la inmediatez más próxima a una corriente estilística, ellos a principios del siglo XX con sus plumas y pinceles rompieron con lo establecido, en la pretensión de ser lo más contemporáneo de la cultura, en la realidad donde que se encontraban inmersos.

Las tendencias mencionadas emergieron después de la situación revolucionaria, movidas quizá por la efusión demagógica del momento, aunando la pretensión de respetabilidad del arte que se generaba de vanguardia tanto estilística como de novedad. En las diferentes ramas de la creación artística el principal tema que se desarrolla es el nacionalismo, esta temática se promueve desde los 30 en el cine mexicano, manifestada en una visión

estereotipada de lo mexicano como el clásico “charro cantor” y se abandona poco a poco la visión de los triunfos de la revolución.

Primero se abordó la Revolución, después temáticas esenciales del ser humano como la maternidad, el adulterio, el trato varonil, la pobreza sobrellevada con honradez y la desgracia asumida como pobreza, fueron y son de constante presencia dentro de la cinematografía nacional, siguiendo un relato lineal que muchas veces niega cualquier experimentación.

Un elemento característico en relación a las temáticas de la producción cinematográfica nacional, es la narrativa del relato de forma lineal, que no da opción a cualquier experimentación narrativa.

El movimiento del 68 marcó un antes y un después dentro de la narrativa, desencadenando una mayor crítica política, social e histórica, en donde la literatura con esta nueva narrativa fue una vía de escape en estos tiempos de *hippies*, rock y guerras.

La censura ha jugado un papel importante en la producción cinematográfica; con la apertura que se dio, muchos directores pudieron abordar temas sociales y políticos que antes estaban totalmente censurados, o sólo se podían abordar de manera superflua.

El western como género cinematográfico nacional tuvo su auge a partir de la década de los 60 y continuó hasta los 70. Desde mediados de los 60 y los 70, el Estado patrocinó grandes producciones para difundir la versión oficial de la historia; para la televisión se hicieron series históricas como *Los caudillos*, *La tormenta*, *La constitución* y *El carruaje*. En el cine se producen cintas como *Zapata* de 1970 y *Aquellos años* de 1972 ambas de Felipe Cazals; *El principio* de 1973 de Gonzalo Martínez y *Peregrina* de 1974 de Mario Hernández.

La comedia ranchera, sumamente socorrida, es interpretada nuevamente con estereotipos definidos como el mexicano y su ya característico machismo, producto del nacionalismo cultural, que dará en este periodo gran proyección a cantantes de música popular mexicana, ejemplo de ello: “Cuando una mujer nos traiciona, pues la perdonamos y ya, al cabo es mujer, pero cuando la traición viene del que creemos nuestro mejor amigo, ah Chihuahua, cómo duele.” (Diálogo de *Dos tipos de cuidado*, de Ismael Rodríguez). Al fin que “Los

hombres no lloran pero los machos sí.”<sup>153</sup>. Aunque la cinta se rodara a mediados del siglo XX continuaron muy arraigados valores moralistas dentro de la sociedad, puntualmente reflejados en películas como esta.

Para la gente de bajos recursos y del campo este tipo de cintas eran muy socorridas ya que preferían ver al hombre protagonista e incluso comedias ligeras donde pudiesen llevar a sus hijos como una diversión ya que no había con quién dejarlos.

Muchos significantes y significados se consolidan, como los trajes típicos, el mariachi, el habla dificultosa, la forma servil del indígena, el rebozo, los bigotes, el ritmo de las haciendas, el tequila o la bebida, el cántaro de agua que carga alguna nativa, las clases sociales que separan a los amantes, y la incompreensión paterna para ciertas relaciones, entre otros elementos, son característicos de este tipo de producciones.

Casi de la noche a la mañana, el Estado se hizo cargo de la producción de cine, con resultados disparejos. Un cine interesante, comprometido y joven fue la constante hace más de cuatro décadas. El cine estatal prefirió adaptar autores mexicanos, latinoamericanos y mundiales; incluso algunos escritores mexicanos fueron guionistas, o participaron en la adaptación de las obras a guiones cinematográficos como Emilio Carballido, José Agustín, Carlos Fuentes, José Emilio Pacheco, Gabriel García Márquez, Jorge Ibargüengoitia, Vicente Leñero, Eduardo Luján, Tomás Pérez Turrent y José Revueltas, entre otros.

Hoy es considerada como la segunda época de oro del cine mexicano, los años de 1970 a 1976 significaron, por otra parte, la transformación más radical del modelo de producción cinematográfica en nuestro país. Varios de los cineastas que debutaron en el cine de producción estatal llegarían a formar parte del futuro cine mexicano de los 80 y 90 y un reducido número de películas en este periodo podrían alcanzar el objetivo del proyecto gubernamental.

Las cosas empeoraron cuando Alejandro Jodorowsky filmó escenas “pánicas” de su película “El Topo” en la basílica de Puebla. La iniciativa privada consideró esto como una profanación y organizó una misa “de desagravio” contra la “perversidad judía”, pues, decían Jodorowsky era “judío, comunista, masónico y homosexual”; el gobernador, por su parte, argumentaba que sus opositores de la UAP era “un grupo de drogadictos, homosexuales, chantajistas”; y la iniciativa privada distribuyó volantes como éste que

---

<sup>153</sup> MONSIVÁIS, en: COSÍO VILLEGAS, *Op. Cit.*, p. 1054.

Carlos Monsiváis reprodujo después: “Madre de familia, si quieres que tus hijas sean prostitutas, mándalas al Carolino.”<sup>154</sup>

(La UAP es la Universidad Autónoma de Puebla y El Carolino es el edificio central de la universidad. John Lennon, impresionado por la película, compró los derechos para exhibirla en todo Estados Unidos y financió la siguiente producción de Jodorowsky, *La montaña sagrada*).

Los cineastas promovidos por el plan de reestructuración veían al cine como un arte, en donde el Estado estaba dispuesto a auspiciar el “cine de autor” pero lo que en realidad le interesaba era producir películas con fines comerciales, “consciente o inconscientemente los cineastas están al servicio de una causa, de una ideología, y por lo tanto no hay cine ni cineasta inocente o apolítico”<sup>155</sup>. Hubo también producciones con mucho presupuesto que no necesariamente fueron de las mejores cintas realizadas en el sexenio, en donde se movilizaba grandes producciones así como actores, extras, mucho vestuario y gran escenografía. Una de ellas es *Actas de Marusia*.

Un alarde del cine épico fue *Actas de Marusia* (1975), cinta con la que debutó en México el director chileno Miguel Littín, emigrando a raíz del derrocamiento, en su patria, del presidente Allende. Para reconstruir en México (Alvarado, Veracruz) la violenta represión militar de una huelga minera en el Chile de principios de siglo, Littín pudo contar incluso con el conocido actor italiano Gian Maria Volonté y con música de fondo del famoso griego Mikis Theodorakis. El resultado fue satisfactorio. Diana Bracho, Claudio Obregón, Eduardo López Rojas y Ernesto Gómez Cruz, entre otros secundaron a Volonté.<sup>156</sup>

*Fantasmagorie* de 1908 es el primer filme animado de la historia del cine de Emile Cohl; él realizó los primeros cortometrajes de dibujos animados, viendo los trabajos de Segundo Víctor Aurelio Chomón y Ruiz (Segundo de Chomón), Marie Georges Jean Méliès (Georges Méliès) y James Start Blackton, sobre todo *La casa encantada* de este último. En México el primer largometraje mexicano de dibujos animados es *Los tres reyes magos* de 1974 de Adolfo Torres Portillo, la música fue interpretada por los Hermanos Zavala, el guión lo escribió Rosario Castellanos, con ilustraciones de Moisés Velazco, famoso por crear personajes para la radio y televisión mexicana como *Odisea Burbujas* y *Katy la Oruga*, y el diseño de producción está basado en las figuras de artesanías de Jalisco y Metepec.

---

<sup>154</sup> AGUSTÍN, José. *Tragicomedia Mexicana 2*, p. 51.

<sup>155</sup> COSTA, Paola. *Op. Cit.*, p. 24.

<sup>156</sup> GARCÍA Riera, Emilio. *Breve Historia del cine mexicano, primer siglo 1897 a 1997*, p. 285.

Bajo el encargo de instituciones oficiales como la Secretaría de Educación Pública y el Programa Campesino del Centro Nacional de Productividad, se realizaron principalmente medio y cortometrajes como *Los otros niños* de 1974, de Arturo Ripstein: *La ETA*, de 1974, de Jorge Fons, *Etnocidio: notas sobre el Mezquital*, de 1976, de Paul Leduc, *Testimonio de un grupo*, de 1970: *Soledad colectiva quech hueca* de 1971, *Reflexiones* de 1972 y *Una y otra vez* de 1975 de Eduardo Maldonado.

A partir de 1972 la producción privada tuvo un descenso considerable, los productores privados ya no hacían películas en los Estudios Churubusco. *Bellas de noche* y *Las ficheras*, de Miguel M. Delgado marcaron el inicio de un cine cabaretero, populachero, con un humor vulgar y prosaico, teniendo éxito por la apertura a los desnudos y las palabras inconvenientes. Este cine dio fama a Sasha Montenegro, Irma Serrano, Jorge Rivero, Carmen Salinas, Isela Vega, Jacqueline Andere, Lalo el Mimo, Héctor Lechuga y Alejandro Suárez, algunos de ellos provenientes de la televisión, principalmente los cómicos.

En la película *Tonta, tonta, pero no tanto* de 1971 de Fernando Cortés, es el debut de la comedianta poblana María Elena Velasco, *La India María*, que se caracterizaría por la personalización de indígena y sirvienta, uniéndose a los comediantes de antaño y en los que sólo *Cantinflas* continuaba haciendo películas. Otro género que continuaba era el de luchadores: se rodaron 36 películas de 1971 a 1974; una en 1975 y ninguna en 1976.

Algunas películas sirvieron para continuar con la imagen de los galanes cantantes como Vicente Fernández, Antonio Aguilar, José José, Pedro Infante Jr., Juan Gabriel y Cornelio Reyna. “Un cine muy barato y vulgar filmado muchas veces en poblaciones fronterizas mexicanas y norteamericanas sería llamado “pirata” por su elusión de las obligaciones sindicales. Ese cine traficaría con los temas de la población chicana, los trabajadores mexicanos indocumentados en los Estados Unidos y el contrabando (el de narcóticos, sobre todo).”<sup>157</sup> Por ejemplo, *Contrabando y traición* de 1976 de Arturo Martínez y *Mataron a Camelia... La Texana* del mismo año y director, serían las primeras películas en marcar el inicio del cine de su género, el mismo Arturo ya venía haciendo producciones baratas y populares.

---

<sup>157</sup> *Ibidem*, p. 295.



“Ciertamente, la ocasión pareció propicia para que el director diera rienda suelta a su deseo de hacer un cine con contenido. Y fue en ese sexenio en el último en el que se propuso realizar un grupo de filmes que de una manera o de otra lo definieran y lo distinguieran en el quehacer cinematográfico”<sup>158</sup>. Las películas más destacadas del sexenio para Emilio García Riera, Jorge Ayala Blanco y Paola Costa son las que a continuación enlisto:

*Reed, México insurgente* (1970) de Paul Leduc, guión de Juan Tovar, Paul Leduc y Emilio Carballido; está basada en la novela *México insurgente: la revolución de 1910* del periodista John Reed la cual narra su punto de vista y experiencias que vivió durante la Revolución mexicana a partir de 1913.

*Mecánica nacional* (1971) de Luis Alcoriza, guión del mismo Alcoriza; el dueño de un taller mecánico aficionado a las carreras de autos va a presenciar una de éstas acompañado de su familia y amigos pero en medio de la algarabía, y de situaciones de adulterio, en la fiesta la abuelita de familia y madre del protagonista muere de una congestión estomacal, terminando la película con el traslado en el carro de la difunta en medio de la conmoción por los participantes a la carrera de autos.

*El rincón de las vírgenes* (1972) de Alberto Isaac, guión del mismo Alberto Isaac es la adaptación de un cuento de Juan Rulfo; un grupo de mujeres habitantes de Comala pretende convencer a Lucas Lucatero, un vendedor de baratijas, de que las acompañe a pedir la canonización de Anacleto Morones; pero el vendedor les cuenta la verdadera historia de Anacleto: lo conoció cuando “platicaba” las películas durante las proyecciones junto con Leona, una cantante de corridos. Ambos aprovecharon su facilidad de palabra para engañar a la gente y hacerla creer en milagros; Anacleto se convirtió así en el Santo Niño Anacleto. Desde su posición de hacedor de milagros, Morones se dedicó a abusar de toda mujer a la que atendía, incluso de la esposa del gobernador, quien lo mandó a la cárcel. Al salir, Anacleto quiso obtener dinero de Lucas, pero éste lo mata. Leona al conocer el crimen, huye desnuda.

*Fe, Esperanza y Caridad* (1972) de Jorge Fons, guión de Luis Alcoriza, Julio Alejandro y José de la Colina; cinta dividida en tres episodios: Fe, en el que la humilde Regina, casada con un paralítico, va al santuario de Chalma a pedir que se alivie y durante el

---

<sup>158</sup> PEREDO CASTRO, *Op. Cit.*, p. 216.

viaje se embriaga y es violada. Sin embargo, al regresar a su casa su marido ha mejorado por lo que Regina promete visitar de nuevo el santuario. Esperanza, en el que el faquir Sabino se exhibe crucificado en una carpa para ganar el dinero que necesita para construir una casa a su madre. Los clavos con los que lo crucifican no son totalmente de oro pues el empresario los compra sólo ligeramente bañados en ese metal, así que Sabino enferma y muere. Al final el empresario se ve obligado a indemnizar a la madre. Caridad, en el que unos niños riñen por unas monedas que arroja una anciana, al igual que las madres, quienes riñen e involucran a sus esposos para que se desquiten. Estos a su vez discuten, y accidentalmente uno mata al otro. Mientras las esposas sufren toda clase de vejaciones burocráticas para rescatar el cadáver de uno y sacar al otro de la cárcel, sus hijos se reconcilian.

*El castillo de la pureza* (1972) de Arturo Ripstein guión de Arturo Ripstein y José Emilio Pacheco; es la historia de un hombre que por querer “salvar a su familia del mundo corrupto”, la lleva a una situación límite al mantenerla encerrada por años. Gabriel, el padre de familia, es un ser instruido pero que se rige casi hasta la locura por las ideas contenidas en los libros; sus hijos, llamados Utopía, Porvenir y Voluntad, están destinados a ser como él lo decida. Pero el encierro desquiciante (que prácticamente lleva a los hermanos a cometer incesto) y la imposibilidad de mantener a su familia completamente “a salvo” del mundo exterior, socavan los cimientos del castillo de la pureza que Gabriel pretendía mantener a como diera lugar.

*Presagio* (1974) de Luis Alcoriza, guión de Gabriel García Márquez y Luis Alcoriza; "Algo terrible va a pasar en el pueblo", mencionó Mamá Santos (la partera de la comunidad), cuando aquella singular botella que utilizaba para hacer soplar a sus atendidas se rompió. La tajante afirmación de la respetada partera no tardo en convertirse en un presagio compartido por todos los lugareños, quienes angustiados deciden buscar y pasar por las armas al culpable de las calamidades que creen ya inevitables.

*El apando* (1975) de Felipe Cazals, guión de José Revueltas y José Agustín; la cinta se desarrolla en el interior del "Palacio Negro" o Penal de Lecumberri, en el cual tres drogadictos: "El Carajo", repulsivo y tuerto (interpretado por José Carlos Ruiz), Albino (Salvador Sánchez) y Polonio (Manuel Ojeda), aprovechan la debilidad de "El Carajo" por las drogas para convencerlo que sea su madre quien las introduzca al penal. Para llevar a cabo ese

plan, Albino y Polonio se apoyan en sus respectivas parejas: "La Chata" (interpretada por Delia Casanova) y "La Meche" (que protagoniza María Rojo) y ellos cuatro junto con "El Carajo" convencen a la madre de éste (interpretada por Luz Cortazar) para que, en la próxima visita, la señora introduzca la droga en sus genitales. Mientras fraguan el plan, los cinco se drogan y Albino enseña su abdomen, que contiene tatuado la imagen de un coito por lo que, al ser descubiertos, son remitidos a la celda de castigo conocida como "El Apando". En la próxima visita, tanto Albino como Polonio se encuentran desesperados por la falta de consumo de droga, apandados junto con "El Carajo", a quien golpean continuamente. "La Chata" y "La Meche", organizan una protesta para exigir que a sus respectivas parejas los saquen de "El Apando" y aun cuando Albino le exige a la señora madre de "El Carajo" que le entregue la droga, la señora se niega a hacerlo hasta no ver a su hijo. Finalmente un policía vestido de civil (Alvaro Carcaño) ordena que saquen a los "apandados" pero, al cruzar el umbral del patio de visita, son nuevamente retenidos, organizándose así una brutal pelea que termina cuando "El Carajo" revela el sitio donde su madre lleva la droga.

*Canoa* (1975) de Felipe Cazals guión de Tomás Pérez Turrent; en 1968 un periodista recaba datos acerca del linchamiento de varios jóvenes trabajadores de la Universidad de Puebla que habían ido de excursión al cerro de La Malinche en el pueblo de San Miguel Canoa, que estaba dominado por un cura. Un campesino del lugar narra que una tormenta los obligó a buscar alojamiento en el pueblo, pero que el cura se los impidió, diciendo a la gente que eran agitadores del movimiento estudiantil. Sin embargo Lucas, un campesino reactivo a seguir las órdenes del cura, les ofrece su casa; el cura incita a la población en contra de los jóvenes, acusándolos de comunistas, de querer robar y violar mujeres, y de tratar de quitarles su religión. Finalmente, la casa de Lucas es atacada y los habitantes e invitados apalados y acuchillados; sobreviven, gracias a la ayuda de un vecino, la familia de Lucas y tres de los jóvenes.

*La pasión según Berenice* (1975) de Jaime Humberto Hermosillo, guión del mismo Jaime Humberto; Berenice es una mujer joven que vive su vida bajo los dictados de la pasión; es la pasión la que la mueve, la que la impulsa a cometer los actos que consume. Berenice pierde a su marido en un incendio, así que se muda y se instala con su madrina, la anciana prestamista Josefina. Poco tiempo después, Berenice se enamora del hijo del médico que

atiende a la vieja, Rodrigo, y lo seduce. Entra a dar clases de taquigrafía, y no le importa que la gente murmure sobre su conducta ni que digan que ella mató a su marido. Berenice le propone al médico que huya con ella pero él se niega. Rechazada y cansada de todo, Berenice prende fuego a la casa de su madrina cuando ésta muere y se ve sola, sola con su pasión y su soledad.

*Actas de Marusia* (1975) del chileno Miguel Littín, guión del mismo Littín; a partir del levantamiento minero sucedido en Marusia, Chile, 1907, el hallazgo del cadáver de un capataz de la mina inglesa Marusia Mining Co., asesinado por un obrero, provoca el enfrentamiento entre patronos y empleados, lo cual desata una campaña de intimidación contra los mineros que se organizan para defender sus derechos. Ante la fortaleza del movimiento, la empresa pide la intervención del Ejército, con lo que origina una despiadada persecución que ha de servir como ejemplo para el resto del movimiento obrero. Aunque la represión logra debilitar el movimiento, uno de los líderes se encarga de difundir la lucha a otros sectores.

*Los albañiles* (1976) de Jorge Fons, guión de Vicente Leñero; Don Jesús es el velador de una construcción en la calle Cuauhtémoc. Una noche es asesinado por alguien desconocido, pero que se presume labora en la misma construcción. El resto de los trabajadores es interrogado por la policía. A lo largo de los interrogatorios sale a la luz que cada uno de los sospechosos —incluso el ingeniero de la obra— podría tener un motivo para haber cometido el crimen. Los trabajadores dejan ver sus lados débiles, así como sus mejores valores.

*Las Poquianchis* (1976) de Felipe Cazals, guión de Tomás Pérez Turrent, basada en la novela *Las muertas* de Jorge Ibargüengoitia y cuya adaptación es de Tomás Pérez Turrent y Xavier Robles; en 1964 se descubren en Guanajuato cadáveres de prostitutas mandadas asesinar y enterrar por Chuy, Delfa y Eva, Las Poquianchis. El juicio, con el que hace un gran negocio la prensa amarillista, se mezcla con dos historias que comienzan en 1951: en color, los sufrimientos de las prostitutas, como las hermanas Adelina y María, hijas del campesino Rosario, compradas a él por Las Poquianchis con el pretexto de darles trabajo, y su hermana menor Amparo, raptada después; sus castigos de encierro y golpes, su dieta de frijoles cuando cierran los tugurios, el asesinato a palos de Adelina por su propia hermana enloquecida al verla defecar y otras atrocidades, así como la vida de las leonas y Tepo, hijo de una de ellas, también dedicada a la trata de blancas y el contrabando, que muere en un enfrentamiento con

unos tipos y causa el decaimiento de su madre. En blanco y negro la vida de Rosario y otros campesinos despojados de sus tierras, unos asesinados y otros encarcelados por protestar. El juez debe cerrar pronto el proceso por orden superior. Tras purgar su condena, una de las prostitutas abre otro prostíbulo clandestino.

Por las temáticas podemos hablar del periodo como un generador de nuevos contenidos en su eje de realización sin llegar a la innovación de la cinematografía y la falta de una continuidad que muy probablemente hubiese hecho una gran diferencia en la cinematografía nacional.

El humor siempre ha acompañado a la humanidad e incluso la risa es algo natural y característico del ser humano, por lo que es un recurso muy viable para el entretenimiento en sus distintas modalidades en que se presenta. Los cassetes con chistes se pusieron de moda en los 70, algunos de esos cómicos de la época llegan al mundo del cine.

### **3.8 Directores**

En la historia de la cinematografía nacional nunca antes se habían dado tantos y bien preparados directores dentro de la industria, que, por oportunidad histórica y de circunstancias, gozaron de mayor libertad en sus realizaciones desde una perspectiva más crítica, retomando temas políticos y sociales que vivía la sociedad de entonces, y dejar de lado la retórica oficial tercermundista, el simplismo moralista conservador e hipócrita que se veía en el cine convencional, y tratando con mayor complejidad las temáticas.

La generación de realizadores de 1968, según David Maciel, no pudo alcanzar completamente su potencial, dados los recursos por parte del Estado y un clima político más favorable; esta generación pudo haber realizado mejores películas tanto en términos artísticos como en el desarrollo de una temática social que daba para dejar más testimonios documentados.

Los años setenta fueron tiempos de renovación para las viejas estructuras de la industria fílmica nacional. Frescos en la memoria los sucesos del 68, el cine mexicano de los setenta incorporó a sus filas a una nueva generación de directores, una parte importante de

ellos egresados del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), en busca de hacer un cine comprometido con la nueva realidad social del país y en su empeño logró varias de las mejores cintas del cine mexicano. (Aunque algunos de los directores de la época de oro continuaron su carrera dentro del nuevo esquema de cine estatizado, el cine mexicano de los setenta perteneció, por derecho propio, a los jóvenes cineastas surgidos en aquellos turbulentos años).

Aun en medio de las múltiples crisis del México contemporáneo, en las últimas décadas del quehacer cinematográfico han surgido nuevas e importantes generaciones de artistas que están mostrando su talento en todos los ámbitos de la cinematografía nacional. Estas generaciones a diferencia de las anteriores, han surgido principalmente de las dos escuelas de cine en México: el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC) y el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) de la Universidad Nacional Autónoma de México.<sup>159</sup>

Algunos de los directores más destacados que estudiaron en el CUEC fueron Alfredo Joskowicz, Leonardo López, Jaime Humberto Hermosillo y Jorge Fons, quienes en conjunto con Juan José Ibáñez, Archivaldo Burns y Rubén Gómez produjeron un cambio renovador en el cine mexicano que desde la aparición del sonoro no se había dado. La cinta *Fe, Esperanza y Caridad* en donde Caridad es un medimetro realizado por Jorge Fons y los otros dos episodios son dirigidos por Luis Alcoriza y Alberto Bojórquez es considerada “una obra maestra del <<nuevo cine>>.”<sup>160</sup>

Jorge Fons y Jaime Humberto Hermosillo estuvieron a cargo de filmar en 1971 el Festival de Avándaro para el cine. Dicho festival se transmitió por radio y se grabaría para la televisión. Uno de los grupos más representativos fue *Three Souls in my Mind* liderados por Alex Lora.

Luego de que Paul Leduc filmara su película *Reed. México insurgente*, las autoridades se negaron a distribuirla comercialmente, “porque no se ajustaba a la historia oficial de la revolución”<sup>161</sup>, por lo que la exhibió a críticos de cine e intelectuales y a sus posibilidades, obteniendo entre estos grupos y en general una difusión limitada.

En eso estaban cuando Echeverría decidió ir a Chile, para lo cual le caía muy bien llevar obras artísticas de alta calidad y contenido social. Reed tuvo un éxito notable en Santiago y el presidente obtuvo muchas felicitaciones por el amplio criterio que mostraba al “promover obras de claro corte antioficial”. Encantado Echeverría se pronunció entonces a favor del arte “de contenido social” y, como ya no había

---

<sup>159</sup> GARCÍA, Gustavo. *Op. Cit.*, p. 300.

<sup>160</sup> GARCÍA, Marta. *Op. Cit.*, p. 229.

<sup>161</sup> AGUSTÍN, José. *Tragicomedia Mexicana 2*, p. 66.

muralistas, decidió apoyarse en los cineastas. “Un cine que miente es un cine que embrutece” declamó, y ya en México ordenó que la industria cinematográfica produjese películas que “reflejaran la realidad”.<sup>162</sup>

Para Emilio García Riera, “Luis Alcoriza era visto en la época como el único precursor válido del movimiento renovador. Antes de hacer a su vez cine estatal, Alcoriza obtuvo para la productora Escorpión, del colombiano Ramiro Meléndez, un gran triunfo taquillero: *Mecánica Nacional* (1971), sátira de intención social”<sup>163</sup>; hizo películas para el estado muy ambiciosas pero poco logradas como *Las fuerzas vivas* de 1975 y *Presagio* de 1974 sobre un argumento de Gabriel García Márquez. Con directores como Alcoriza nos podemos dar una idea de que los nuevos realizadores querían tratar nuevas temáticas, pues ya tenían la inquietud para la realización de algo novedoso, diferente a lo que habían realizado.

Algunos realizadores modernizan su lenguaje mediante el uso más constante del zoom, de los movimientos de cámara o el empleo sistemático del plano-secuencia, como Felipe Cazals. Pero en el fondo sirven a la misma estructura narrativa y proponen el mismo tipo de relación tradicional entre obra y público, convertido éste en un puro consumidor pasivo. Se adhieren, sin ninguna proposición crítica, a las nociones tradicionales de tiempo y espacio y por lo tanto a la representación de la realidad establecida.<sup>164</sup>

Algunos directores que debutaron en este periodo fueron Raúl Araiza con *Cascabel* de 1976, quien fuera director de teatro y realizador de cine en formato super 8 mm; Jaime Casillas debutó con *Chicano* de 1975; Jorge de la Rosa, egresado del CUEC, con *Fantoche* de 1976; Jomi García Ascot dirige *El viaje* de 1976, su primer largometraje industrial, pues antes había hecho cine independiente; Giovanni Korporaal con *El diabólico* de 1976, y Archibaldo Burns con la cinta independiente *Juan Pérez Jolote* de 1973.

“Al frente del Banco Nacional Cinematográfico, Rodolfo Echeverría favoreció las carreras de muchos nuevos cineastas, pero no puede acusársele de indiferencia ante los veteranos de prestigio. Durante su gestión, Emilio Fernández, Julio Bracho, Alejandro Galindo y Roberto Gavaldón recibieron las oportunidades que se les negaron en años anteriores.”<sup>165</sup> Otro de los veteranos fue René Cardona, que tuvo gran éxito en taquilla con sus cintas sensacionalistas y que incluso tuvieron éxito en Europa y Estados Unidos, y junto con su hijo René Cardona Jr., produjeron películas como *¡Tintorera!* de 1976, intentando copiar a *Tiburón* (*Jaws*) de Steven Spielberg.

---

<sup>162</sup> *Ibidem*, p. 66.

<sup>163</sup> GARCÍA RIERA, Emilio. *Breve Historia del cine mexicano, primer siglo 1897 a 1997*, p. 288.

<sup>164</sup> COSTA, Paola. *Op. Cit.*, pp. 71 [Además, es un texto inédito de Tomás Pérez Turrent (1980)].

<sup>165</sup> *Ibidem*, p. 290.

Carmen Toscano, hija de Salvador Toscano, mezcló varias vistas (partes de ficción de las mismas, tomadas por su padre) para formar el largometraje *Ronda revolucionaria* de 1976 producido por Conacine, partiendo del antecedente de *Memorias de un mexicano* de 1950.

Otros directores que debutaron con iniciativa privada, fueron Rodolfo de Anda, Juan Andrés Bueno, *Pancho* Córdova, José Luis Ibáñez y Joselito Rodríguez. “En total fueron 139 los directores de películas mexicanas en la época, y 71, entre ellos, debutaron para la industria por las vías estatal y privada.”<sup>166</sup>

Directores con mayor número de películas en el sexenio.

Arturo Martínez	23
Rubén Galindo	16
René Cardona	14
René Cardona Jr.	13
Gilberto Martínez Solares	13
Raúl de Anda Jr.	12
Mario Hernández	11

Fuente: Elaboración propia con información de la bibliografía.

Los cineastas privilegiados por el sistema le permitieron así proyectar dentro y fuera del país una imagen que le era necesaria en ese momento histórico. El “otro cine” sólo sirvió para dar una falsa consciencia al grupo que quería antes que nada hacer cine, por vocación y oficio, pero sin proyecto ni ideología definidos, como lo demuestran las obras. Así estos intelectuales del cine tuvieron para el Estado la función de intelectuales orgánicos<sup>167</sup>

Aunque los directores antes mencionados fueron más productivos en cuanto a la dirección de películas no fueron los más reconocidos por sus trabajos, por lo que a continuación propongo los más destacados. Luis Alcoriza, Alfonso Arau, Felipe Cazals, Marcela Fernández Violante, Jorge Fons, Jaime Humberto Hermosillo, Alberto Isaac, Gabriel Retes, Arturo Ripstein, Carlos Enrique Taboada y Miguel Littin.

<sup>166</sup> *Íbidem*, p. 298.

<sup>167</sup> PEREDO CASTRO. *Op. Cit.*, p. 201.



### 3.9 Premios

En 1969 se suspende la Reseña Mundial de los Festivales Cinematográficos, un festival interesante que tuvo vigencia de 1958 a 1968, cuyo objetivo era exhibir muestras de las mejores películas a nivel internacional, premiando con *La Cabeza de Palenque*, (en recuerdo de aquella joya escultórica maya, reproducida en oro), a todas las películas participantes por haber sido ganadoras de algún festival a nivel internacional, así como a los actores destacados.

En dicho festival se tenía la creencia de que las “autoridades cinematográficas” no programaban películas “non gratas”, además de que se gastaba mucho dinero y obedecía más a un capricho del periodo alemanista que a un festival serio. Hiram García Borja, Director de Cinematografía y de la Reseña, se le coló programar en la XI Reseña del 68 "Fando y Lis" (1967), filme acusado de inmoralidad, de Alejandro Jodorowsky, dejando atónitos a la clase burguesa presente; motivos por los cuales llevaron a su anulación. Para 1971 surge la Muestra de Cine teniendo cabida en el cine Roble un poco para reavivar la muestra de películas extranjeras pero con otra dinámica de exposición.

El *Ariel* es el premio más importante y representativo de la industria fílmica nacional por parte de la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas, A. C. “Su objetivo: promover el adelanto de las artes cinematográficas y enjuiciar los resultados de la producción, estableciendo un sistema de estímulo y reconocimientos destinados a situar los méritos de los participantes de cada película.”<sup>168</sup>, se instituyó el 15 de mayo de 1947, cuando se efectuó su primera entrega, la cual se suspendió de 1958 a 1972. Su cancelación subrayaba el estado de crisis de la industria.

Otra acción por parte del gobierno echeverrista como apoyo a la cinematografía nacional, fue la reconstitución de la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas y de la entrega del *Ariel* en 1972, reconociendo desde entonces lo más destacado de la producción fílmica nacional. “En 1976, durante el acto de entrega de los Arieles, el presidente dio en su discurso las gracias “a los señores industriales del cine para que se dediquen a otra actividad”. Era un modo de descartar a la iniciativa privada en la producción de cine nacional.”<sup>169</sup>

---

<sup>168</sup> *Hojas de Cine*, v. II, p. 112.

<sup>169</sup> GARCÍA RIERA, Emilio. *Breve Historia del cine mexicano, primer siglo 1897 a 1997*, p. 279.

A continuación enlisto por año las películas ganadoras del Ariel, por ser el premio más representativo en la industria nacional y quizás el único que ha perdurado; sólo menciono algunas categorías, a mi parecer las más distintivas.

### 1972

Película: *El Águila descalza y Las puertas del paraíso*

Director: Jorge Fons por *Tú, yo, nosotros*

Actriz: Rita Macedo por *Tú, yo, nosotros*

Actor: Alfonso Arau por *El Águila Descalza*

Argumento: Alfonso Arau, Emilio Carballido, Héctor Ortega y Pancho Córdova por *El Águila Descalza*

Adaptación: Emilio Carballido, Héctor Ortega y Pancho Córdoba por *El Águila Descalza*

Fotografía: Rafael Corkidi por *El Topo*

Cortometraje: *Palenque*

### 1973

Película: *El castillo de la pureza, Mecánica Nacional y Reed México insurgente*

Director: Luis Alcoriza por *Mecánica Nacional*

Actriz: Lucha Villa por *Mecánica Nacional*

Actor: Ignacio López Tarso por *Rosa Blanca*

Argumento: Luis Alcoriza por *Mecánica Nacional* y Arturo Ripstein y José Emilio Pacheco por *El castillo de la pureza*

Adaptación: Arturo Ripstein y José Emilio Pacheco por *El castillo de la pureza*

Fotografía: Gabriel Figueroa por *María*

Cortometraje: *Frida Kahlo*

### 1974

Película: *El principio*

Director: Gonzalo Martínez por *El principio*

Actriz: Katy Jurado por *Fe, esperanza y caridad*

Actor: Pancho Córdova por *Fe, esperanza y caridad*

Argumento: Gonzalo Martínez por *El principio*

Adaptación: Josefina Vicens por *Los perros de Dios*

Fotografía: Jorge Stahl Jr. por *Calzonzin inspector*

Cortometraje: *No nos moverán*

### 1975

Película: *La Choca y La otra virginidad*

Director: Emilio Fernández por *La Choca*

Actriz: Pilar Pellicer por *La Choca*

Actor: Héctor Bonilla por *Meridiano 100*

Argumento: Gabriel García Márquez y Luis Alcoriza por *Presagio*

Adaptación: Gabriel García Márquez y Luis Alcoriza por *Presagio*

Fotografía: Daniel López por *La Choca*

Cortometraje: *Contra la razón y por la fuerza*

## 1976

Película: *Actas de Marusia*

Director: Miguel Littín por *Actas de Marusia*

Actriz: Rocío Brambila por *De todos modos Juan te llamas*

Actor: Jorge Russek por *De todos modos Juan te llamas*

Argumento: Tomás Pérez Turrent por *Canoa*

Adaptación: Miguel Littín por *Actas de Marusia*

Fotografía: Jorge Stahl Jr. por *Actas de Marusia*

Cortometraje: *Tiempo de correr*

## 1977

Película: *La pasión según Berenice*

Director: Jaime Humberto Hermosillo por *La Pasión según Berenice*

Actriz: Martha Navarro por *La pasión según Berenice*

Actor: Pedro Armendáriz Jr. por *Mina, viento de libertad*

Argumento: Jaime Humberto Hermosillo por *La Pasión según Berenice*

Adaptación: Josefina Vicens por *Renuncia por motivos de salud*

Fotografía: Alex Philips Jr. por *Foxtrot*

Cortometraje: *La causa* (documental), *Los murmullos* (ficción) y *Nutrición* (educativo)

Digno y loable de resaltar es el esfuerzo por parte del estado por medio de los *Arieles* para el reconocimiento de la producción nacional, pero los premios a nivel internacional son más confiables, pero subjetivos en relación a la calidad de la cinta, por ello me resulta necesario enlistar las películas y premios del periodo estudiado.

En la siguiente sección enlisto los premios internacionales otorgados a películas mexicanas de 1970 a 1976. No aludo a las menciones sólo a los premios obtenidos, y cabe señalar que en México no existe ninguna publicación de películas ganadoras en festivales internacionales.

## 1970

Mejor film extranjero del año (Georges Sadoul) gana *Reed: México Insurgente* de 1970 de Paul Leduc, por parte de la Asociación de Críticos en París, Francia.

## 1971

Premio por sus cualidades pictóricas y su rigor intelectual para *La mansión de la locura* de 1971 de Juan López Moctezuma, por parte de la Asociación de Críticos en París, Francia.

Premio Oscar por mejor documental y mejor cortometraje a *Centinelas del Silencio* de 1971 de Robert Amram.

Mejor Filme, medalla de oro a *Centinelas del Silencio* de 1971 de Robert Amram.

## 1972

Mejor Fotografía a Rafael Corkidi por *Ángeles y querubines* de 1970 en el Festival Internacional de Cine de Karlovy Vary en Checoslovaquia.

Mejor dirección a Juan López Moctezuma por *La mansión de la locura* de 1971 y mejor fotografía con el Lance de oro a Rafael Corkidi por *Ángeles y querubines* de 1971 en el Festival de Cine Neorrealista y de vanguardia en Avelino, Italia.

Mejor película educativa, Cabildo de plata, otorgado por la Comisión Argentina para la UNESCO a *Centinelas del silencio* de 1971 de Robert Amram en el Festival Internacional de Cine de Cortometraje en Buenos Aires, Argentina.

Mejor película, mejor dirección a Felipe Cazals y mejor actor para Antonio Aguilar por *Emiliano Zapata* de 1970 por parte de la Asociación de Cronistas de Espectáculos de Nueva York, E. U.

Premio Georges Sadoul en París a *Reed: México insurgente*.

## 1973

Premio de la crítica para *Aquellos años* de 1972 de Felipe Cazals en el Festival Internacional de Cine en Moscú.

Gran premio a *Centinelas del silencio* de 1971 de Robert Amram en el Festival Internacional del Reportaje Turístico en Palma de Mallorca, España.

Primer premio, Hipocampo de oro a *El cambio* de 1971 de Alfredo Joskowicz en el Festival Cinematográfico Internacional del Mar en Porto San Giorgio, Italia.

Mejor comedia a *El rincón de las vírgenes* de 1972 de Alberto Issac en el Festival Internacional de Toulon, Francia.

Premio Especial del Jurado a Fabiola Falcón por Mejor Actriz de Cuadro, en el Festival Internacional de Cine Infantil, Panamá a *El muro del silencio* de Luis Alcoriza.

Premio por mejor película, premio a Angel Balbatúa por mejor fotografía y premio por investigación cinematográfica, en el Festival Internacional de Cine, Panamá a *El muro del silencio* de Luis Alcoriza.

## 1974

Mejor dirección a Emilio Fernández por *La Choca* de 1973 en el Festival Internacional de Cine en Karlovy Vary, Checoslovaquia.

Premio especial del jurado, Medalla de oro a *La mansión de la locura* de 1971 de Juan López Moctezuma en el Festival Internacional de Cine fantástico y ciencia ficción en París, Francia.

Primer premio a *Los que viven donde sopla el viento suave* de 1973 de Felipe Cazals en el Certamen internacional de Cine Documental y Cortometraje en Bilbao, España.

Mejor Filme del Tercer Mundo, en el Festival del Cinematográfico de El Cairo, Egipto por *Calzonzin inspector* de Alfonso Arau.

Premio India Catalina ex-aequo por Mejor película, en el Festival Internacional de Cine de Cartagena, Colombia por *Presagio* de Luis Alcoriza.

### 1975

Premio del Instituto de Cultura Hispánica a *Los cachorros* de 1971 de Jorge Fons y a la película *Juan Pérez Jolote* de 1973 de Archibaldo Burns en el Festival Internacional de Cine en San Sebastián, España.

Mejor película a *La casa del sur* de 1974 de Sergio Olhovich en el Festival Internacional de Cine en Moscú.

### 1976

Felipe Cazals gana el Oso de Plata en el Festival de Berlín, el premio especial del jurado por la película *Canoa* de 1975.

Segundo premio a *Actas de Marusia* de 1975 de Miguel Littin en el Festival Internacional de Cine de autor en Benalmadena, España.

Premio y diploma de la Unión Cinematográfica de Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas a *Actas de Marusia* de 1975 de Miguel Littin en el Festival Cinematográfico de los pueblos de Africa, Asia y América Latina en Tashkent, U. R. S. S.

Premio Colón de oro y premio del público a *Actas de Marusia* de 1975 de Miguel Littin en el Festival de Cine Iberoamericano de Huelva, España.

Nominación al Oscar a Mejor Película Extranjera a *Actas de Marusia* de 1975 de Miguel Littin.

### 1977

En el Festival de Berlín, Oso de Plata a la mejor película, *Los albañiles* de Jorge Fons.

Premio del público a *Etnocidios: notas sobre El Mezquital* de 1976 de Paul Leduc en el Festival de Cine Iberoamericano de Huelva, España.

Premio India Catalina por Mejor Película, en el Festival Internacional de Cine de Cartagena, Colombia por *Maten al león* de José Estrada.

Premio por Mejor Película, premio a Tina Romero por mejor actriz de reparto, premio a José Ortiz Ramos por mejor fotografía en el Festival Internacional de Cine, Panamá por *La casta divina* de Julián Pastor.

Con la premiación de películas mexicanas en el extranjero, se hace constar que se cuenta con propuestas interesantes para ofrecer, además de excelentes directores, fotógrafos y demás equipo de producción. La revisión de este periodo en específico, así como de la producción fílmica y los directores con formación en escuelas del ramo, podemos comprobar que sí se puede revitalizar nuestra cinematografía e innovar en cuestiones técnicas, sin dejar de lado la parte artística.

## Conclusiones

La suma de los distintos factores sociales y políticos que inciden en la producción cinematográfica, si bien es un arte relativamente nuevo ha podido reflejar el devenir histórico en el que se ha producido, dejado a la posteridad como un elemento de estudio contextual.

Es probable que nos sea indiferente la situación mundial, pero la historia nos ayuda a razonar la geopolítica y entender claramente que lo actual no es fruto de lo espontáneo, sino de los procesos que se gestan con el tiempo; la década de los 70 fue coyuntural para la consolidación de las potencias mundiales, como Estados Unidos, donde el poder quedará ostentado por una minoría autócrata, dueños de grandes empresas que conforman grupos financieros.

Las nuevas tecnologías son producto de la suma de innovaciones aunado con políticas más abiertas que incentivan la creatividad; hemos visto a lo largo de la historia cómo Estados Unidos las ha cumplido y tenido por añadidura un mejor desarrollo tecnológico: Nos hace falta implementar las nuestras, para revolucionar la forma y los canales de comunicación en la conclusión de nuevas tecnologías.

Es de reconocer que no necesariamente las nuevas tecnologías desplazan a las anteriores, sino que se suman a una oferta de medios en procesamiento y difusión de información. El cine ha logrado sobrevivir a toda esta vorágine tecnológica y ostentado de manera implacable un lugar preponderante dentro del gusto de los consumidores.

Este periodo en América Latina se forja una unidad latinoamericana, producto de esta unidad es la canción de protesta, correlacionada por las distintas situaciones de opresión por parte del Estado y los conflictos sociales surgidos en los distintos países; las circunstancias sociales análogas del continente de habla hispana, dieron cohesión social a toda Latinoamérica, en donde los países veían y vivían condiciones similares en sus distintas realidades.

La historia mexicana ha sido un constante entrar y medio salir de claroscuros, el nepotismo, las influencias y los grupos en el poder han perdurado a lo largo de los siglos; es triste ver que el poder lo han ostentado y se ha mantenido en unos cuantos grupos que han encaminado al país hasta donde nos encontramos ahora. Las políticas públicas no han

cambiado, el gobierno busca recaudar más dinero con nuevos impuestos, los conflictos sociales siguen y, por lo que se percibe, seguirán, como resultado de una sociedad cada vez más desigual, regida por el sistema económico capitalista.

La situación de nuestro país desafortunadamente en ciertas áreas no ha cambiado, prácticas de antaño aún se siguen manteniendo disfrazadas de benevolencia que lastiman más de lo que ayudan, tratando de resolver problemas sociales con paliativos que duran sólo en algunos sexenios y con muy pocas continuidades de las buenas políticas.

El periodo de Luis Echeverría es criticado, pero el cine vivió, en este sexenio, uno de los mejores momentos para hacer cine en México, gracias a las políticas implementadas y por los incentivos para realizadores. El “nuevo cine mexicano”, sea por nuevas temáticas o por la clara estatización y no nacionalización de la industria, es más complejo que eso, es la llegada tarde a una industria, con la poca innovación para revolucionarla y potencializarla y es el reflejo de una cultura atorada en el tiempo y a merced del devenir histórico.

Es innegable que la política nacional y el futuro de la cinematografía mexicana están correlacionados y una depende de la otra, el cine pende de un hilo dentro de una política autoritaria inmersa en los procesos de la globalización; mas no debiera depender de humores políticos y gremiales, por lo que el estado debe generar políticas y legislaciones adecuadas para el desarrollo de la industria cinematográfica tanto para la producción y experimentación de nuevas obras, dejando la libertad de expresar y proponer nuevas plásticas a los creadores, y sustentos en el campo de la innovación tecnológica.

La situación o el fenómeno del cine que se presentó en los 70, es la suma de muchos factores que repercutieron en su manufactura, el momento histórico dio pie a las nuevas oportunidades dadas por el estado para la producción fílmica. En México no hubo un “nuevo cine mexicano”, sólo se dieron nuevos apoyos para la realización de cine producto de las políticas implementadas por el gobierno de apertura democrática que oportunamente dieron pie a glorificar este periodo en el cine mexicano, por coincidencia histórica, y no por decisión culturalmente preparada; lo podemos comprobar con el siguiente sexenio en donde se desmantelan las políticas innovadas y se destroza coincidentemente parte de la memoria fílmica nacional.

Una característica importante fue la incursión de cineastas independientes que lograron utilizar fondos estatales para la realización de sus películas: después de la época de oro del cine mexicano, no ha habido mejores incentivos para la concreción de películas.

No todo es pesimismo, y es muy grato descubrir que en México se han gestado movimientos artísticos como el Estridentismo y el Muralismo, dejando un ejemplo muy claro de que es posible innovar en este ámbito, que su puede extrapolar al cine: ésa es la responsabilidad de los nuevos realizadores y la nuestra es apoyarlos con la asistencia al cine o a los circuitos en donde se proyectan.

Torear al toro o verlo desde la barrera, es la dicotomía con la que se encontraron los realizadores, entrar a la industria y poder realizar cintas sobre pedido, o tratar de obtener el presupuesto para su realización y si llegara a hacerse en el mejor de los casos, aún queda el pendiente de atraer al público a ver la película; hasta antes de los 70 y por ello apostaban por un cine ligero.

A diferencia por ejemplo de la *nueva ola* francesa, (término por cierto muy modesto dentro del mar de la cinematografía), el “nuevo cine mexicano” es una metáfora ambiciosa de una precaria industria; nuestro cine dista mucho de cualquier renovación artística, y tomando en cuenta las películas más representativas del sexenio sólo se puede hablar de un nuevo tratamiento en relación a las temáticas, mas no se innovó en la parte técnica como en la francesa y mucho menos hubo una corriente estilística y artística.

Desafortunadamente, no podemos ponernos renuentes de llamar *nuevo cine* a un cine claramente estatizado, novedoso en temáticas y carente de una estética propia, quedando como un momento importante en su tiempo, que para nuestra endeble cinematografía esto es de considerarse notable, así que como espectadores debemos apoyarlo más, interesarnos en los planteamientos que nuestros realizadores proponen; pues estaremos en espera de forjar un verdadero nuevo cine mexicano.

La televisión y los nuevos formatos como el video no lograron desplazar al público en su totalidad del cine, a pesar de que su aparición le ha restado público, pero con la aparición de nuevas propuestas, el público se reencontró muy gratamente con novedades, pero no



entenderíamos a grandes íconos del cine mexicano como *El Santo*, gracias a que el cine los logró mitificar, mas no así la televisión.

En la actualidad la televisión quiere ser y tener la calidad del cine, y hasta las pantallas de televisión son rectangulares y con un sonido envolvente como en una sala de cine. Ante esto, estamos a tiempo de revolucionar al séptimo arte para este nuevo devenir histórico.

La asistencia al cine la entendemos como un ritual, una experiencia única, en la que nos presentamos a un lugar perfectamente bien diseñado para ver oír y percibir el fenómeno cinematográfico en su conjunto, situación que no sucede si vemos el cine en casa donde la experiencia queda acortada por las deficiencias técnicas e interrupciones comerciales. Podemos resaltar que uno de los problemas radica en el público, que ve al cine sólo como un entretenimiento y no le interesa que le aporte algo más. Pero si la oferta, como se dio en los 70, es novedosa, interesante y de calidad, logrará acercar al público espectador a un cine con nuevas propuestas.

En el cine convergen otras artes, y lo entendemos con una estética específica que se plasma en pantalla, su estética es el poder y el saber del uso correcto de ésta, para ser expresada en una composición perfectamente bien estudiada.

El entrar a la industria cinematográfica mexicana conocer el juego de una industria que apuesta a lo que va a reeditar, desafortunadamente con los intereses económicos de por medio se pervierte cualquier aspiración artística, en donde muy difícilmente la iniciativa privada invertirá en experimentos culturales y se irán por lo reeditable, lo ya comprobado.

Para apreciar el cine es necesario ver cine, para conocer lo mínimo del lenguaje cinematográfico y lograr entenderlo, pues conocer sus reglas internas aumenta el interés y la capacidad de apreciarlo mejor. Su valor radica en lo estético y técnico, que lo diferencia de producción por encargo.

La educación es la base fundamental para el cambio de cualquier sociedad, es necesaria para que haya buenos directores, con nuevas propuestas y para que el público sea más culto y no se deje guiar por modas pasajeras; para generar una mejor sociedad es necesario la implementación de una educación con calidad, apoyarla para que dé frutos, que podamos

apreciar en la pantalla así como buenos directores y un público coherente, crítico y mejor informado qué es lo que ve.

Es complicado para un realizador llevar a buen fin su proyecto cinematográfico, por lo que a nosotros nos corresponde, es apoyar y ver cine mexicano, conocer las nuevas propuestas y recomendarlo.

El cine puede utilizarse con muchos objetivos como el de informar, entretener y educar, muestra su esencia artística en la narración y en las propuestas de los creadores, para que éstas cimben las emociones del espectador, lo lleven a reflexionar y criticar; actúa como elemento formativo para constitución del individuo aumentando el interés y su participación en su entorno: En lo académico, es coyuntural para el proceso pedagógico universitario.

La asimilación e interiorización de los valores y propuestas estéticas, son necesarias para experimentar con formas más amplias de la cultura audiovisual que desborden, complementen y renueven el campo tradicional de la cinematografía. El cine no se basa en el mero entretenimiento, también es portador de arte y conocimientos; es el mejor contador de historias y un excelente transmisor de valores no sólo moralistas sino valores universales del ser humano, que bien encaminados ayudan a mejorar el entorno y para enfrentar los retos de las sociedades modernas.

El cine, como elemento educativo, complementa conocimientos, ayuda a comprender mejor una obra literaria, incitando a leerla. El propio guión es una obra escrita que sigue ciertos lineamientos literarios y narrativos, más la conjunción de ciertos elementos técnicos para la creación artística.

La ciencia y la técnica bien aprovechadas dan la posibilidad de reivindicar el camino de la humanidad, con la posibilidad de abolir la miseria, la pobreza y la ignorancia, ayudando para que este círculo virtuoso en las que las personas como seres humanos puedan gozar de bienes culturales. Nos planteamos una utopía a corto plazo, sí comenzamos por nosotros mismos y nuestro entorno inmediato hemos cimentado el camino correcto, debemos apostar por la educación, para que el resto sea su consecuencia.

## **Anexo I. Biografía de Luis Echeverría Álvarez**

Abogado de profesión, miembro del Partido Revolucionario Institucional (PRI), y presidente de México por el mismo partido, nació en la Ciudad de México, el 17 de enero de 1922.

Durante el tiempo que estudió su carrera fundó el grupo Mundo Libre Juvenil de México y una revista llamada “México y la Universidad”. En 1946 ingresó al PRI, en donde trabajó para el presidente del partido, como secretario del general Rodolfo Sánchez Taboada. Lo siguió a la Secretaría de Marina. Fue oficial mayor de la Secretaría de Educación Pública. Fue Oficial Mayor del Comité Ejecutivo Nacional (CEN) del Partido Revolucionario Institucional (PRI). En 1958 fue nombrado subsecretario de Gobernación. En 1964 fue nombrado secretario de Gobernación por el presidente Gustavo Díaz Ordaz. En el periodo presidencial de Gustavo Díaz Ordaz ocurrió la trágica matanza de los estudiantes el 02 de octubre de 1968 en la Plaza de las Tres Culturas en Tlatelolco todo apuntó que los autores intelectuales de lo sucedido fueron Gustavo Díaz Ordaz y Luis Echeverría Álvarez. El 8 de noviembre de 1969 fue designado candidato a la presidencia de la República por el PRI, el 5 de julio de 1970 fue electo y el 1 de diciembre del mismo año asumió el cargo.

Desde el inicio de su administración, Luis Echeverría intentó distanciarse de su responsabilidad en la represión al movimiento estudiantil de 1968, mediante un discurso de apertura hacia los jóvenes universitarios; en especial con los de la UNAM. El sector burócrata aumentó de 600,000 en 1972 a 2.2 millones en 1976, empleando en gran cantidad a egresados universitarios de los 60. En el gabinete había un 78 por ciento de egresados de la UNAM, inclusive un líder del 68, llamado Francisco Javier Alejo, fue designado director del Fondo de Cultura Económica. Con el objetivo de congraciarse con los estudiantes universitarios hizo crecer el presupuesto para la UNAM, aumentó el sector burócrata y les dio empleo a muchos estudiantes egresados universitarios.

El 10 de junio de 1971 tuvo lugar una manifestación estudiantil en la Ciudad de México en apoyo a los estudiantes de Monterrey. Estos fueron recibidos por un grupo paramilitar al servicio del estado, llamado "Los Halcones". El presidente se desligó de los hechos y pidió la renuncia del entonces jefe del Departamento del Distrito Federal, Alfonso Martínez Domínguez. Estos hechos se conocieron con el nombre de “El halconazo” o “la Matanza del Jueves de Corpus”.

Durante su gobierno se desató una crisis económica y su gobierno compró empresas que estuvieron por quebrar para poder sostener los empleos, sin embargo se dio mucha corrupción e ineficiencia en los trabajos por parte de los trabajadores. Trató de gobernar con una política progresista, trató de incrementar la producción de petróleo, energía y electricidad en todo el país, trabajó en la política exterior y reforzó la presencia y turismo de México en muchos foros y reuniones internacionales. Le dio asilo político a muchos cubanos y a un gran número de exiliados de España y América del Sur.

En 1975 participó en la fundación del Sistema Económico Latinoamericano (SELA), cuyo sistema regional fue destinado a fomentar el desarrollo independiente de los países latinoamericanos. Creó la Comisión Nacional Tripartita, formada por empresarios y funcionarios públicos para solucionar la crisis económica en México. Después de reformarse la Constitución y la Ley Federal del Trabajo de 1970, se reformaron propuestas por la Subcomisión de Vivienda y se promulgo la “Ley Infonavit”.

Entregó la presidencia a José López Portillo, quien se había desempeñado como secretario de Hacienda en la segunda mitad de su sexenio. Echeverría buscó el puesto de secretario de la Organización de las Naciones Unidas, pero no lo obtuvo. Kurt Waldheim fue reelegido. Al entregar el puesto de la presidencia se produjo otra devaluación de la moneda y se dijo que fue a causa de la crisis nacional.

Después de la presidencia continuó en la política, en 1977 fue miembro del Comité de la UNESCO, al concluir con su anterior cargo fue nombrado embajador itinerante en 1977 y 1978. En el mes de junio un juez federal ordenó su arresto por la matanza de los estudiantes que se dio en 1968 y fue liberado el 08 de julio del 2006, un tribunal federal le concedió la libertad absoluta y lo exoneró del cargo de genocidio por lo sucedido en Tlatelolco, terminando con el arraigo domiciliario que tuvo. En el 2006 fue hospitalizado por un problema de

irrigación de la sangre en el cerebro. En abril del mismo año le embargaron alrededor de 14 terrenos que tenía en Cozumel debido a que tenía adeudos fiscales por más de 30 años.<sup>170</sup>

A continuación presento un cuadro con los políticos que guiaron al país, anteriores y posteriores al periodo que nos atañe como muestra del nepotismo político sucedido.

SEXENIO	Gustavo Díaz Ordáz	Luis Echeverría Álvarez	José López Portillo
Secretaría	Funcionario	Funcionario	Funcionario
Gobernación	(1964 - 1969): Luis Echeverría Álvarez (1969 - 1970): Mario Moya Palencia	Mario Moya Palencia 1 de diciembre de 1970 - 30 de noviembre de 1976	Jesús Reyes Heróles 1 de diciembre de 1976 - 1979 Enrique Olivares Santana 1979 - 30 de noviembre de 1982
Relaciones Exteriores	(1964 - 1970): Antonio Carrillo Flores	Emilio Oscar Rabasa 1 de diciembre de 1970 - 29 de diciembre de 1975 Alfonso García Robles 29 de diciembre de 1975 - 30 de noviembre de 1976	Santiago Roel 1 de diciembre de 1976 - 1979 Jorge Castañeda y Álvarez de la Rosa 1979 - 30 de noviembre de 1982
Defensa Nacional	(1964 - 1970): Marcelino García Barragán	Hermenegildo Cuenca Díaz 1 de diciembre de 1970 - 30 de noviembre de 1976	Félix Galván López 1 de diciembre de 1976 - 30 de noviembre de 1982
Marina	(1964 - 1970): Antonio Vázquez del Mercado	Luis M. Bravo Carrera 1 de diciembre de 1970 - 30 de noviembre de 1976	Ricardo Cházaro Lara 1 de diciembre de 1976 - 30 de noviembre de 1982
Hacienda y Crédito Público	(1964 - 1970): Antonio Ortiz Mena	Hugo B. Margáin 1 de diciembre de 1970 - 29 de mayo de 1973 José López Portillo 29 de mayo de 1973 - 22 de septiembre de 1975 Mario Ramón Beteta 22 de septiembre de 1975 - 30 de noviembre de 1976	Julio Rodolfo Moctezuma 1 de diciembre de 1976 - 16 de junio de 1977 David Ibarra Muñoz 1977 - 1982 Jesús Silva-Herzog Flores 1982 - 30 de noviembre de 1982
Presidencia	(1964 - 1970): Emilio Martínez Manatou	Hugo Cervantes del Río 1 de diciembre de 1970 - 1975 Ignacio Ovalle Fernández 1975 - 30 de noviembre de 1976	Pesca Fernando Rafful Miguel 1 de diciembre de 1976 - 30 de noviembre de 1982
Obras Públicas	(1964 - 1970): Gilberto Valenzuela	Luis Enrique Bracamontes Gálvez 1 de diciembre de 1970 - 30 de noviembre de 1976	Asentamientos Humanos y Obras Públicas Pedro Ramírez Vázquez 1 de diciembre de 1976 - 30 de noviembre de 1982
Patrimonio Nacional	(1964 - 1966): Alfonso Corona del Rosal (1966 - 1970): Manuel Franco López	Horacio Flores de la Peña 1 de diciembre de 1970 - 3 de enero de 1975 Francisco Javier Alejo López 3 de enero de 1975 - 30 de noviembre de 1976	Patrimonio y Fomento Industrial José Andrés de Oteyza y Fernández-Valdemoro 1 de diciembre de 1976 - 30 de noviembre de 1982
Industria y Comercio	(1964 - 1970): Octaviano Campos Salas	Manuel Bernardo Aguirre Samaniego 1 de diciembre de 1970 - 1974 Oscar Brauer Herrera 1974 - 30 de noviembre de 1976	Agricultura y Recursos Hidráulicos Francisco Merino Rábago 1 de diciembre de 1976 - 30 de noviembre de 1982
Agricultura y Ganadería	(1964 - 1970): Juan Gil Preciado (1970): Manuel Bernardo Aguirre	Leandro Roviroso Wade 1 de diciembre de 1970 - 1976	
Recursos Hidráulicos	(1964 - 1970): José Hernández Terán	Luis Robles Linares 1976 - 1976	
Comunicaciones y Transportes	(1964 - 1970): José Antonio Padilla Secura	Eugenio Méndez Docorro 1 de diciembre de 1970 - 30 de noviembre de 1976	Emilio Mújica Montoya 1 de diciembre de 1976 - 30 de noviembre de 1982 Porfirio Muñoz Ledo 1 de diciembre de 1976 - 1977 Fernando Solana Morales 1977 - 30 de noviembre de 1982
Educación Pública	(1964 - 1970): Agustín Yáñez	Victor Bravo Ahuja 1 de diciembre de 1970 - 30 de noviembre de 1976	Emilio Martínez Manatou 1 de diciembre de 1976 - 5 de junio de 1980 Mario Calles López Negrete 5 de junio de 1980 - 30 de noviembre de 1982 Pedro Ojeda Paullada 1 de diciembre de 1976 - 1981
Salubridad y Asistencia	(1964 - 1968): Rafael Moreno Valle (1968 - 1970): Salvador Aceves Parra	Jorge Jiménez Cantú 1 de diciembre de 1970 - 4 de marzo de 1975 Ginés Navarro Díaz de León 4 de marzo de 1975 - 30 de noviembre de 1976	Javier García Paniagua 1981 - 1981 Sergio García Ramírez 1981 - 30 de noviembre de 1982
Trabajo y Previsión Social	(1964 - 1970): Salomón González Blanco	Rafael Hernández Ochoa 1 de diciembre de 1970 - 1972 Porfirio Muñoz Ledo 1972 - 1975 Carlos Gálvez Betancourt 1975 - 30 de noviembre de 1976	Jorge Rojo Lugo 1 de diciembre de 1976 - 1978 Antonio Toledo Corro 1978 - 1980 Javier García Paniagua 1980 - 1981 Gustavo Carvajal Moreno 1981 - 30 de noviembre de 1982 Guillermo Rossell de la Lama 1 de diciembre de 1976 - 1980
Reforma Agraria	-----	Augusto Gómez Villanueva 31 de diciembre de 1974 - 24 de septiembre de 1975 Félix Barra García 24 de septiembre de 1975 - 30 de noviembre de 1976	Rosa Luz Alegría 1980 - 30 de noviembre de 1982
Turismo	-----	Julio Hirschfield Almada 1974 - 30 de noviembre de 1976	
Procuraduría General de la República	(1964 - 1967): Antonio Rocha Cordero (1967 - 1970): Julio Sánchez Vargas	Julio Sánchez Vargas 1 de diciembre de 1970 - 19 de agosto de 1971 Pedro Ojeda Paullada 19 de agosto de 1971 - 30 de noviembre de 1976	Oscar Flores Sánchez 1 de diciembre de 1976 - 30 de noviembre de 1982
Departamento del Distrito Federal	(1964 - 1966): Ernesto P. Uruchurtu (1966 - 1970): Alfonso Corona del Rosal	Alfonso Martínez Domínguez 1 de diciembre de 1970 - 15 de junio de 1971 Octavio Sentíes Gómez 15 de junio de 1971 - 30 de noviembre de 1976	Carlos Hank González 1 de diciembre de 1976 - 30 de noviembre de 1982
Comercio	-----	-----	Fernando Solana Morales 1 de diciembre de 1976 - 1977 Jorge de la Vega Domínguez 1977 - 30 de noviembre de 1982 Carlos Tello Macías 1 de diciembre de 1976 - 16 de junio de 1977 Ricardo García Sainz 1977 - 1979 Miguel de la Madrid Hurrado 16 de mayo de 1979 - 30 de septiembre de 1981 Ramón Aguirre Velázquez 1981 - 30 de noviembre de 1982
Programación y Presupuesto	-----	-----	

<sup>170</sup> Las fuentes consultadas para esta biografía fueron: [www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org), <http://presidentes.mx/>, KRAUZE, Enrique. *La Presidencia Imperial*. Tusquets Editores.

## Anexo II. Elementos técnicos de una película

Las películas de 35 milímetros todavía se utilizan en la pantalla grande del cine, y su formato estándar es idéntico al que se utiliza en la fotografía clásica como tamaño universal; sin embargo, en el caso de la fotografía, los fotogramas se impresionan horizontalmente, mientras que en el cine se impresionan en forma vertical y son, por lo tanto, de un tamaño algo inferior.

[...] el registro digital se consideraba deficiente en relación con la película fotográfica. Según investigaciones de los laboratorios Kodak, un fotograma de película negativa de color de 35 mm. equivale a una resolución digital de 2,200 líneas, 3,000 píxeles por línea; es decir un total de 6.6 millones de píxeles (6.6 megapíxeles) por fotograma de 35 mm. En la actualidad existen equipos y sistemas de cómputo capaces de almacenar varias horas de película cada uno de cuyos fotogramas han sido digitalizados en 32 mb de memoria o más. En razón de lo anterior, en el futuro, la traslación exacta de cada punto del fotograma a un elemento digital (pixel) puede mejorar bastante.<sup>171</sup>

Las de 70 milímetros han utilizado ocasionalmente el formato de ancho doble, de 65 milímetros para la filmación de unas pocas películas (para la proyección la película se convierte en 70 mm (con la banda de sonido añadida). Con ello se pretende lograr una mayor calidad en la proyección, pues los equipos son caros y pesados que requieren este formato de película. Actualmente, este formato de 70 mm se utiliza en las proyecciones especiales como IMAX, Omnimax, acontecimientos especiales y el rodaje de grandes producciones.

La cinta de 16 milímetros sigue siendo muy popular, que incluso era utilizado por la televisión para obtener imágenes fuera de los estudios (noticias, documentales y series) por la ligereza y robustez de sus cámaras en comparación con las antiguas grabadoras de vídeo. Paul Leduc ocupa este formato para filmar su película *Reed, México insurgente*, con un presupuesto mínimo.

Existe también el formato 9.5 mm, anterior al 8 mm y que todavía hoy cuenta con un gran número de seguidores aficionados en todo el mundo, la cinta de 8 milímetros, surge primordialmente para el sector doméstico por su facilidad en cuanto a la portabilidad, hoy en día todavía se emplea por aficionados y escuelas de cine debido a la superioridad de la imagen química del celuloide sobre la electrónica o digital en cuanto a gama de colores, contraste y otros elementos técnicos. La película de 8 milímetros (8 mm o doble 8) consiste en una película de 16 milímetros cortada longitudinalmente. En 1965 fue mejorado con el formato *Súper 8* y *Single 8*.

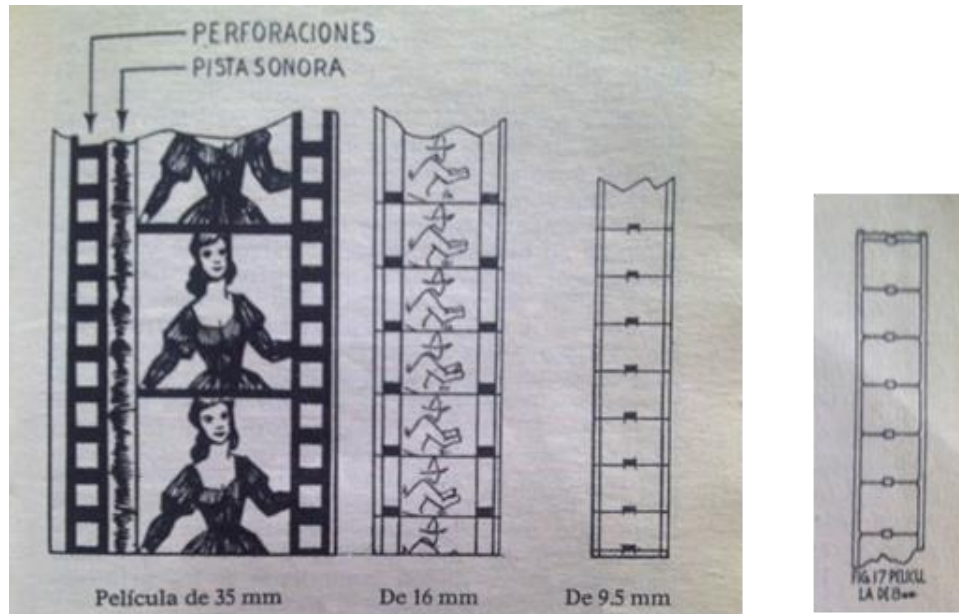
En 1965 la Kodak lanzó al mercado la película súper 8. Se trataba de una versión mejorada de la película de 8 milímetros, que había sido habitual para formatos caseros. A pesar de que el ancho de la cinta era el mismo, se reducía significativamente el tamaño de las perforaciones de la película, para dejar una mayor superficie para la imagen. La película en súper 8, igual que la de 8 milímetros, solo estaba perforada de un lado de la cinta, por lo que además se podía utilizar el extremo sin perforaciones para poner una pequeña banda magnética de sonido. [...] En ese mismo año, la Fuji sacó a la venta un formato similar,

---

<sup>171</sup> DÁVALOS, Orozco Federico. *El cine mexicano: una industria cultural del siglo XX*. Tesis de maestría. México D. F. 2008., p. 182

el Single 8. [...] Este formato fue muy poco difundido en México en comparación con el súper 8. Eventualmente Fuji sacó al mercado carretes en súper 8, hechos con una cinta más delgada y resistente que la de la Kodak. [...] Los usuarios decidían la velocidad entre 18 y 24 cuadros por segundo según la calidad que desearan. Los rollos de súper 8 eran carretes de 50 pies, que duraban 2 minutos y medio si se filmaba a 24 cuadros por segundo y 3 minutos si se filmaba a 18. La mayor parte de los realizadores de cine en súper 8 en México filmaban a 18 cuadros por segundo para ahorrar material.<sup>172</sup>

A continuación, ejemplifico lo anterior con dos imágenes de Georges Sadoul bastante sencillas para entender los elementos técnicos de las cintas fílmicas.



Formatos de cintas fílmicas.

Fuente: Imágenes tomadas del libro *Las maravillas del cine*, de Georges Sadoul p, 179

También existen diferentes tipos de sonido que se registran generalmente en las copias de 35 mm y las cuales se distribuyen en las distintas salas de exhibición proporcionadas por la distribuidora, es por ello que a veces escuchamos que se mencione “tal” película se estrena con determinado número de copias. En la industria se manejan cuatro tipos de sonido en la película, el Sonido Análogo, Sonido Dolby Digital, Sonido DTS, Y Sonido SDDS.

a) SONIDO ANALÓGICO. A simple vista y a trasluz de la copia apreciamos dos bandas de área variable que discurren paralelas y longitudinalmente en la película. b) SONIDO DOLBY DIGITAL. A simple vista son unos cuadritos que van ubicados entre las perforaciones de la película a modo de tablero de ajedrez. c) SONIDO DTS (Digital Theater Sound). Este sistema de sonido en realidad lleva el sonido en un CD que está situado fuera del aparato de proyección, lo que lleva la copia estándar es un código lineal basado en rayas de distinto tamaño que al pasar por el lector arrancan el lector CD donde está contenida la banda sonora de la película. d) SONIDO SDDS (Sony Dinamic Digital Sound). Este sistema de sonido en copia estándar lleva el sonido en el borde de la película y a ambos lados de la cinta, es una línea continua en los extremos de la película.<sup>173</sup>

<sup>172</sup> VÁZQUEZ, Manteón, Álvaro. El cine súper 8 en México (1970-1989). *Op. Cit.*, pp. 13-17

<sup>173</sup> CALVO Herrera, Concepción. *Explotación de Películas*. Editorial Zumaque., p. 36



## Anexo III. Listado de películas producidas 1970-1976

A continuación enlisto cintas mexicanas de largo, medio y corto metraje que fui recopilando durante mi investigación, e igualmente fueron consultadas en catálogos de la Cineteca Nacional, del Instituto Mexicano de Cinematografía y de la Cartelera Cinematográfica de María Luisa Amador y Jorge Ayala Blanco, complementado con la bibliografía. Las películas que se presentan fueron producidas durante el sexenio de Luis Echeverría; incluyo al director como autor de la cinta, es quien generalmente gesta el proyecto y busca el financiamiento, con un productor privado o estatal para la realización de la cinta; Se enlistan por año de producción, aunque pudiera presentarse imprecisiones, ya que algunos catálogos indican solo la fecha de su primer año de exhibición. Su lectura es de izquierda a derecha por columna y de arriba hacia abajo en cada página.

<p><b>1970</b> Frida Kahlo Mediometrage Director: Marcela Fernández Violante</p> <p>Quien resulte responsable (Q. R. R.) Largometraje Director: Gustavo Alatriste</p> <p>Rosario Largometraje Director: Rogelio A. González Reperto: Marga López, Enrique Lizalde, Zulma Faiad, Aldo Monti, José Gálvez.</p> <p>Las reglas del juego Largometraje Director: Mauricio Walerstein Compañías productoras: Filman Internacional Reperto: Isela Vega, José Alonso, Pilar Bayona, Héctor Suárez, Enrique Rambal.</p> <p>Vanessa Largometraje Director: Maximilien Zeta Compañías productoras: Productora Filmica Nacional Reperto: Laila Novak, Arthur Hansel, Jacqueline Voltaire, Brenda Daniels, Heidi Blue.</p> <p>Mi mesera Largometraje Director: Manuel Zeceña Diéguez Compañías productoras: Panamerican Films Reperto: Julio Alemán, Flor Procuca, Raúl Ramírez, Natalia Herrera Calles, Tito Junco.</p> <p>Santo en la venganza de las mujeres vampiro Largometraje Director: Federico Curiel Compañías productoras: Películas Latinoamericanas y Cinematográfica Flama Reperto: Santo el Enmascarado de Plata, Norma Lazareno, Gina Romand, Aldo Monti, Víctor Junco. Jesús Nuestro Señor Largometraje Director: Miguel Zacarías Compañías productoras: Panorama Films Reperto: Claudio Brook, Narciso Busquets, Carlos East, Elsa Cárdenas, Juan Miranda.</p> <p>OK Cleopatra Largometraje Director: René Cardona Jr.</p>	<p>Compañías productoras: Productora Filmica Re-Al Reperto: Enrique Guzmán, Enrique Rambal, Ángel Garasa, Amador Bendayán, Lupita Ferrer.</p> <p>Verano Ardiente Largometraje Director: Alejandro Galindo Compañías productoras: Estudios América y Cima Films Reperto: Julissa, Jorge Rivero, Nadia Milton, José Gálvez, Kikis Herrera Calles.</p> <p>Emiliano Zapata Largometraje Director: Felipe Cazals Compañías productoras: Producciones Águila Reperto: Antonio Aguilar, Jaime Fernández, Mario Almada, Patricia Aspíllaga, David Reynoso.</p> <p>Chanoc en las garras de las fieras (antes, Chanoc en el tesoro de los mayas) Largometraje Director: Gilberto Martínez Solares Compañías productoras: Cinematográfica RA Reperto: Germán Valdés Tin Tan, Gregorio Casal, Leticia Robles, Bárbara Angely, René Cardona.</p> <p>Ya somos hombres Largometraje Director: Gilberto Gazcón Compañías productoras: Cinematográfica Jalisco Reperto: Valentín Trujillo, Octavio Galindo, Gabriel Retes, Arturo Alegro, Lilia Castillo.</p> <p>Pánico Largometraje Director: Julián Soler Compañías productoras: Productora de Películas Sanén Reperto: Ana Martín, Ofelia Guilmán, Joaquín Cordero, José Gálvez, Susana Salvat.</p> <p>La Generala Largometraje Director: Juan Ibáñez Compañías productoras: CLASA Films Mundiales Reperto: María Félix, Ignacio López Tarso, Carlos Bracho, Eric del Castillo, Evangelina Elizondo.</p> <p>¡Ahí madre!</p>	<p>Largometraje Director: Rafael Baledón Compañías productoras: Orofilms y Producciones Orfeo Reperto: Los Polivoces: Enrique Cuenca y Eduardo Manzano, Norma Lazareno, Marco Antonio Muñiz, Cristina Blum.</p> <p>Nido de Fieras Largometraje Director: Rubén Galindo Compañías productoras: Filmadora Chapultepec y Cinematográfica Galindo Reperto: Alberto Vázquez, Jacqueline Andere, Fernando Almada, Hugo Stiglitz, Marco Antonio Campos.</p> <p>El juicio de los hijos Largometraje Director: Alfredo B. Crevenna Compañías productoras: Reperto: Amparo Rivelles, Guillermo Murray, Blanca Sánchez, Julián Pastor, Valentín Trujillo.</p> <p>El metiche Largometraje Director: Gilberto Martínez Solares Compañías productoras: Producciones Zacarías Reperto: Gaspar Henaine Capulina, Mónica Serna, Enrique Pontón, Laila Novak, Ivonne Govea.</p> <p>Santo contra los jinetes del terror Largometraje Director: René Cardona Compañías productoras: Cinematográfica Cálderon Reperto: Santo el Enmascarado de Plata, Armando Silvestre, Julio Aldama, Maty Montiel, Gregorio Casal.</p> <p>En estas camas nadie duerme Largometraje Director: Emilio Gómez Muriel Compañías productoras: Estudios América y Cima Films Reperto: Eduardo Alcaraz, Julio Alemán, Jacqueline Andere, Lilia Castillo, Zulma Faiad.</p> <p>Los corrompidos Largometraje Director: Emilio Gómez Muriel Compañías productoras: Estudios América y Cima Films Reperto: Julio Alemán, Gregorio Casal, Joaquín Cordero, Lalo de la Peña El Mimo, María Douglas.</p>	<p>La fuerza inútil (antes, Go go, imbécil) Largometraje Director: Carlos Enrique Taboada Compañías productoras: Productora Filmica México Reperto: Rafael Baledón, Macaría, Verónica Castro, Roberto Jordán, Juan Peláez.</p> <p>Para servir a usted Largometraje Director: José Estrada Compañías productoras: Cinematográfica Marte Reperto: Héctor Suárez, Enrique Rambal, Claudia Islas, Norma Lazareno, Ofelia Guilmán.</p> <p>Furias bajo el cielo Largometraje Director: Julio Aldama Compañías productoras: Producciones Tlayucan Reperto: David Reynoso, Lola Beltrán, Julio Aldama, Jorge Martínez de Hoyos, Dacia González.</p> <p>Arde baby arde/ Lucky Johnny Born in America Largometraje Director: José Bolaños Compañías productoras: Producciones Jaguar Reperto: Venetia Vianello, Glenn Lee, Virgil Frye, James Westerfield, Evaristo Márquez.</p> <p>Manuel Saldivar El Texano Largometraje Director: René Cardona Compañías productoras: Productora Filmica de México Reperto: Rodolfo de Anda, Pilar Pellicer, Jorge Russek, Katherine Ridell, Aarón Hernán.</p> <p>Siete muertes para El Texano Largometraje Director: René Cardona Compañías productoras: Productora Filmica de México Reperto: Luis Aguilar, Rodolfo de Anda, Susana Hill, Sandra Boyd, Hernán Guido.</p> <p>Papá en onda Largometraje Director: Rogelio A. González Compañías productoras: Productora de Películas Sanén</p>
---	---	---	---

Reparto: Joaquín Cordero, Rosario Granados, José Alonso, José Gálvez, Alma Muriel.

El bueno para nada  
Largometraje  
Director: Gilberto Martínez Solares  
Compañías productoras: Producciones Zacarías  
Reparto: Gaspar Henaine Capulina, Lina Marín, Susana Alexander, Pancho Córdova, Juan Gallardo.

Los jóvenes amantes (Adoro)  
Largometraje  
Director: Benito Alazraki  
Compañías productoras: Cinematográfica Pelimex de Madrid  
Reparto: Fanny Cano, Junior, José Suárez, Perla Cristal, Pedro Osinaga.  
Los ángeles de la tarde  
Largometraje  
Director: José Díaz Morales  
Compañías productoras: Interfilms  
Reparto: Claudio Islas, Enrique Álvarez Félix, Norma Lazareno, Rita Macedo, Martha Roth.

Los marcados (antes, El Marcado o Lianto por un bandido)  
Largometraje  
Director: Alberto Mariscal  
Compañías productoras: Producciones Águila  
Reparto: Antonio Aguilar, Flor Silvestre, Eric del Castillo, Javier Ruán, Carmen Montejo.

El medio pelo  
Largometraje  
Director: Carlos Velo  
Compañías productoras: Estudios América y Filmex  
Reparto: Amparo Rivelles, Manuel López Ochoa, Enrique Rambal, Fernando Luján, Irma Lozano.

El nano (Niñera con bigotes)  
Largometraje  
Director: Gilberto Martínez Solares  
Compañías productoras: Producciones Zacarías  
Reparto: Gaspar Henaine Capulina, Julián Bravo, Evita, David Bravo, Manolo Bravo.

El idolo  
Largometraje  
Director: Alfredo B. Crevenna  
Compañías productoras: Películas Latinoamericanas  
Reparto: Julio Alemán, Zulma Faiad, Jorge Lavat, Elsa Cárdenas, Erna Martha Bauman.

Simplemente vivir (Aprendiendo a vivir)  
Largometraje  
Director: Alejandro Galindo  
Compañías productoras: Cinematográfica Jalisco  
Reparto: David Reynoso, Chela Castro, Valentín Trujillo, Claudia Martel, Sonia Furí.

Los desalmados  
Largometraje  
Director: Rubén Galindo  
Compañías productoras: Filmadora Chapultepec y Cinematográfica Galindo  
Reparto: Mario Almada, Fernando Almada, Lorena Velázquez, Hugo Stiglitz, Carlos Cardán.

Los meses y los días  
Largometraje  
Director: Alberto Bojórquez  
Compañías productoras: Producción Independiente  
Reparto: Maritza Olivares, Blanca Pastor, Antonio de la Colina, Guillermo Roqueñí, Margarita Isabel.  
Fútbol México 70/ The Worl at Their Feet  
Largometraje  
Director: Alberto Isaac  
Compañías productoras: Lewis Rank Productions  
Reparto: Everardo Rodríguez Támez, Verónica Rudsill, Arthur Hansel, Luz María Aguilar.

Más allá de la violencia (antes, Huautla)  
Largometraje  
Director: Alfonso Corona Blake  
Compañías productoras: CESA  
Reparto: Valentín Trujillo, July Furlong, Alma Muriel, Arturo Álvarez Limón, Fernando Balzaret.

Mamá Dolores  
Largometraje  
Director: Tito Davison  
Compañías productoras:  
Reparto: Eusebia Cosme, Carlos Bracho, Norma Lazareno, Blanca Sánchez, Manolo Bravo.

Chico Ramos (antes, Un hombre llamado muerte)  
Largometraje  
Director: José Delfoss  
Compañías productoras: Producciones Matouk  
Reparto: Lucha Villa, Narciso Busquets, Norma Lazareno, Rogelio Guerra, Emma Roldán.

La mula de Cullen Baker  
Largometraje  
Director: René Cardona  
Compañías productoras: Producciones Rodón  
Reparto: Rodolfo de Anda, Jorge Russek, Anel, Carlos Cortés, Juan Gallardo.

El negocio del odio  
Largometraje  
Director: Carlos Enrique Taboada  
Compañías productoras: Radeant Films  
Reparto: David Reynoso, Sonia Furí, Ofelia Guilmán, Andrés García, José Gálvez.

Una vez, un hombre  
Largometraje  
Director: Guillermo Murray  
Compañías productoras: Cinematográfica Marte  
Reparto: Enrique Rambal, Amparo Rivelles, Helena Rojo, Pedro Armendáriz, Jr., Gloria Marín.

Todo el horizonte para morir  
Largometraje  
Director: Rubén Galindo  
Compañías productoras: Filmadora Chapultepec y Cinematográfica Galindo  
Reparto: Fernando Almada, Mario Almada, Julián Bravo, Carlos Cardán, Carlos Jordán.

Crates  
Largometraje  
Director: Alfredo Joskowicz  
Compañías productoras: CUEC  
Reparto: Leobardo López Aretche, María Elena Ambríz, Gonzalo Martínez, Javier Audirac, José Rovirosa.

Bang bang...al hoyo  
Largometraje  
Director: René Cardona Jr.  
Compañías productoras: Películas Latinoamericanas y Producciones Filmica Re-Al  
Reparto: Enrique Guzmán, César Costa, Héctor Lechuga, Hugo Stiglitz, Alberto Caballo Rojas.

Las vírgenes locas  
Largometraje  
Director: Rogelio A. González  
Compañías productoras: Productora de Películas Sanén  
Reparto: Rosario Granados, Enrique Lizalde, Ofelia Guilmán, Carmen Montejo, Enrique del Castillo.

Sin salida  
Largometraje  
Director: Toni Sbert  
Compañías productoras: Cinematográfica Marte  
Reparto: Jorge Rivero, Mario Almada, Nidia Milton, Daniela Rosed, Pancho Córdoba.

El ardiente deseo  
Largometraje  
Director: Raúl De Anda Jr.  
Compañías productoras: Cine Visión y Radeant Films  
Reparto: Rodolfo de Anda, Christa Linder, Jorge Mistral, Anel, Raúl Ferrer.

Capulina contra los vampiros (antes, Capulina contra los vampiras)  
Largometraje  
Director: René Cardona  
Compañías productoras: Producciones Zacarías  
Reparto: Gaspar Henaine Capulina, Rossy Mendoza, Juan Gallardo, Carlos Agosti, Aurelio Pérez.

Una vez en la noche  
Largometraje  
Director: Sergio Véjar  
Compañías productoras: Producciones Nova  
Reparto: Joaquín Cordero, José Alonso, Susana Salvat, Susana Hill, Carlos Agosti, Patricia de Morelos.  
Juventud desnuda  
Largometraje  
Director: Alfredo Salazar  
Compañías productoras: Cinematográfica Calderón  
Reparto: Agustín Martínez Solares, Ivonne Govea, Alfonso Munguía, Norma Vega, Arturo Álvarez.

Como atrapar a un Don Juan/ en España, El dinero tiene miedo (antes, La gran estafa)  
Largometraje  
Director: Pedro Lazaga  
Compañías productoras: Diana films  
Reparto: Mauricio Garcés, Tony Leblanc, Manolo Gómez, Rossana Yani, Jesús Puente.

La pequeña señora de Pérez  
Largometraje  
Director: Rafael Baledón  
Compañías productoras: Cinematográfica Filmex  
Reparto: Hilda Aguirre, Julio Alemán, Enrique Rambal, Héctor Suárez, Lilia Michael.

Santo vs. la mafia del vicio (antes, Santo en operación sabotaje)  
Largometraje  
Director: Jorge García  
Compañías productoras: Producciones Latinoamericanas  
Reparto: Santo Enmascarado de Plata, Elsa Cárdenas, Patricia Ferrer, César del Campo, Fernando Osés.  
Me he de comer esa tuna  
Largometraje  
Director: Alfredo Zacarías  
Compañías productoras: Producciones Zacarías  
Reparto: Manuel López Ochoa, Paula Cusi, Carlos Bracho, Olga Breeskin, Jorge Vargas.

Los perturbados  
Largometraje  
Director: Fernando Durán  
Compañías productoras: Interfilms  
Reparto: Dagoberto Rodríguez, Enrique Álvarez Félix, Julián Pastor, Irma Lozano, Rebeca Iturbide.

Sucedió en Jalisco (antes, Gabriela o Pensativa)  
Largometraje  
Director: Raúl De Anda  
Compañías productoras: Radeant Films  
Reparto: Rodolfo de Anda, Patricia Aspíllaga, Pedro Armendáriz Jr., Jorge Lavat, Juan Gallardo.

Kalimán el hombre increíble  
Largometraje  
Director: Alberto Mariscal  
Compañías productoras: Kalifilms  
Reparto: Jeff Cooper, Nino del Arco, Adriana Roel, Carlos Cardán, Susana Dosamantes.

Los campeones justicieros  
Largometraje  
Director: Federico Curiel  
Compañías productoras: Cinematográfica Grovas  
Reparto: Blue Demon, Mil Máscaras, Elsa Cárdenas, David Silva, El Médico asesino.

Intimidadas de una secretaria (antes, Confidencias de una secretaria)  
Largometraje  
Director: José María Fernández Unsain  
Compañías productoras: Artistas Asociados Mexicanos  
Reparto: Jacqueline Andere, Carlos Piñar, Rafael Baledón, José Alonso, Félix González.

Ya se quién eres (Te he estado observando)  
Largometraje  
Director: José Agustín  
Compañías productoras: AM Libra  
Reparto: Angélica María, Claudia Islas, Octavio Galindo, Juan Carlos Ortiz, July Furlong.

Los dos hermanos

Largometraje  
Director: Emilio Gómez  
Compañías productoras: Cinetelmax y Magnafilms  
Reparto: Jorge Rivero, Gregorio Casal, Nadia Milton, Sergio Jiménez, Tito Junco.

Lo que más queremos  
Largometraje  
Director: Miguel Zacarías  
Compañías productoras: Producciones Zacarías  
Reparto: Guillermo Murray, Rosario Granados, Olga Breeskin, Paula Cusi, Carlos Bracho.

Las puertas del paraíso  
Largometraje  
Director: Salomón Láiter  
Compañías productoras: Cinematográfica Marte  
Reparto: Jacqueline Andre, Jorge Luke, Milton Rodríguez, Ofelia Medina, Bárbara Angely, Arsenio Campos.

Por eso  
Largometraje  
Director: Rogelio A. González  
Compañías productoras: Producciones Almada  
Reparto: Mario Almada, Fernando Almada, Ahui Camacho, Bruno Rey, Rafael Muñoz.

Secreto de confesión (antes, Secreto eterno)  
Largometraje  
Director: Julián Soler  
Compañías productoras: Filmadora Chapultepec y Cinematográfica Galindo  
Reparto: Silvia Pinal, Raúl Ramírez, Juan Miranda, Jorge Lavat, Augusto Benedico.

Renzo el gitano  
Largometraje  
Director: Manuel Zeceña  
Compañías productoras: Panamerican Films  
Reparto: Braulio Castillo, Flor Procuna, Raúl Ramírez, Enrique Lucero, Cristina Rubiales.

El cielo y tú  
Largometraje  
Director: Gilberto Gazcón  
Compañías productoras: Producciones Brooks  
Reparto: Braulio Castillo, Irán Eroy, Susana Salvat, Carlos East, Gilberto Román, Rocio Romero.

El rey de Acapulco (antes, Gordo al agua)  
Largometraje  
Director: Gilberto Martínez  
Compañías productoras: Producciones Zacarías  
Reparto: Gaspar Henaine Capulina, Jacqueline Voltaire, Lina Marín, Carlos Agosti, Mario Zebadúa.

La primavera de los escorpiones  
Largometraje  
Director: Francisco Del Villar  
Compañías productoras: Del Villar Films  
Reparto: Isela Vega, Enrique Álvarez Félix, Milton Rodríguez, Carlos Julio Manzano, Lucy Gallardo, Salvador Pérez.

Río salvaje (antes, Río de fieras)  
Largometraje  
Director: Arturo Martínez  
Compañías productoras: Cinematográfica Jalisco  
Reparto: Julio Alemán, Patricia Aspíllaga, Juan Gallardo, Claudia Martel, Sergio Barrios.

La noche de los mil gatos (antes, La mansión de los gatos)  
Largometraje  
Director: René Cardona  
Compañías productoras: Avant Films  
Reparto: Hugo Stiglitz, Anjanette Comer, Zulma Faiad, Christa Linder, Teresa Velázquez.

Santo en la venganza de la momia  
Largometraje  
Director: René Cardona  
Compañías productoras: Cinematográfica Calderón  
Reparto: Santo el Enmascarado de Plata, Erick del Castillo, Mary Montiel, César del Campo, Carlos Ancira.

Pilotos de combate  
Largometraje



Director: Rubén Galindo  
Compañías productoras: Filmadora Chapultepec  
Reperto: Alberto Vázquez, Rodolfo de Anda, Fernando Luján, Hugo Stiglitz, Sheila Don.

El profeta  
Largometraje  
Director: Manuel M. Delgado  
Compañías productoras: POSA Films Internacional  
Reperto: Mario Moreno Cantinflas, Marga López, Arturo de Córdova, Víctor Alcocer, Raúl Martínez.

La criada bien criada  
Largometraje  
Director: Fernando Cortés  
Compañías productoras: Diana Films y Teleprogramas Acapulco  
Reperto: María Victoria, Guillermo Rivas, Alejandro Suárez, Javier López Chabelo, Ángel Garza.

La justicia tiene doce años (antes, La justicia es menor de edad)  
Largometraje  
Director: Julián Pastor  
Compañías productoras: Cinematográfica Marte  
Reperto: Joaquín Cordero, Irán Eory, Jorge Mistral, Sergio Guzik, Fanny Sierra, Nadia Milton.

Primero el dólar  
Largometraje  
Director: Julio Aldama  
Compañías productoras: Puerto Mex Films  
Reperto: David Reynoso, Susana Salvat, Enrique Rocha, Pedro Armendáriz, Jr., Roxana Bellini.

Reed México insurgente  
Largometraje  
Director: Paul Leduc  
Compañías productoras:  
Reperto: Claudio Obregón, Eduardo López Rojas, Ernesto Gómez Cruz, Juan Ángel Martínez.

Las momias de Guanajuato  
Largometraje  
Director: Federico Curiel  
Compañías productoras: Películas Rodríguez y Películas Latinoamericanas  
Reperto: Blue Demon, Mil Máscaras, Santo el Enmascarado de Plata, Elsa Cárdenas, Juan Gallardo.

Tú, yo, nosotros  
Largometraje  
Director: Gonzalo Martínez  
Compañías productoras: Cinematográfica Marco Polo  
Reperto: Julissa, Rita Macedo, Sergio Jiménez, Carlos Ancira, Poncho Córdova.

El fantástico mundo de los hippies  
Largometraje  
Director: Juan Orol  
Compañías productoras: Caribe Films  
Reperto: Eric del Castillo, Dinorah Judith, Juan Orol, Wally Barrón, Francisco del Busto.

El deseo de otoño (antes, Las cartas azules)  
Largometraje  
Director: Carlos Enrique Taboada  
Compañías productoras: Cineproducciones Internacionales  
Reperto: Maricruz Olivieri, Guillermo Murray, Sonia Furió, Silvia Mariscal, Juan Peláez, Enrique Pontón.

El arte de engañar (antes, Amor sucio o Juego de rufianes)  
Largometraje  
Director: Carlos Enrique Taboada  
Reperto: Julio Alemán, Sonia Furió, Rafael Baledón, Anel, Verónica Castro.

La inocente  
Largometraje  
Director: Rogelio A. González  
Compañías productoras: Producciones Uranio Films  
Reperto: Mercedes Carreño, Lilia Michel, Sara García, Lorena Velázquez, Rogelio González III.

Dos mujeres y un hombre (Un ángel en el fango)  
Largometraje  
Director: Alfredo B. Crevenna

Compañías productoras: Películas Latinoamericanas  
Reperto: Silvia Derbez, Jorge Lavat, Patricia Aspíllaga, María Eugenia San Martín.

Elena y Raquel  
Largometraje  
Director: Abel Salazar  
Compañías productoras: Cima Films  
Reperto: Hilda Aguirre, Saby Kamalich, Julián Soler, Lucy Gallardo, Tito Junco.

Laberinto de pasiones  
Largometraje  
Director: Miguel Morayta  
Compañías productoras: Producciones Enriquez  
Reperto: Enrique Álvarez Félix, Nadia Milton, Harry Gainer, Luz María Aguilar, Karla.

Caín, Abel... y el otro  
Largometraje  
Director: René Cardona  
Compañías productoras: Productora Filmica Re-- Al  
Reperto: Alberto Vázquez, Enrique Guzmán, César Costa, Germán Valdés Tin Tan, Lorena Velázquez.

El capitán Montarraya  
Largometraje  
Director: Germán Valdés Tin Tan  
Compañías productoras: Germán Valdés Films  
Reperto: Germán Valdés Tin Tan, Manuel Loco Valdés, Ivonne Govea, Ramón Valdés, Chano Urueta.

Quizá siempre sí me muera...  
Largometraje  
Director: Federico Weingartshofer  
Compañías productoras: CUEC de la UNAM  
Reperto: Manuel Ibáñez, Ludivina Olivas, Valeria Valtí, Luis Escalera, Ricardo de Loera.

El juego de Zuzanka  
Largometraje  
Director: Raúl Kamffer  
Compañías productoras: Departamento de Radio y Televisión de la UNAM  
Reperto: Maricruz Nájera, Marta Ofelia Galindo, Fernando Dalí, Berthila Olmedo, Mario Dropeza.

Testimonio de un grupo  
Mediometrage  
Director: Eduardo Maldonado  
Compañías productoras: Programa Nacional del Campesino del Centro Nacional de Productividad

**1971**  
Cortinellas del Silencio  
Cortometraje  
Director: Robert Amram

Palenque  
Mediometrage  
Director: Eugenia Rendón

Víctor Ibarra Cruz  
Mediometrage documental  
Director: Eduardo Carrasco Zanini

A partir de cero  
Mediometrage  
Director: Carlos Belaunzarán

Soledad colectiva quechehucua  
Mediometrage  
Director: Eduardo Maldonado

La otra mujer (antes, Los hijos crecen o Cuando los hijos crecen)  
Largometraje  
Director: Julián Soler  
Compañías productoras: Cima Films  
Reperto: Mauricio Garcés, Saby Kamalich, Félix González, Paula Cusi, María Duval.

Los Beverly de Peralvillo  
Largometraje  
Director: Fernando Cortés  
Compañías productoras: América Films, Diana Films y Teleprogramas Acapulco  
Reperto: Guillermo Rivas, Leonorida Ochoa, Sergio Ramos, Amparo Arozamena, César González.

Chanoc contra el tigre y el vampiro  
Largometraje  
Director: Gilberto Martínez Solares

Compañías productoras: Cinematográfica RA  
Reperto: Germán Valdés Tin Tan, Gregorio Casal, Aurora Clavel, Lina Marín, Marisa o Marisa Makedonsky, Carlos Nieto.

Buscando una sonrisa (antes, Mi primer amor)  
Largometraje  
Director: Rubén Galindo  
Compañías productoras: Filmadora Chapultepec  
Reperto: José José, Nadia Milton, Fernando Luján, Lucy Gallardo, Rosalba Brambila.

Los destrampados  
Largometraje  
Director: Pancho Córdova  
Compañías productoras:  
Reperto: Andrés García, Dunia Saldívar, Athenea Baker, Gloria Mestre, Ángela Durán.

Fin de fiesta  
Largometraje  
Director: Mauricio Walerstein  
Compañías productoras: Estudios América y Cima Films  
Reperto: Isela Vega, Guillermo Murray, Ana Martín, Milton Rodríguez, Héctor Suárez.

Los días de amor (Gabriel) (antes, Los colgados y Los días de Gabriel)  
Largometraje  
Director: Alberto Isaac  
Compañías productoras: Artistas Asociados Mexicanos  
Reperto: Jorge Martínez de Hoyos, Arturo Beristáin, Marcela López Rey, Anita Blanch, María Teresa Rivas.  
Cayó de la gloria el diablo (antes, Callejón de Dolores)  
Largometraje  
Director: José Estrada  
Compañías productoras: Cinematográfica Marco Polo  
Reperto: Ignacio López Tarso, Claudia Islas, Evita Muñoz, Sergio Jiménez, Pancho Córdova.

Tacos al carbón (antes, El taco loco)  
Largometraje  
Director: Alejandro Galindo  
Compañías productoras: Cinematográfica Marte  
Reperto: Vicente Fernández, Nadia Milton, Sonia Amelio, Ana Martín, Lina Marín.

Azul (Eclipse de amor)  
Largometraje  
Director: José Gálvez  
Compañías productoras: César Films  
Reperto: Mercedes Carreño, Alfonso Munguía, José Gálvez, Nubia Martí, Héctor Suárez.

Victoria  
Largometraje  
Director: José Luis Ibáñez  
Compañías productoras: Estudios América y Producciones Cinematográficas Trío  
Reperto: Julissa, Guillermo Murray, Enrique Álvarez Félix, Rita Macedo, Beatriz Sheridan.

La satánica  
Largometraje  
Director: Alfredo B. Crevenna  
Compañías productoras: Acuario Films  
Reperto: Raúl Ramírez, Norma Lazareno, Marcela Davilland, Raymundo Copetillo, Ana Luisa Peluffo.

El jardín de tía Isabel  
Largometraje  
Director: Felipe Cazals  
Compañías productoras: Alpha Centauri  
Reperto: Jorge Martínez de Hoyos, Claudio Brook, Germán Robles, Julián Pastor, Augusto Benedicto.

El sinvergüenza  
Largometraje  
Director: José Díaz Morales  
Compañías productoras: Estudios América y Producciones Gamo  
Reperto: Mauricio Garcés, Paula Cusi, Yolanda Rigel, Rossy Mendoza, Diana Arriaga.

Hay ángeles sin alas (antes, Ángeles sin alas)  
Largometraje  
Director: Raúl De Anda

Compañías productoras: Radeant Films  
Reperto: Amparo Rivelles, Sonia Furió, Enrique Rambal, Ahuí Camacho, Pancho Córdova.

Los hijos de Satanás  
Largometraje  
Director: Rafael Baledón  
Compañías productoras: Producciones Brooks  
Reperto: Jorge Rivero, Juan Miranda, Regina Torné, Pancho Córdova, Gina Romand.

Tampico  
Largometraje  
Director: Arturo Martínez  
Compañías productoras: Cinematográfica Jalisco  
Reperto: Julio Alemán, Norma Lazareno, Anel, Manolo Bravo, Alicia Bonet.

Trío y cuarteto (antes, Dúo, trío y cuarteto)  
Largometraje  
Director: Sergio Véjar  
Compañías productoras: Filman Internacional  
Reperto: Silvio Elvira, Arthur Hansel, Lina Michel, José Luis Caro, Sonia Fuentes.

¿Cómo hay gente sinvergüenza!  
Largometraje  
Director: René Cardona Jr.  
Compañías productoras: Productora Filmica Re-- Al y Panorama Films  
Reperto: Silvia Pinal, Enrique Guzmán, Enrique Rambal, Eduardo Alcaraz, Patricia de Morelos.

La Martina (La mujer del sacristán)  
Largometraje  
Director: René Cardona Jr.  
Compañías productoras: Películas Latinoamericanas  
Reperto: Ana Serrano, Rogelio Guerra, Eduardo Alcaraz, Tito Junco, Guillermo Álvarez Bianchi, Gloria Mestre.

Ángeles y querubines  
Largometraje  
Director: Rafael Corkidi  
Compañías productoras: Cine Producciones  
Reperto: Ana Luisa Peluffo, Helena Rojo, Jorge Humberto Robles, Roberto Cañedo.

Un sueño de amor (antes, Siempre te amaré)  
Largometraje  
Director: Rubén Galindo  
Compañías productoras: Filmadora Chapultepec  
Reperto: José José, Verónica Castro, Sasha Montenegro, Marco Antonio Campos Viruta, Beatriz Aguirre.

Novios y amantes (la segunda parte, Amantes, antes, Dúo)  
Largometraje  
Director: Sergio Véjar  
Compañías productoras: Filman Internacional  
Reperto: Verónica Castro, Fernando Balzalet, Adrián Ramos, Socorro Avelar, Magdalena del Rivero.

Hoy he soñado con Dios (antes, La palabra de Dios)  
Largometraje  
Director: Julián Soler  
Compañías productoras: Estudios América y Cima Films  
Reperto: Libertad Lamarque, Jorge Rivero, Jacqueline Andere, Valentín Trujillo, Ana Martín, Fernando Soler.  
Doña Macabraz  
Largometraje  
Director: Roberto Gavaldón  
Compañías productoras: Estudios Churubusco y Roberto Gavaldón  
Reperto: Marga López, Héctor Suárez, Carmen Montejo, Carmen Salinas, Pancho Córdova, Roberta Gavaldón.

Muñeca reina  
Largometraje  
Director: Sergio Olhovich  
Compañías productoras: Cinematográfica Marco Polo  
Reperto: Enrique Rocha, Ofelia Medina, Helena Rojo, Anel, Daniela Rosen, Carlos Cortés.

¿Quién mató al abuelo? (antes, El crimen del siglo)  
Largometraje

Director: Carlos Enrique Taboada  
Compañías productoras: Radeant Films  
Reporto: Amparo Rivelles, Enrique Rambal, Tito Junco, Víctor Junco, Ahui Camacho, Manolo Bravo.

Tómalo como quieras  
Largometraje  
Director: Carlos González Morantes  
Compañías productoras: CUEC  
Reporto: Rogelio Quiroga, Jorge Fernández, Luisa Huertas.

Yesenia  
Largometraje  
Director: Alfredo B. Crevenna  
Compañías productoras: Películas Guillermo de la Parra y Películas Rodríguez  
Reporto: Jacqueline Andere, Jorge Lavat, Irma Lozano, Fernando Lozano, Fernando Soler.

Los cacos (Once al asalto)  
Largometraje  
Director: José Estrada  
Compañías productoras: Cinematográfica Marte  
Reporto: Silvia Pinal, Milton Rodríguez, Adalberto Martínez Resortes, Lalo de la Peña El Mimo, Joaquín García Vargas Borolas.

Peluquero de señoras  
Largometraje  
Director: René Cardona Jr.  
Compañías productoras: Productora Filmica Re-Al  
Reporto: Héctor Lechuga, Teresa Velázquez, Evita Muñoz, Kippy Casado, Alejandra Suárez.

Santo vs. la hija de Frankenstein  
Largometraje  
Director: Miguel M. Delgado  
Compañías productoras: Cinematográfica Calderón  
Reporto: Santo el Enmascarado de Plata, Gina Romand, Anel, Roberto Cañedo, Carlos Agosti, Sonia Fuentes.

Tonta tonta pero no tanto (antes, La gata con botas)  
Largometraje  
Director: Fernando Cortés  
Compañías productoras: América Films, Diana Films y Teleprogramas Acapulco  
Reporto: María Elena Velasco La India María, Sergio Ramos, Anel, Paco Malgesto, Héctor Herrera.

Hijazo de mi vidaza  
Largometraje  
Director: Rafael Baledón  
Compañías productoras: Orofilms  
Reporto: Los polivoces: Enrique Cuenca y Eduardo Manzano, Sasha Montenegro, Fernando Casanova, Quintín Bulnes.

Los indomables (antes, Balas para un sheriff)  
Largometraje  
Director: Alberto Mariscal  
Compañías productoras: Producciones Rosas Priego  
Reporto: Rodolfo de Anda, Mario Almada, Pedro Armendáriz, Jr., Claudia Islas, Gina Moret.

Mecánica Nacional  
Largometraje  
Director: Luis Alcoriza  
Compañías productoras: Producciones Escorpión  
Reporto: Manolo Fábregas, Lucha Villa, Héctor Suárez, Sara García, Pancho Córdova.

Triángulo  
Largometraje  
Director: Alejandro Galindo  
Compañías productoras: Alameda Films  
Reporto: Claudio Brook, Ana Luisa Peluffo, Jorge Lavat, Norma Lazareno, Karla.

Santo contra los asesinos de otros mundos o Asesinos de otros mundos (antes, Santo contra el átomo viviente)  
Largometraje  
Director: Rubén Galindo  
Compañías productoras: Filmadora Chapultepec  
Reporto: Santo el Enmascarado de Plata, Juan Gallardo, Sasha Montenegro, Carlos Agosti, Marco Antonio Campos Viruta.

Vidita negra

Largometraje  
Director: Rogelio A. González  
Compañías productoras: Nacional Cinematográfica  
Reporto: Mauricio Garcés, Robertha, Kikis Herrera Calles, Rafael Banquells, Raúl Padilla.

Masajista de señoras  
Largometraje  
Director: René Cardona Jr.  
Compañías productoras: Productora Filmica Re-Al y Películas Latinoamericanas  
Reporto: Héctor Lechuga, Alejandro Suárez, Lorena Velázquez y Jacqueline Voltaire.

Los enamorados (antes, El amor está en alguna parte)  
Largometraje  
Director: José María Fernández Unsain  
Compañías productoras: Estudios América y Cima Films  
Reporto: Jacqueline Andere, Ricardo Blume, Manolo Bravo, Dalia Peña Orta, María Clara Zurita.

El payo (Un hombre contra el mundo)  
Largometraje  
Director: Emilio Gómez Muriel  
Compañías productoras: Producciones Cinetelmex y Magna Films  
Reporto: Jorge Rivero, Helena Rojo, Nadia Milton, Narciso Busquets, Tito Junco.

Indio  
Largometraje  
Director: Rodolfo De Anda  
Compañías productoras: Rodas  
Reporto: Jorge Rivero, Mario Almada, Jorge Russek, Pedro Armendáriz, Jr., Emilio Fernández.

Padre nuestro que estás en la tierra  
Largometraje  
Director: Julio Aldama  
Compañías productoras: Producciones Tlayucan  
Reporto: Manuel López Ochoa, Lola Beltrán, Rafael Muñoz, Nubia Martí, Carlos Camacho.

Diamantes, oro y amor  
Largometraje  
Director: Juan Manuel Torres  
Compañías productoras: Cinematográfica Marte  
Reporto: Julio Alemán, Hilda Aguirre, Héctor Suárez, Adriana Roel, Chucho Salinas.

La mansión de la locura  
Largometraje  
Director: Juan López Moctezuma  
Compañías productoras: Producciones Prisma  
Reporto: Claudio Brook, Arthur Hansel, Ellen Sherman, Martín Lasalle, David Silva.

Mi niño Tizoc  
Largometraje  
Director: Ismael Rodríguez  
Compañías productoras: Matela Films  
Reporto: Alberto Vázquez, Cuitláhuac Rodríguez o Cui, Macaria, Columba Domínguez, Sonia Amelio.

El derecho de los pobres (antes, Pelota de fútbol o Lote baldío)  
Largometraje  
Director: René Cardona  
Compañías productoras: Productora Filmica Re-Al  
Reporto: Enrique Rambal, José Gálvez, Pili Bayona, Enrique Rocha, Patricia Aspillaga.

La gatita  
Largometraje  
Director: Raúl De Anda  
Compañías productoras: Cine Visión  
Reporto: Jacqueline Andere, Héctor Suárez, Jorge Lavat, Nadia Milton, Fernando Luján.

Adiós amor... (antes, Claudia)  
Largometraje  
Director: Abel Salazar  
Compañías productoras: Cima Films  
Reporto: Julio Alemán, Saby Kamalich, Marilú Elizaga, Jorge Russek, Armando Sáenz.

Tu camino y el mío (antes, Arriba Tepito o Mi canción eres tú)  
Largometraje  
Director: Chano Urueta

Compañías productoras: Estudios América y Cima Films  
Reporto: Vicente Fernández, Blanca Sánchez, Gregorio Casal, Fernando Soto Mantequilla, Mario García González.

Santo y el águila real o El águila real  
Largometraje  
Director: Alfredo B. Crevenna  
Compañías productoras: Producciones Luis Quintanilla y Raúl Portillo  
Reporto: Santo el Enmascarado de Plata, Irma Serrano, Jorge Lavat, Juan Gallardo, Dacia González.

Todos los pecados del mundo  
Largometraje  
Director: Emilio Gómez Muriel  
Compañías productoras: Producciones Gonzalo Elvira  
Reporto: Mauricio Garcés, Susana Giménez, José Marrone, Vicente Rubino, Claudia Islas.

The Revengers/ Los Vengadores  
Largometraje  
Director: Daniel Mann  
Compañías productoras: National General Pictures  
Reporto: Willian Holden, Susan Hayward, Ernest Borgnine, Woody Strode, Roger Hanin.

Las cautivas  
Largometraje  
Director: José Luis Ibañez  
Compañías productoras: Estudios América y Cima Films  
Reporto: Julissa, Fanny Cano, Jorge Rivero, Óscar Chávez, Tito Navarro.  
Uno y medio contra el mundo  
Largometraje  
Director: José Estrada  
Compañías productoras: Estudios América  
Reporto: Vicente Fernández, Ofelia Medina, Rocío Brambila Costurita, Mario García González, José Chávez Trowe.

¡Qué familia tan cotorral (antes, La cigüeña sí es un bicho)  
Largometraje  
Director: Fernando Cortés  
Compañías productoras: América Films, Diana Films y Teleprogramas Acapulco  
Reporto: Guillermo Rivas, Leonorida Ochoa, Sergio Ramos, Amparo Arozamena, César González.

Vals sin fin  
Largometraje  
Director: Rubén Broido  
Compañías productoras: Estudios Churubusco  
Reporto: Carlos Bracho, Ana Luisa Peluffo, Patricia Aspillaga, Yolanda Ciani, Félix González.

El cambio  
Largometraje  
Director: Alfredo Joskowicz  
Compañías productoras: Departamento de Actividades Cinematográficas de la UNAM  
Reporto: Héctor Bonilla, Sergio Jiménez, Ofelia Medina, Sofia Joskowicz, Héctor Andremar.

Los cachorros  
Largometraje  
Director: Jorge Fons  
Compañías productoras: Cinematográfica Marco Polo  
Reporto: José Alonso, Helena Rojo, Augusto Benedico, Carmen Montejo, Gabriel Retes.

Pubertinaje  
Largometraje  
Director: Pablo Léder  
Compañías productoras: Producciones Viskin  
Reporto: Gina Moret, Marcela López Rey, Anita Blanch, Max Kerlow, Belinda Corel.

El increíble profesor Zovek (antes, El idolo maldito)  
Largometraje  
Director: René Cardona  
Compañías productoras: Producciones Nova y Productora Filmica Re-Al  
Reporto: Francisco Javier Chapa del Bosque Zovek, Teresa Velázquez, Germán Valdés Tin-Tan, José Gálvez, Nubia Martí.

El juego de la guitarra  
Largometraje

Director: José María Fernández Unsain  
Compañías productoras: Artistas Asociados Mexicanos y Estudios América  
Reporto: Jacqueline Andere, Milton Rodríguez, Susana Dosamantes, Yolanda Mérida, Félix González.

Pepito y la lámpara maravillosa  
Largometraje  
Director: Alejandro Galindo  
Compañías productoras: Alameda Films  
Reporto: Martín Ramos Pepito, Javier López Chabelo, María Duval, Guillermo Orea, Raquel Olmedo.

Misión suicida (antes, Operación suicida)  
Largometraje  
Director: Federico Curiel  
Compañías productoras: Puerto Mex Films  
Reporto: Santo el Enmascarado de Plata, Lorena Velázquez, Elsa Cárdenas, Dagoberto Rodríguez, Roxana Bellini, César del Campo, Patricia Ferrer.

Las tres perfectas casadas  
Largometraje  
Director: Benito Alazraki  
Compañías productoras: Cinetelmex  
Reporto: Mauricio Garcés, Saby Kamalich, Irán Eory, Teresa Gimpera, Luis Dávila.

María  
Largometraje  
Director: Tito Davison  
Compañías productoras: Ramón Pereda y CLASA Films Mundiales  
Reporto: Taryn Power, Fernando Allende, José Suárez, Alicia Caro, Edna Necochea, Omar Sánchez.  
Cuna valientes (H. Colegio Militar)  
Largometraje  
Director: Gilberto Martínez Solares  
Compañías productoras: Filmadora Chapultepec  
Reporto: Enrique Rambal, Valentín Trujillo, Gregorio Casal, Julián Bravo, Nubia Martí.

Duelo al atardecer  
Largometraje  
Director: Raúl De Anda Jr.  
Compañías productoras: Cine Visión  
Reporto: Rodolfo de Anda, Susana Dosamantes, Rogelio Guerra, Rafael Baledón, Julio Aldama.

La invasión de los muertos  
Largometraje  
Director: René Cardona  
Compañías productoras: Producciones Nova y Productora Filmica Re-Al  
Reporto: Francisco Javier Chapa del Bosque Zovek, Blue Demon, Crista Linder, Raúl Ramírez, Carlos Cardán.  
La verdadera vocación de Magdalena  
Largometraje  
Director: Jaime Humberto Hermosillo  
Compañías productoras: Cinematográfica Marco Polo  
Reporto: Angélica María, Carmen Montejo, Óscar Rojas, Francisco Martínez, Carlos del Valle.

El sargento Pérez  
Largometraje  
Director: Arturo Martínez  
Compañías productoras: Cineproducciones Internacionales  
Reporto: Julio Alemán, Luis Aguilar, Norma Lazareno, Isabel Soto la Marina, Bruno Rey.

La carrera del millón  
Largometraje  
Director: Rubén Galindo  
Compañías productoras: Filmadora Chapultepec  
Reporto: José José, Fernando Luján, Nubia Martí, Guillermo Orea, Carlos Jordán.

Apolinar  
Largometraje  
Director: Julio Castillo  
Compañías productoras: Producciones Zohar  
Reporto: Macaria, Eduardo Garduño, Fernando Rosales, Aarón Hernán, José Luis Castañeda.

Jory (antes, Un niño llamado muerte)  
Largometraje  
Director: Jorge Fons  
Compañías productoras: Minsky-Kirshner  
Reporto: John Marley, B. J. Thomas, Robby Benson, Claudio Brook, Brad Dexter, Ben Baker.

Un pirata de doce años  
Largometraje  
Director: René Cardona  
Compañías productoras: Avant Films  
Reporto: Hugo Stiglitz, René Cardona, Christa Linder, Carlos Agosti, Rogelio Guerra.

Acapulco 12--22  
Largometraje  
Director: Aldo Monti  
Compañías productoras: Producciones Jiménez Pons Hermanos  
Reporto: Jorge Rivero, Alfredo Leal, Verónica Castro, Patricia Aspillaga, Germán Valdés Tin-- Tan.

El primer paso... de la mujer (antes, La corbata)  
Largometraje  
Director: José Estrada  
Compañías productoras: Estudios América y Cima Films  
Reporto: Ricardo Blume, Ana Martín, Verónica Castro, Ricardo Cortés, Guillermo Orea.

El muro del silencio (antes, El ángel caído o La casa enferma)  
Largometraje

Director: Luis Alcoriza  
Compañías productoras: Estudios Churubusco  
Reporto: Fabiola Falcón, Brontis Jodorowsky, David Reynoso, Armando Silvestre, Milton Rodríguez.

Los hombres no lloran  
Largometraje  
Director: Raúl De Anda Jr.  
Compañías productoras: Estudios América y Radeant Films  
Reporto: Rodolfo de Anda, Jorge Rivero, Mario Almada, Lorena Velázquez, Magdalena Uruchurtu.

Las tarántulas o Chanoc en las tarántulas (antes, Chanoc contra los devoradores de hombres)

Largometraje  
Director: Gilberto Martínez Solares  
Compañías productoras: Cinematográfica RA  
Reporto: Humberto Gurza, Anel, Germán Valdés Tin Tan, niño Raulito, Fedra, Famie Kaufman Vitola.

La isla encantada o Robinson Crusoe y Viernes en la isla encantada (antes, La isla de la desesperación)  
Largometraje  
Director: René Cardona  
Compañías productoras: Avant Films  
Reporto: Hugo Stiglitz, niño Ahuí Camacho, Carlos Agosti, Víctor Eberg, Edgar Wald.

Bárbara (antes, Perdón para una mujer)  
Largometraje  
Director: Julián Soler  
Compañías productoras: Cima Films  
Reporto: Hilda Aguirre, Edmundo Arias, Amalia Pérez, Miguel Ángel Landa, Rafael Briseño.

Natacha  
Largometraje  
Director: Tito Davison  
Compañías productoras: CLASA Films Mundiales  
Reporto: Gustavo Rojo, Ofelia Lazo, Gloria Travesí, Tito Bonilla, Gloria María Urueta.

Superzán el invencible  
Largometraje  
Director: Federico Curiel  
Compañías productoras: Producciones Filmicas Agrasánchez  
Reporto: Superzán, Raúl Martínez, Arcelia de los Reyes, Julio César, Johnny Laboriel.

El tesoro de Morgan  
Largometraje  
Director: Zacarías Gómez Urquiza  
Compañías productoras: Producciones Climex  
Reporto: Pili, Agustín Martínez Solares, Lorena Velázquez, Anita Villalaz, Eduardo Sampson.

Human  
Largometraje  
Director: Gustavo Alatriste  
Reporto: Mary Badeau, Lady April Ashley, Jack Ross.

El naufragio de la calle de la Providencia  
Largometraje

Director: Arturo Ripstein  
Compañías productoras:  
Reporto: Luis Buñuel, Lilia Prado, Carlos Fuentes, Julio Alejandro, Carlos Savage, Max Aub.

Santo Domingo de los Reyes  
Largometraje  
Director: Eduardo Maldonado  
Compañías productoras: INDECO  
Reporto: Eduardo Maldonado y Ramón Aupart.

A partir de cero  
Largometraje  
Director: Carlos Belaunzarán  
Compañías productoras:  
Reporto: Ignacio Villarias y Sofía Joskowicz

Víctor Ibarra Cruz  
Largometraje  
Director: Eduardo Carrasco Zanini  
Compañías productoras:  
Reporto: Víctor Ibarra Cruz.

Nadie te querrá como yo (antes, Orden de vivir)  
Largometraje  
Director: Carlos Lozano Dana  
Compañías productoras: Estudios América y Cima Films  
Reporto: Hilda Aguirre, Andrés García, Gloria Marín, Sara García, Augusto Benedicto.

**1972**  
No nos moverán  
Mediometrage  
Director: Breni Cuenca

Los caprichos de la agonía  
Documental  
Director: Juan Ibáñez

Fiesta Brava  
Documental  
Director: Gabino López

El festín de la loba  
Largometraje  
Director: Francisco del Villar  
Compañías productoras: Del Villar Films  
Reporto: Isela Vega, Milton Rodríguez, Pilar Pellicer, Gloria Marín, Juan Antonio Edwards.

El rincón de las vírgenes  
Largometraje  
Director: Alberto Isaac  
Compañías productoras: Estudios Churubusco Azteca  
Reporto: Alfonso Arau, Emilio Fernández, Rosalba Brambila, Carmen Salinas.

El imponente  
Largometraje  
Director: José Díaz Morales  
Compañías productoras: Estudios América y Producciones Leo  
Reporto: Julio Alemán, Christa Linder, Susana Dosamantes, Guillermo Orea, Karla, Rossy Mendoza.

El ausente (antes, El salvaje)  
Largometraje  
Director: Arturo Martínez  
Compañías productoras: Cinematográfica Jalisco  
Reporto: Valentín Trujillo, Luis Aguilar, Patricia Aspillaga, Verónica Castro, Octavio Galindo.

El secuestro  
Largometraje  
Director: José María Fernández Unsain  
Compañías productoras: Estudios América y Cima Films  
Reporto: Jorge Rivero, Claudia Islas, Arsenio Campos, Athenea Baker, Lucy Tovar, Federico González.

Cumbia  
Largometraje  
Director: Zacarías Gómez Urquiza  
Compañías productoras: Víctor Films  
Reporto: Zulma Faiad, Julio Aldama, Evaristo Márquez, Dora Cadavid, Mario Coreña.

Mi amorcito de Suecia  
Largometraje  
Director: José Díaz Morales  
Compañías productoras: Estudios América y Producciones Leo

Reporto: Julio Alemán, Christa Linder, Lorena Velázquez, Oscar Ortiz de Pinedo, Consuelo Monteagudo.

La yegua colorada (El potro lobo gateado)  
Largometraje  
Director: Mario Hernández  
Compañías productoras: Producciones Águila

Reporto: Antonio Aguilar, Flor Silvestre, Narciso Busquets, Susana Dosamantes, Eleazar García Chelelo.  
El robo de las momias de Guanajuato  
Largometraje  
Director: Tito Novaro  
Compañías productoras: Producciones Filmicas Agrasánchez (México) Tikal Internacional (Guatemala)  
Reporto: Mil Máscaras, Blue Angel, Rayo de Jalisco, niño Julio César, Mabel Luna, Tito Novaro.

La Tigresa  
Largometraje  
Director: René Cardona  
Compañías productoras: Películas Latinoamericanas  
Reporto: Irma Serrano, Mario Almada, Rogelio Guerra, Víctor Junco, Isabela Corona.

Crónica de un amor  
Largometraje  
Director: Toni Sbert  
Compañías productoras: Estudios América y Cima Films  
Reporto: Jacqueline Andere, Ricardo Cortés, Roberto Cañedo, Gonzalo Vega, Eduardo MacGregor.

Huracán Ramírez y la monjita negra (antes, ¿Qué hicieron Huracán Ramírez y la monjita negra?)  
Largometraje  
Director: Joselito Rodríguez  
Compañías productoras: Cinematográfica Romá  
Reporto: Pepe Romay, Titina Romay, Teresa Velázquez, Jean Safont, Queta Carrasco.

Intervalo/ Intervalo  
Largometraje  
Director: Daniel Mann  
Compañías productoras: Euro-American (Estados Unidos), Estudios Churubusco (México)  
Reporto: Merle Oberon, Robert Wolders, Claudio Brook, Russ Conway, Charles Bateman.

La montaña sagrada/ The Holy Mountain  
Largometraje  
Director: Alejandro Jodorowsky  
Compañías productoras: ABCCO Films (México)  
Reporto: Alejandro Jodorowsky, Horacio Salinas, Ramona Saunders, Juan Ferrara, Adriana Page.

Valente Quintero  
Largometraje  
Director: Mario Hernández  
Compañías productoras: Producciones Aguilar  
Reporto: Antonio Aguilar, Saby Kamalich, Narciso Busquets, Sara García, Eleazar García Chelelo.

Hermanos de sangre  
Largometraje  
Director: Miguel Morayta  
Compañías productoras: Cinematográfica Carmel  
Reporto: Juan Miranda, Alfredo Leal, Susana Dosamantes, Eric del Castillo, María de Lourdes.

Santo contra la magia negra, (antes, Magia negra)  
Largometraje  
Director: Alfredo B. Crevenna  
Compañías productoras: Películas Latinoamericanas y Cinematográfica Flama  
Reporto: Santo el Enmascarado de Plato, Elsa Cárdenas, Sasha Montenegro, Gerty Jones, César del Campo.

Slaughter/ Masacre  
Largometraje  
Director: Jack Starrett  
Compañías productoras: AIP--Slaughter o Jay Jen II Inc.(Estados Unidos) Estudios Churubusco (México)  
Reporto: Jim Brown, Stella Stevens, Rip Torn, Don Gordon, Cameron Mitchell.

Entre monjas anda El Diablo  
Largometraje  
Director: René Cardona  
Compañías productoras: Cima Films y Estudios América  
Reporto: Vicente Fernández, Angélica María, Sara García, Alma Rosa Aguirre, niño Ahuí Camacho.

¡Quiero vivir mi vida! (antes, La línea del destino)  
Largometraje  
Director: Raúl de Anda, Jr.  
Compañías productoras: Estudios América y Radeant Films  
Reporto: Rodolfo de Anda, Angélica María, Jorge Russek, Rafael Baledón, Patricia Aspillaga.

Jalisco nunca pierde (antes, Por todo Jalisco)  
Largometraje  
Director: René Cardona  
Compañías productoras: Estudios América y Cima Films  
Reporto: Vicente Fernández, Susana Dosamantes, Juan Gallardo, Lucha Villa, Guillermo Orea.

Cuando quiero llorar no lloro  
Largometraje  
Director: Mauricio Walerstein  
Compañías productoras: Promociones Aristos (México), Neocine (Venezuela)  
Reporto: Pedro Laya, Orlando Urdaleta, Valentín Trujillo, Haydée Balea, Verónica Castro.

Vuelven los Campeones Justicieros  
Largometraje  
Director: Federico Curiel  
Compañías productoras: Producciones Filmicas Agrasánchez  
Reporto: Blue Demon, Mil Máscaras, El Rayo de Jalisco, El Fantasma Blanco, El Avispón Escarlata, Yolanda Liévana, Martha Angélica.

Basuras humanas/ en la Argentina, La bastarda (antes, Quiero vivir)  
Largometraje  
Director: Emilio Gómez Muriel  
Compañías productoras: Películas Latinoamericanas (México/ Argentina)  
Reporto: Isela Vega, Jorge Rivero, Luis Dávila, Martha Bianchi, Luis Brandoni.

Viento Salvaje  
Largometraje  
Director: Zacarías Gómez Urquiza  
Compañías productoras: Estudios Churubusco  
Reporto: Eric del Castillo, Regina Torné, Víctor Junco, Tito Junco, Rosalba Brambila.

La mujer del Diablo  
Largometraje  
Director: Alfredo B. Crevenna  
Compañías productoras: Acuario Films (México/ Guatemala)  
Reporto: Raúl Ramírez, Ana Martín, Marcela Davilland, Carlos Nieto, Fedra.

Treinta centavos de muerte  
Largometraje  
Director: José Delfoss  
Compañías productoras: Escorpio Films o Internacional Ramaha Films (México/ Guatemala)  
Reporto: Artemisa Barrios, Roberto Cañedo, Juan Miranda, Antonio Raxel, Pat Ross.

Entre pobretones y ricachones (antes, No hay que ser, Ustedes los de arriba y nosotros los de abajo y Ustedes los de arriba)  
Largometraje  
Director: Fernando Cortés  
Compañías productoras: Oro Films  
Reporto: Los Polivoces: Enrique Cuenca y Eduardo Manzano, Lucy Tovar, Rosángela Balbó, Carlos Riquelme.

Eva y Darío  
Largometraje  
Director: Sergio Véjar  
Compañías productoras: Estudios Churubusco y Tucsá (Técnicos Unidos Cinematográficos)  
Reporto: Vania o Vania Véjar, Héctor Ibarra, Joaquín Cordero, Ana Luisa Peluffo.

Once Upon a Scoundrel/ Había una Vez un pillo

Largometraje  
Director: George Schaefer  
Compañías productoras: Carlyle Films Ltd (Estados Unidos), Estudios Churubusco (México)  
Reperto: Zero Mostel, Katy Jurado, Priscilla García, Javier Marc, Rita Macedo, Tito Vandis.

El premio Nobel del amor (Novia electrónica)  
Largometraje  
Director: Rafael Baledón  
Compañías productoras: Productora de Técnicos y Manuales y Estudios Churubusco  
Reperto: Angélica María, Roberto Jordán, Héctor Ortega, Patricio Castillo, Lola Beristáin.

Fuga en la noche (antes, Réquiem para un soltero)  
Largometraje  
Director: Raúl de Anda, Jr.  
Compañías productoras: Estudios América y Radeant Films  
Reperto: Rodolfo de Anda, Ricardo Carrión, Juan Gallardo, Nubia Martí, Mabel Luna.

Con amor de muerte (antes, Historia de un crimen de amor, Reportaje de un crimen de amor o No olvidarás)  
Largometraje  
Director: José María Fernández Unsain  
Compañías productoras: Artistas Asociados Mexicanos  
Reperto: Jacqueline Andere, Ricardo Blume, Gregorio Casal, Miguel Macía, Isabel Soto la Marina.

San Simón de los Magueyes  
Largometraje  
Director: Alejandro Galindo  
Compañías productoras: Estudios Churubusco  
Reperto: Carlos Bracho, Yolanda Ciani, Adalberto Martínez Resortes, Julio Aldama, David Silva.

La usurpadora (antes, No fui una usurpadora)  
Largometraje  
Director: Luis Lucía  
Compañías productoras: Producciones Gonzalo Elvira (México)  
Reperto: Manolo Escobar, Irán Eory, María Elena Marqués, Irma de Santy, Isabel Garcés.

El juez de la saga  
Largometraje  
Director: Alberto Mariscal  
Reperto: Hugo Stiglitz, Milton Rodríguez, Rafael Baledón, Norma Lazareno, Narciso Busquets.

Uno para la horca  
Largometraje  
Director: Alberto Mariscal  
Reperto: Hugo Stiglitz, Milton Rodríguez, Rafael Baledón, Norma Lazareno, Narciso Busquets.

Los doce malditos  
Largometraje  
Director: Toni Sbert  
Compañías productoras: Estudios América  
Reperto: Mario Aldama, Claudia Islas, Rogelio Guerra, Jorge Russek, Artemio Campos.

Santo y Blue Demon contra Drácula y el hombre lobo  
Largometraje  
Director: Miguel M. Delgado  
Compañías productoras: Cinematográfica Calderón  
Reperto: Santo el Enmascarado de Plata, Blue Demon, Aldo Monti, Agustín Martínez Solares, Nubia Martí.

Lágrimas de mi barrio  
Largometraje  
Director: Rubén Galindo  
Compañías productoras: Estudios América  
Reperto: Cornelio Reyna, Ana Martín, Roberto Flaco Guzmán, niño Chavita, Antonio Espino Clavillazo.

Aquellos años (antes, Juárez)  
Largometraje  
Director: Felipe Cazals  
Compañías productoras: Alpha Centauri, Cinematográfica Marco Polo y Estudios Churubusco

Reperto: Jorge Martínez de Hoyos, Helena Rojo, Mario Almada, Julián Pastor, Francisco Morayta.

Los Leones del Ring  
Largometraje  
Director: Chano Urueta  
Compañías productoras: Estudios América  
Reperto: Jorge Rivero, Rogelio Guerra, Sara García, Yolanda Liévana, Macaría.

Los Leones del Ring contra la Cosa Nostra  
Largometraje  
Director: Chano Urueta  
Compañías productoras: Estudios América  
Reperto: Jorge Rivero, Rogelio Guerra, Sara García, Yolanda Liévana, Macaría.

Superzán y el niño del espacio  
Largometraje  
Director: Rafael Lanuza  
Compañías productoras: Cinematográfica Tikal (Guatemala), Producciones Fílmicas Agrasánchez  
Reperto: Superzán, Luis G. Lanuza, Claudio Lanuza, Antonio Almorza, Fredy Peccerel.

De qué color es el viento  
Largometraje  
Director: Servando González  
Compañías productoras: Estudios Churubusco  
Reperto: Héctor Suárez, Virma González, Ofelia Medina, Ahuí o Ahuí Camacho, María Andrea.

El castillo de la pureza  
Largometraje  
Director: Arturo Ripstein  
Compañías productoras: Estudios Churubusco  
Reperto: Claudio Brook, Rita Macedo, Arturo Beristáin, Diana Bracho, Gladys Bermejo.

La disputa  
Largometraje  
Director: René Cardona  
Compañías productoras: Productora Fílmica Re-Al y Filmadora Panamericana  
Reperto: Héctor Lechuga, Alejandro Suárez, Olga Breeskin, Fedra, Louisa Moritz.

El primer amor (antes, Su primer amor)  
Largometraje  
Director: José Díaz Morales  
Compañías productoras: Estudios América y Radeant Films  
Reperto: Hilda Aguirre, Fernando Allende, Ofelia Guilmain, Narciso Busquets, Natalia o Kikis Herrera Calles.

Traiganlos vivos o muertos (antes, Su destino... la muerte o Mi destino... la muerte)  
Largometraje  
Director: Rubén Galindo  
Compañías productoras: Filmadora Chapultepec o Cinematográfica Galindo  
Reperto: Rodolfo de Anda, Pedro Armendáriz, Jr., Raquel Olmedo, Roberto Flaco Guzmán.

Nosotros los feos  
Largometraje  
Director: Ismael Rodríguez  
Compañías productoras: Matela Films  
Reperto: los boxeadores: Rubén Olivares, Rafael Herrera, Raúl Ratón Macías, Octavio Famoso Gómez.

Las bestias del terror (antes, Santo y Blue Demon contra las bestias del terror o Miami violento)  
Largometraje  
Director: Alfredo B. Crevenna  
Compañías productoras: Películas Latinoamericanas  
Reperto: Santo el enmascarado de Plata, Blue Demon, Elsa Cárdenas, Antonio de Hud, Víctor Junco, César del Campo.

Derecho de asilo (antes, Detrás de esa puerta)  
Largometraje  
Director: Manuel Zeceña Diéguez  
Compañías productoras: Panamericana Films (Guatemala/ México)  
Reperto: Rossano Brazzi, Flor Procuca, Cameron Mitchell, Ricardo Blume, Emilio Fernández.

Cristo te ama (antes, Amor mío)  
Largometraje  
Director: José María Fernández Unsain

Compañías productoras: Artistas Asociados Mexicanos  
Reperto: Jacqueline Andere, Milton Rodríguez, Pancho Córdova, Athenea Baker, Arsenio Campos.

Carne de horca  
Largometraje  
Director: Julio Aldama  
Compañías productoras: Estudios Churubusco  
Reperto: Jorge Rivero, Yolanda Ciani, Alfredo Leal, Carlos Rotzinger, Juan Gallardo, Víctor Junco.

Bikinis y rock  
Largometraje  
Director: Alfredo Salazar  
Compañías productoras: Cinematográfica Calderón  
Reperto: Manuel Loco Valdés, Verónica Castro, Olga Breeskin, Ricardo Cortés, Lalo de la Peña.

El monasterio de los buitres  
Largometraje  
Director: Francisco del Villar  
Compañías productoras: Estudios Churubusco y Francisco del Villar  
Reperto: Enrique Lizalde, Enrique Álvarez Félix, Augusto Benedico, Irma Serrano, Enrique Rocha.

Pobre pero... ¡honorada! (antes, La yerbera o La yerberita del pueblo)  
Largometraje  
Director: Fernando Cortés  
Compañías productoras: Diana Films  
Reperto: María Elena Velasco La India María, Fernando Soler, Norma Lazareno, Ángel Garasa, José Ángel Espinosa Ferrusquilla.

Las hijas de don Laureano  
Largometraje  
Director: Gilberto Martínez Solares  
Compañías productoras: Estudios América y Radeant Films  
Reperto: Hilda Aguirre, Manuel Loco Valdés, Ricardo Carrión, Agustín Martínez Solares, Carlos López Moctezuma, Amparo Arozamena.  
El principio  
Largometraje  
Director: Gonzalo Martínez  
Compañías productoras: Churubusco  
Reperto: Lucha Villa, Narciso Busquets, Andrés García, Sergio Bustamante, Alejandro Parodi.

La recogida  
Largometraje  
Director: Rogelio A. González  
Compañías productoras: Productora Cinematográfica Augusto Elías  
Reperto: niña María Fernanda Ayensa, Berta Moss, Verónica Castro, Fernando Larrañaga, Luis Aragón.  
One Way/ Un camino sin retorno (antes, La fábrica del odio o Un camino)  
Largometraje  
Director: Jorge Darnell  
Compañías productoras: Vogue Film (Italia) Estudios Churubusco (México)  
Reperto: Mimsy Farner, Fernando Rey, Sergio Jiménez, Luigi Pistilli, Teresa Velázquez.

Don Quijote cabalga de nuevo  
Largometraje  
Director: Roberto Gavaldón  
Compañías productoras: Rioma Films (México)  
Reperto: Mario Moreno Cantinflas, Fernando Fernán Gómez, María Fernanda D' Ocón, Ricardo Merino.  
Fe, esperanza y caridad  
Largometraje  
Director: Alberto Bojórquez (Fe) Luis Alcoriza (Esperanza), Jorge Fons (Caridad)  
Compañías productoras: Producciones Escorpión, Meléndez, y Estudios Churubusco  
Reperto: de "Fe", Fabiola Falcón, Armando Silvestre, David Silva; de "Esperanza", Milton Rodríguez, Raúl Astor, Lilia Prado; de "Caridad", Katy Jurado, Julio Aldama, Pancho Córdova.

El caballero torero (El caballo torero)  
Largometraje  
Director: Alfredo Zacarías  
Compañías productoras: Estudios América y Panorama Films

Reperto: Gaspar Henaine Capulina, Felipe Zambrano, Edith Evans, Carlos Agosti, Freddy Fernández.

El señor Osanto  
Largometraje  
Director: Jaime Humberto Hermosillo  
Compañías productoras: Estudios Churubusco  
Reperto: Daniela Rosen, Hugo Stiglitz, Mario Castillón Bracho, Farnesio de Bernal, Fernando Soler.

Una rosa sobre el ring  
Largometraje  
Director: Arturo Martínez  
Compañías productoras: Producciones Fílmicas Agrasánchez  
Reperto: Crox Alvarado, Mil Máscara, Irma Dorantes, Rogelio Guerra, David Silva, Arturo Martínez, niño Julio César.

El profeta Mimi  
Largometraje  
Director: José Estrada  
Compañías productoras: Estudios Churubusco  
Reperto: Ignacio López Tarso, Ofelia Guilmain, Ana Martín, Carmen Montejo, Héctor Ortega.

Cabalgando a la luna  
Largometraje  
Director: Raúl de Anda, Jr.  
Compañías productoras: Estudios América y Radeant Films  
Reperto: Rodolfo de Anda, Hilda Aguirre, Valentín Trujillo, Lucía Méndez, Gilberto Román, Rebeca Iturbide, Carlos López Moctezuma.  
Cinco mil dólares de recompensa  
Largometraje  
Director: Jorge Fons  
Compañías productoras: Estudios Churubusco y Alameda Films  
Reperto: Claudio Brook, Jorge Luke, Pedro Armendáriz, Jr., Silvia Pasquel, Lorena Velázquez.

Mulato  
Largometraje  
Director: Juan Andrés Bueno  
Compañías productoras: Magna Films  
Reperto: Evaristo Márquez, Mario Almada, Adalberto Rodríguez Machuchal, Norma Lazareno, Víctor Santos, Braulio Castillo.

Mujercitas  
Largometraje  
Director: José Díaz Morales  
Compañías productoras: Estudios América y Radeant Films  
Reperto: Nubia Martí, Delia de La Peña, Marisa Bécquer, Rocio Banquells, Ricardo Cortés.

Satanás de todos los horrores (antes, La casa del terror)  
Largometraje  
Director: Julián Soler  
Compañías productoras: Estudios América  
Reperto: Enrique Lizalde, Enrique Rocha, Carlos López Moctezuma, Ilya Chagal o Shanell, Jesús Gómez.

Anónimo Mortal  
Largometraje  
Director: Aldo Monti  
Compañías productoras: Producciones Jiménez Pons Hnos  
Reperto: Santo el Enmascarado de Plata, Armando Silvestre, Teresa Velázquez, Gregorio Casal, Sasha Montenegro, Jorge Radó, Raymundo Capetillo.

La mafia amarilla  
Largometraje  
Director: René Cardona  
Compañías productoras: Estudios América  
Reperto: Blue Demon, Armando Silvestre, Teresa Velázquez, Germán Valdés Tin Tan, Noé Murayama, Lupita Lara.

Noche de muerte (antes, Noche sangrienta)  
Largometraje  
Director: René Cardona  
Compañías productoras: Producciones Jiménez Pons Hnos  
Reperto: Blue Demon, Armando Silvestre, Teresa Velázquez, Germán Valdés Tin Tan, Gina Romand, Polo Ortín.

La amargura de mi raza  
Largometraje  
Director: Rubén Galindo

Compañías productoras:  
Reporto: Julio César Ilbert, Andrés García, Yolanda Liévana Alicia Encinas, Irlanda Mora.

El Cristo de los milagros  
Largometraje  
Director: Rafael Lanuza  
Compañías productoras: Cinematográfica Tikal Internacional (Guatemala), Producciones Filmicas Agrasánchez  
Reporto: Juan Gallardo, Norma Lazareno, Claudio Lanuza, niño Julio César, Víctor Molina, Enrique Bremerman.

El castillo de las momias de Guanajuato  
Largometraje  
Director: Tito Novaro  
Compañías productoras: Producciones Agrasánchez  
Reporto: Superzán, Blue Angel, Tinieblas El Gigante, Zulma Faiad, María Salome, Tito Novaro, niño Alex Agrasánchez, Pingüino.

Capulina contra las momias  
Largometraje  
Director: Alfredo Zacarias  
Compañías productoras: Estudios América y Panorama Films  
Reporto: Gaspar Henaine Capulina, Jacqueline Voltaire, Freddy Fernández, Enrique Pontón, Miguel Ángel San Román, Manuel Dondé.  
El hombre y la bestia  
Largometraje  
Director: Julián Soler  
Compañías productoras: Estudios América  
Reporto: Enrique Lizalde, Sasha Montenegro, Julián Pastor, Carlos López Motezumá, Eduardo Noriega, Nancy Noriega.

Pistoleros bajo el sol  
Largometraje  
Director: Rubén Galindo  
Compañías productoras: Filmadora Chapultepec  
Reporto: Fernando Almada, Sasha Montenegro, Juan Gallardo, Bruno Rey, Jorge Patiño, María Fernanda.

Santo contra los secuestradores  
Largometraje  
Director: Federico Curiel  
Compañías productoras: Oro Films y Puerto Mex Films (México/ Ecuador)  
Reporto: Santo el Enmascarado de Plata, Ernesto Albán, Rossy Mendoza, Guillermo Galvéz, Elizabeth Sartore, Carlos Suárez.

Zindy el niño de los pantanos  
Largometraje  
Director: René Cardona  
Compañías productoras: Filmadora Chapultepec y Productora Filmica Re-Al  
Reporto: Al Coster, Lindy Fields, René Cardona, René Barrera, Gloria Chávez, Arturo Soto Echeverría.

Morirás con el sol  
Largometraje  
Director: Julio Aldama  
Compañías productoras: Películas Rodríguez -- Matela Films (México) Radio Mil (Costa Rica)  
Reporto: Andrés García, Lupita Lara, Juan Gallardo, Alfonso Munguía, Gloria Mayo, Gerardo Zapeda, Ismael Camacho.

Santo vs. las lobas  
Largometraje  
Director: Jaime Jiménez Pons y Rubén Galindo  
Compañías productoras: Producciones Jiménez Pons Hnos.  
Reporto: Santo el Enmascarado de Plata, Rodolfo de Anda, Nubia Martí, Jorge Russek, Gloria Mayo.

Campeones del ring  
Largometraje  
Director: José A. Vanegas  
Reporto: Rosa del Castillo, César del Campo, Amedée Chabot.

La magia  
Largometraje  
Director: René Rebetez  
Compañías productoras: Estudios Churubusco (después, Conacine) y Producciones Aleph  
Reporto: Voz de narrador: José Gálvez.

En Almoloya de Juárez o Almoloya de Juárez (Cárcel de Toluca)  
Largometraje

Director: José Barberena  
Compañías productoras: CUEC  
Reporto: Colaboradores: Francisco Gaytán, Donald Bryant, Germán Salcedo, Benjamín Manzo, Charles Whiteborn

Reflexiones  
Mediometraje  
Director: Eduardo Maldonado  
Compañías productoras: Centro Nacional de Productividad, Programa Campesino  
Reporto: Voz de narrador: Gabriel del Río.

Todo en el juego  
Largometraje  
Director: Rubén Moreno Verduzco  
Reporto: Adrián Ramos, Catherine Julien, Alberto Sánchez, Gerardo de la Torre, Luis Torner.

**1973**  
Contra la razón y por la fuerza  
Mediometraje  
Director: Carlos Ortiz

Luz externa  
Cortometraje  
Director: José Agustín

Robarte el arte  
Mediometraje  
Director: Juan José Gurrula

Atencingo (Cacicazgo y corrupción)  
Mediometraje documental  
Director: Eduardo Maldonado

El juicio de Martín Cortés  
Largometraje  
Director: Alejandro Galindo  
Compañías productoras: Estudios Churubusco  
Reporto: David Reynoso, Pili o Pili Bayona, Claudio Obregón, Gonzalo Vega, Mercedes Pascual.

Las vitoras cambian de piel  
Largometraje  
Director: René Cardona, Jr.  
Compañías productoras: Estudios Churubusco Azteca  
Reporto: Jorge Rivero, Pedro Armendáriz, Jr., Rogelio Guerra, Zulma Faiad, Quintín Bulnes.

Chabelo y Pepito contra los monstruos (antes, Pepito y Chabelo contra los monstruos)  
Largometraje  
Director: José Estrada  
Compañías productoras: Estudios Churubusco y Alameda Films  
Reporto: Javier López Chabelo, Martín Ramos, Silvia Pasquel, Pedro Regueiro, Emma Grisé.

Victorino  
Largometraje  
Director: Gustavo Alatríste  
Compañías productoras: Gustavo Alatríste  
Reporto: Victorino Alberto de León, Ana Iris Nolasco, Cuca Romo, Gabriela Alatríste, Sonia Infante.

El triunfo de los campeones justiceros  
Largometraje  
Director: Rafael Lanuza  
Compañías productoras: Producciones Filmicas Agrasánchez  
Reporto: Blue Demon, Superzán, Elsa Cárdenas, El Fantasma Blanco, Carol Lanuza, César García Cáceres, Carlos Figueroa.

Debieron ahorcarlos antes  
Largometraje  
Director: Rubén Galindo  
Compañías productoras: Filmadora Chapultepec  
Reporto: Fernando Almada, Mario Almada, Jorge Patiño, Bruno Rey, Carlos Jordán, Jacqueline Voltaire.  
Los que viven donde sopla el viento suave  
Largometraje  
Director: Felipe Cazals  
Compañías productoras: Alpha Centuri y Estudios Churubusco

Capulina contra los monstruos  
Largometraje  
Director: Miguel Morayta  
Compañías productoras: Estudios América y Panorama Films

Reporto: Gaspar Henaine Capulina, Goriella, Héctor Andremar, Irlanda Mora, Salvador Zea.

Pobre niño rico (antes, El niño rico)  
Largometraje  
Director: José María Fernández Unsain  
Compañías productoras: Estudios América y Cineproducciones Internacionales  
Reporto: Maricruz Olivier, Ricardo Blume, Pablito Corkidi, Manolo Bravo, Javier Ruán.

Calzonzin inspector  
Largometraje  
Director: Alfonso Arau  
Compañías productoras: Estudios Churubusco  
Reporto: Alfonso Arau, Pancho Córdova, Irma González, Héctor Ortega, Carmen Salinas.

Sangre derramada  
Largometraje  
Director: Rafael Portillo  
Compañías productoras: Peliguatex (México/ Guatemala)  
Reporto: Irma Lozano, Fernando Lagarraña, Víctor Junco, Justo Álvarez, Alicia Encinas, María Martín.  
Chabelo y Pepito detectives  
Largometraje  
Director: José Estrada  
Compañías productoras: Estudios Churubusco y Alameda Films  
Reporto: Javier López Chabelo, Martín Ramos, Ramiro Ordi, Luis Miranda, Carlos A. Bonilla, Enrique Grey.

Peregrina (El asesinato de Carrillo Puerto)  
Largometraje  
Director: Mario Hernández  
Compañías productoras: Producciones Águila  
Reporto: Antonio Aguilar, Flor Silvestre, Jaime Fernández, Sasha Montenegro, Julián Pastor, Enrique Lucero.

Peor que los buitres  
Largometraje  
Director: Alfredo Salazar  
Compañías productoras: Cinematográfica Calderón  
Reporto: Jorge Rivero, Armando Silvestre, Jacqueline Voltaire, Mabel Luna, Lance Hool--Lance Winston.

El miedo no anda en burro (antes, ¡Ay, nanita, cuánto espanto! o La noche de los monstruos)  
Largometraje  
Director: Fernando Cortés  
Compañías productoras: América Films  
Reporto: María Elena Velasco La India María, Eleazar García Chelelo, Fernando Luján, Emma Roldán, Oscar Ortiz de Pinedo.

Leyendas macabras de la colina  
Largometraje  
Director: Arturo Martínez  
Compañías productoras: Producciones Filmicas Agrasánchez  
Reporto: Mil Máscaras, Rogelio Guerra, Lorena Velázquez, Tinieblas, El Fantasma Blanco, Arturo Martínez, Dinorah Judith y Nancy Vega.

La momias de San Ángel  
Largometraje  
Director: Arturo Martínez  
Compañías productoras: Producciones Filmicas Agrasánchez  
Reporto: Mil Máscaras, Rogelio Guerra, Lorena Velázquez, Tinieblas, El Fantasma Blanco, Alicia Encinas, Sacha.

El pistolero del Diablo (antes, El extraño caso de Morgan)  
Largometraje  
Director: Rubén Galindo  
Compañías productoras: Filmadora Chapultepec  
Reporto: Fernando Almada, Mario Almada, Carlos Cardán, Elsa Cárdenas, Irlanda Mora.

El encuentro de un hombre solo  
Largometraje  
Director: Sergio Olhovich  
Compañías productoras: Cinematográfica Marco Polo  
Reporto: Jorge Luke, Patricia Aspíllaga, Claudio Obregón, Rodrigo Puebla, Diana Bracho.

Chosen Survivors/ Los sobrevivientes escogidos  
Largometraje  
Director: Sutton Roley  
Compañías productoras: Metromedia Producers (Estados Unidos) Estudios Churubusco (México)  
Reporto: Jackie Cooper, Alex Cord, Richard Jaeckel, Bradford Dillman, Pedro Armendáriz, Jr.

La corona de un campeón  
Largometraje  
Director: Arturo Martínez  
Compañías productoras: Producciones Filmicas Agrasánchez  
Reporto: Andrés García, Rogelio Guerra, Norma Lazareno, Crox Alvarado, Lina Michel, Arturo Martínez.

Los perros de Dios  
Largometraje  
Director: Francisco del Villar  
Compañías productoras: Estudios Churubusco Conacine  
Reporto: Helena Rojo, Mercedes Carreño, Gloria Marín, Luis Miranda, José Carlos Ruiz, Tito Junco.

Las adorables mujercitas  
Largometraje  
Director: José Díaz Morales  
Compañías productoras: Estudios América  
Reporto: Nubia Martí, Maritza Olivares, Delia de la Peña, Rocio Banquells, Ricardo Cortés, Otto Sirgo.  
El carita (Uno para todas)  
Largometraje  
Director: Gilberto Martínez Solares  
Compañías productoras: Estudios América y Panorama Films  
Reporto: Gaspar Henaine Capulina, Alicia Encinas, Eduardo Alcaraz, Dacia González, Enrique del Castillo, Maresa Monti.

En busca de un muro  
Largometraje  
Director: Julio Bracho  
Compañías productoras: Estudios Churubusco  
Reporto: Ignacio López Tarso, Irán Eory, Carlos López Motezumata, Andrea Palma, Beatriz Aguirre.

Juan Pérez Jolote  
Largometraje  
Director: Archibaldo Burns  
Reporto: Cándido Coheto, e indígenas chiapanecos

I Escaped From Devil's Island/ La fuga de la Isla del Diablo  
Largometraje  
Director: William Witney  
Compañías productoras: Estudios Churubusco (México)  
Reporto: Jim Brown, Christopher George, Rick Ely, Richard Rust, James Luisi, Bob Harris.

El hijo del pueblo  
Largometraje  
Director: René Cardona  
Compañías productoras: Estudios América y Cima Films  
Reporto: Vicente Fernández, Lucía Méndez, Sara García, Renata Seydel, Carlos Cortés.

La muerte de Pancho Villa  
Largometraje  
Director: Mario Hernández  
Compañías productoras: Producciones Águila  
Reporto: Antonio Aguilar, Flor Silvestre, Jaime Fernández, Ana Luisa Peluffo.

El mejor regalo  
Largometraje  
Director: Javier Aguirre  
Compañías productoras: Producciones Benito Perojo (España) Producciones Gonzalo Elvira (México)  
Reporto: Jorge Rivero, Teresa Gimpera, niño Carlitos Selles, Antonio Garisa.

Conserje en condominio  
Largometraje  
Director: Miguel M. Delgado  
Compañías productoras: Rioma Films  
Reporto: Mario Moreno Cantinflas, Claudia Islas, Raquel Olmedo, Chucho Salinas, Carlos Riquelme.

La noche del asesino (El retorno de Walpurgis)



Largometraje  
Director: Carlos Aured  
Compañías productoras: Lotus Film (España) Producciones Escorpión (México)  
Reparto: Fabiola Falcón, Paul Natschy, Maritza Olivares, María Silva, Vidal Molina, José Manuel Martín.

La Choca  
Largometraje  
Director: Emilio Fernández  
Compañías productoras: Churubusco  
Reparto: Pilar Pellicer, Mercedes Carreño, Gregorio Casal, Armando Silvestre, Salvador Sánchez.

La marchanta  
Largometraje  
Director: Arturo Martínez  
Compañías productoras: Producciones Filmicas Agrasánchez  
Reparto: Lucha Villa, Adalberto Martínez Resortes, Antonio Espino Clavillazo, Hortensia Clavijo y Lucha Palacios.

El hombre desnudo  
Largometraje  
Director: Rogelio González  
Compañías productoras: Uranio Films (México) Uranio Films International (Canada)  
Reparto: José Alonso, Irma Lozano, Barry Coe, Celine La Freniere, Katy Payne.

Derrota  
Largometraje  
Director: Carlos González Morales  
Compañías productoras: Cine Films  
Reparto: Irma Lozano, José Alonso, Claudio Obregón, Ernesto Gómez Cruz, Rogelio Quiroga.

La madrecita  
Largometraje  
Director: Fernando Cortés  
Compañías productoras: Diana Films  
Reparto: María Elena Velasco La India María, Pancho Córdova, Martha Roth, Ahuí Camacho.

El sonámbulo  
Largometraje  
Director: Miguel Morayta  
Compañías productoras: Estudios América y Producciones Zacarías 81  
Reparto: Gaspar Henaine Capulina, Alicia Encinas, Manuel Alvarado, Antonio Trabulso, Carlos Agosti.

El amor tiene cara de mujer  
Largometraje  
Director: Tito Davison  
Compañías productoras: CLASA Films Mundiales y Estudios Churubusco  
Reparto: Irán Eory, Enrique Álvarez Félix, Fernando Allende, Lucy Gallardo, Irma Lozano.

El perro y la calentura o Conducta  
Largometraje  
Director: Raúl Kamffer  
Compañías productoras: Cooperativa Kin Coop  
Reparto: Sergio de Alva, Antonio Guerrero, Farnesio de Bernal, Gail, Max Kerlow.

La loca de los milagros  
Largometraje  
Director: José María Fernández  
Compañías productoras: Estudios América y Cima Films  
Reparto: Libertad Lamarque, Olga Breeskin, Jaime Moreno, Félix González, Carlos López Moctezuma, Guillermo Rivas.

El desconocido  
Largometraje  
Director: Gilberto Gazzón  
Compañías productoras: Gascón Films  
Reparto: Valentín Trujillo, Jorge Luke, Fernando Allende, Lucía Méndez, Norma Lazareno.

El investigador Capulina  
Largometraje  
Director: Gilberto Martínez Solares  
Compañías productoras: Panorama Films  
Reparto: Gaspar Henaine Capulina, Alicia Encinas, Superzán, Tinieblas, Nélida Bottini, Carlos Agosti.

De sangre chicana (antes, Huracán Ramírez, de sangre chicana)  
Largometraje  
Director: Joselito Rodríguez

Compañías productoras: Cinematográfica Roma  
Reparto: Pepito Romay, Elizabeth Dupeyron, Susana Cabrera, José Chávez Trowe, Mario Balandra.

Santo y Blue Demon contra el doctor Frankenstein  
Largometraje  
Director: Miguel M. Delgado  
Compañías productoras: Cinematográfica Calderón  
Reparto: Santo el Enmascarado de Plata, Blue Demon, Sasha Montenegro, Jorge Russek, Ivonne Govea, Jorge Mondragón.

Llanto, risas y nocaut  
Largometraje  
Director: Julio Aldama  
Compañías productoras: Matela Films  
Reparto: Rubén Olivares, Rafael Herrera, Octavio Famoso Gómez, Raúl Ratón Macías, Sergio Ramos, Rafael Muñoz Santanón.

Celestina  
Largometraje  
Director: Rogelio Sabido  
Compañías productoras: Televisa y Ludens  
Reparto: Isela Vega, Ofelia Guilmain, Luigi Montefiore, José Gálvez, Marcela López Rey, Ana de Sade.

Negro es un bello color  
Largometraje  
Director: Julián Soler  
Compañías productoras: Estudios América y Cima Films  
Reparto: Libertad Lamarque, Fernando Allende, Jeannie Bell, Lucero Reynoso, Pedro Regueiro, Esther Martínez.

El Santo Oficio  
Largometraje  
Director: Arturo Ripstein  
Compañías productoras: Conacine y Cinematográfica Marco Polo  
Reparto: Jorge Luke, Diana Bracho, Claudio Brook, Ana Mérida, Silvia Mariscal, Martha Navarro, Arturo Beristáin.

El Tigre de Santa Julia  
Largometraje  
Director: Arturo Martínez  
Compañías productoras: Producciones Filmicas Agrasánchez y Estudios América  
Reparto: Juan Gallardo, Norma Lazareno, Amalia Macías, Noé Murayama, Carlos López Moctezuma, Víctor Manuel Mendoza.

Los vampiros de Coyoacán  
Largometraje  
Director: Arturo Martínez  
Compañías productoras: Producciones Filmicas Agrasánchez  
Reparto: Germán Robles, Mil Máscaras, Sasha Montenegro, Superzán, Carlos López Moctezuma, Mario Cid, Nathanael León Frankenstein.

La isla de los hombres solos  
Largometraje  
Director: René Cardona  
Compañías productoras: Conacine y Productora Filmica Re-Al  
Reparto: Mario Almada, Eric del Castillo, Wolf Ruvinskis, Alejandro Ciangherotti, Jr., Javier Marc, Mariana Lobo.

Bring Me the Head of Alfredo García/  
Tráigame la cabeza de Alfredo García  
Largometraje  
Director: Sam Peckinpah  
Compañías productoras: United Artists, Optimus Production (Estados Unidos), Estudios Churubusco o Conacine (México)  
Reparto: Warren Oates, Isela Vega, Gig Young, Robert Webber, Helmut Dantine, Emilio Fernández.

Los caciques (antes, Los caciques de San Crispín)  
Largometraje  
Director: Juan Andrés Bueno  
Compañías productoras: Cinetelmex y Magna Films  
Reparto: Jorge Rivero, Pedro Armendáriz, Jr., Carmen Vicarte, Estrellita, Alejandra Ramírez, Mario Alberto Rodríguez.

La trenza  
Largometraje  
Director: Sergio Véjar  
Compañías productoras: Conacine y STPC

Reparto: Yolanda Ciani, David Reynoso, Eric del Castillo, Enrique Zertuche, Julio Aldama, Carlos Rotzinger, Eduardo Noriega, Humberto Almazán, Lina Montes. La muerte va con las mariposas (antes, Con la muerte a bordo o Con la muerte viajan las mariposas)  
Largometraje  
Director: Alberto Mariscal  
Compañías productoras: Producciones José Juan Munguía  
Reparto: Alfonso Munguía, Patricia Ferrer, Maritza Winters, Natividad Samperio, Rosa Mondragón.

El poder negro (Black Power)  
Largometraje  
Director: Alfredo B. Crevenna  
Compañías productoras: Películas Latinoamericanas (México) Tiuna Films (Venezuela)  
Reparto: Héctor Suárez, Mil Máscaras, Sergio Oliva, Lila Morillo, Ignacio Navarro.

Ante el cadáver de un líder  
Largometraje  
Director: Alejandro Galindo  
Compañías productoras: Conacine y STPC  
Reparto: David Reynoso, Gonzalo Vega, Celia Viveros, Ana Lilia Tovar, Hilda Cibar, Guillermo Álvarez Bianchi.

Rapiña (antes, Jaula de cobardes)  
Largometraje  
Director: Carlos Enrique Taboada  
Compañías productoras: Conacine y STPC  
Reparto: Ignacio López Tarso, Germán Robles, Norma Lazareno, Rosenda Monteros, Enrique Pontón.

Satánico pandemonium (La Sexorcista)  
Largometraje  
Director: Gilberto Martínez Solares  
Compañías productoras: Hollywood Films  
Reparto: Enrique Rocha, Cecilia Pezet, Delia Magaña, Clemencia Colín, Laura Montalvo, Yayoy Togawa, Verónica Ávila.

Los valientes de Guerrero  
Largometraje  
Director: Arturo Martínez  
Compañías productoras: Producciones Filmicas Agrasánchez  
Reparto: Julio Alemán, Juan Gallardo, Lilia Prado, Noé Murayama, Rebeca Silva, Tito Junco.

El pequeño Robin Hood  
Largometraje  
Director: René Cardona  
Compañías productoras: Producciones Filmicas Re-Al  
Reparto: Al Coster, Patricia Aspíllaga, René Cardona, Marisela Kareem, Jorge Russek, Arturo Cobó.

La montaña del Diablo (antes, El fantasma de Mina Prieta)  
Largometraje  
Director: Juan Andrés Bueno  
Compañías productoras: Producciones Cinetelmex y Magna Films  
Reparto: Jorge Rivero, Ernesto Yáñez, Carmen Vicarte, Miguel Gurza, Enrique Noví, Gina Moret.

Aventura de un caballo blanco y un niño (antes, Mi caballo)  
Largometraje  
Director: Rafael Baledón  
Compañías productoras: Conacine y STPC  
Reparto: Andrés García, Susana Dosamantes, niño Ahuí Camacho, Rafael Baledón, Víctor Junco, Tito Junco.

Los galleros de Jalisco  
Largometraje  
Director: Arturo Martínez  
Compañías productoras: Producciones Filmicas Agrasánchez  
Reparto: Luis Aguilar, Mario Almada, Dacia González, Juan Gallardo, Noé Murayama, Carlos López Moctezuma.  
Entre violetas  
Largometraje  
Director: Gustavo Alatriste  
Compañías productoras:  
Reparto: de la primera historia (Maletitas juntas): Antonio López, Anaís Ferreira, Roberto G. Rivera; de la tercera historia (Entre Violetas) Ana Iris Nolasco, voz en off de Gustavo Alatriste.

Los privilegiados  
Largometraje  
Director: Gustavo Alatriste

Reparto: Ada Alzaga.  
Karla contra los Jaguares  
Largometraje  
Director: Juan Manuel Herrera  
Compañías productoras: Víctor Films  
Reparto: Marcela López Rey, Gilberto Puentes, María Eugenia Dávila, Wayne Jerolaman, King Bryner.

Los Jaguares contra el invasor misterioso  
Largometraje  
Director: Juan Manuel Herrera  
Compañías productoras: Víctor Films  
Reparto: Julio César Luna, Fedra, Gilberto Puentes, King Bryner, Los Jaguares, Jaguar de Colombia.

Santo contra el doctor Muerte  
Largometraje  
Director: Rafael Romero Marchent  
Compañías productoras: Cinematográfica Pelimex (España/México)  
Reparto: Santo el Enmascarado de Plata, Carlos Romero Marchent, Helga Liné, Jorge Rigaud, Antonio Pica.

Volveré a nacer  
Largometraje  
Director: Javier Aguirre  
Compañías productoras: Producciones Escorpión (México), Producciones Benito Perojo (España)  
Reparto: Isela Vega, Raphael, Armando Silvestre, Fabián, Verónica Castro, Héctor Suárez

El nacimiento de un guerrillero (antes, Los años duros y Los bandidos)  
Largometraje  
Director: Gabriel Retes  
Compañías productoras: Cooperativa Río Mixcoac  
Reparto: Manuel Flaco Ibáñez, Jorge Santoyo, Eduardo Casab, Fernando Balzaretti, niño Alejandro Tamayo, Ignacio Retes.

1974  
Los otros niños  
Mediometrage documental  
Director: Arturo Ripstein

La ETA  
Mediometrage documental  
Director: Jorge Fons

Auandar Anapu (El que llegó del cielo)  
Largometraje  
Director: Rafael Corkidi  
Compañías productoras: Conacine y Cinemadiez  
Reparto: Ernesto Gómez Cruz, Jorge Humberto Robles, Aurora Clavel, Patricia Luke y Susan von Polgar.

Presagio  
Largometraje  
Director: Luis Alcoriza  
Compañías productoras: Conacine y Producciones Escorpión  
Reparto: David Reynoso, Fabiola Falcón, Lucha Villa, Pancho Córdova y Eric del Castillo.

Simón Blanco  
Largometraje  
Director: Mario Hernández  
Compañías productoras: Producciones Águila  
Reparto: Antonio Aguilar, Jacqueline Andere, Mario Almada, Eleazar García Chelero y Valentín Trujillo.  
El hijo de Ángela María  
Largometraje  
Director: Fernando Cortés  
Compañías productoras: Cineproducciones Internacionales (México) y Creative Films (Puerto Rico)  
Reparto: Irán Eory, Rolando Barral, Miguel Ángel Suárez, Johanna Rosaly y Luis Daniel Rivera.

El albañil (antes, Por un amor o Siempre estaré contigo)  
Largometraje  
Director: José Estrada  
Compañías productoras: Estudios América y Cima Films  
Reparto: Vicente Fernández, Manoella Torres, Luis Manuel Pelayo, Dacia González y Alberto Rojas.

Meridiano 100  
Largometraje  
Director: Alfredo Joskowicz

Compañías productoras: Dirección General de Difusión Cultural de la UNAM  
Reporto: Héctor Bonilla, Martha Navarro, Eduardo López Rojas, Mario Casillas y Álvaro Carcaño.

¿No oyes ladrar los perros? / N'entends-tu pas aboyer les chiens?  
Largometraje  
Director: François Reichenbach  
Compañías productoras: Cinematográfica Marco Polo y Conacine (México)/ Les Films du Prisme y ORTF (Francia)  
Reporto: Salvador Sánchez, Ahuí Camacho, Ana de Sade, Salvador Gómez y Aurora Clavel.

La venganza de La Llorona (antes, Santo y Mantequilla Nápoles en la venganza de La Llorona)  
Largometraje  
Director: Miguel M. Delgado.  
Compañías productoras: Cinematográfica Calderón  
Reporto: Santo el Enmascarado de Plata, José Ángel Mantequilla Nápoles, Natalia o Kikis Herrera Calles, Alonso Castaño y Ana Lilia Tovar.

Apuntes (antes, Apuntes para una biografía)  
Largometraje  
Director: Ariel Zúñiga  
Compañías productoras: Ollín y Asociados  
Reporto: Eduardo López Rojas, Claudio Obregón, Fernando Castillo, Rocío Sagaón y José Muñoz.

El hijo de los pobres  
Largometraje  
Director: Rubén Galindo  
Compañías productoras: Filmadora Chapultepec  
Reporto: Cornelio Reyna, Benny Ibarra, Estela Nuñez, Fernando García Pinolillo y Leticia Robles.

El valle de los miserables (antes, El confin de los miserables o Valle Nacional)  
Largometraje  
Director: René Cardona, Jr.  
Compañías productoras: Conacine, Productora Filmica Re-Al, Producciones Almada y Productora Mazateca.  
Reporto: Mario Almada, Fernando Almada, Ana Luisa Peluffo, Silvia Mariscal y Ricardo Carrión.

Chanoc en el foso de las serpientes  
Largometraje  
Director: Gilberto Martínez Solares  
Compañías productoras: Cinematográfica RA.  
Reporto: Humberto Gurza, Rosalía Brambila, Ramón Valdés, Miguel Gurza y Juan Gurza.

La ley del monte  
Largometraje  
Director: Alberto Mariscal  
Compañías productoras: Estudios América y Cima Films  
Reporto: Vicente Fernández, Patricia Aspillaga, Narciso Busquets, Julián Soler y Elsa Cárdenas.

México de noche  
Largometraje  
Director: Arturo Martínez  
Compañías productoras: Producciones Filmicas Agrasánchez  
Reporto: Valentín Trujillo, Olga Breeskin, Juan Orol, Rosa Carmina y Lilia Prado.

Un amor extraño (antes, El amor de un extraño o Cocoyoc)  
Largometraje  
Director: Tito Davison  
Compañías productoras: Conacine y STPC  
Reporto: Julio Alemán, Sasha Montenegro, Gregorio Casal, Teresa Velázquez y Julián Pastor.

Me caí de la nube  
Largometraje  
Director: Arturo Martínez  
Compañías productoras: Producciones Filmicas Agrasánchez  
Reporto: Cornelio Reyna, Sonia Amelio, Lorenzo de Monteclaro, Claudia Martel y Rosenda Bernal.

La presidenta municipal  
Largometraje  
Director: Fernando Cortés  
Compañías productoras: América Films

Reporto: María Elena Velasco La India María, Adalberto Martínez Resortes, Pancho Córdova, Rolando Barral y Fernando Soto Mantequilla.

La lucha con la pantera  
Largometraje  
Director: Alberto Bojórquez  
Compañías productoras: Conacine y STPC de la RM.  
Reporto: Rocío Brambila, Marissa=Marisa Makendosky, Mildred Hernández, Lilia Michel y Gregorio Casal.

Descenso del país de la noche  
Largometraje  
Director: Alfredo Gurrola  
Compañías productoras: CUEC/Cine Independiente de México  
Reporto: Diana Mariscal, Juan José Gurrola, Rosa Furman, Alfonso Graff y Tina French.

Mary, Mary, Bloody Mary  
Largometraje  
Director: Juan López Moctezuma  
Compañías productoras: Proa Films (México) y Translor Film (Estados Unidos)  
Reporto: Cristina Ferrare, David Young, John Carradine, Helena Rojo y Arthur Hansel.

Don Herculano enamorado (antes, La mujer del prójimo)  
Largometraje  
Director: Mario Hernández  
Compañías productoras: Producciones Águila  
Reporto: Antonio Aguilar, Flor Silvestre, Pancho Córdova, Eleazar García Chelelo y Gerardo Reyes.

La venida del Rey Olmos (antes, Este era un rey)  
Largometraje  
Director: Julián Pastor  
Compañías productoras: Conacine y STPC.  
Reporto: Jorge Martínez de Hoyos, Ana Luisa Peluffo, Maritza Olivares, Ernesto Gómez Cruz y Mario García González.

El llanto de la tortuga  
Largometraje  
Director: Francisco Del Villar  
Compañías productoras: Conacine  
Reporto: Isela Vega, Jorge Rivero, Hugo Stiglitz, Gregorio Casal y Cecilia Pezet.

El buscabullas (antes, Su muerte, unos dólares)  
Largometraje  
Director: Raúl De Anda  
Compañías productoras: Cinevisión  
Reporto: Rodolfo de Anda, Héctor Suárez, Silvia Manriquez, Bruno Rey y Jorge Russek.

La bestia acorralada  
Largometraje  
Director: Alberto Mariscal  
Compañías productoras: Conacine y STPC  
Reporto: Claudio Brook, Patricia Aspillaga, Lucy Gallardo, Nubia Martí y Carlos Cardán.

Yo amo, tú amas, nosotros... (antes, Yo amo, tú amas, nosotros amamos)  
Largometraje  
Director: Rafael Baledón  
Compañías productoras: Conacine y STPC  
Reporto: Angélica María, Lilia Michel, Rafael Baledón, Héctor Bonilla y Francisco Muller.

La gran aventura del Zorro (antes, ¡Viva el Zorro!)  
Largometraje  
Director: Raúl De Anda  
Compañías productoras: Cine Visión  
Reporto: Rodolfo de Anda, Helena Rojo, Pedro Armendáriz, Jr., Ricardo Carrión y Jorge Russek.

La otra virginidad (antes, Los pequeños amores)  
Largometraje  
Director: Juan Manuel Torres  
Compañías productoras: Conacine y STPC  
Reporto: Valentín Trujillo, Leticia Perdigón, Arturo Beristáin, Mercedes Carreño y Víctor Manuel Mendoza.  
El tuerto Angustias  
Largometraje  
Director: José García D.=José Delfoss.  
Compañías productoras: Cineca Guatemala CA. (Guatemala)

Reporto: Sonia Furió, Julián Bravo, Leonardo Morán, Antonio Raxel y Claudio Lanuza.

El agente viajero  
Largometraje  
Director: Rubén Galindo  
Compañías productoras: Filmadora Chapultepec  
Reporto: Antonio Zamora, Pedro Infante, Jr., Estela Nuñez, Marco Antonio Campos Viruta y Alejandra Meyer.

El caballo del diablo  
Largometraje  
Director: Federico Curiel  
Compañías productoras: Cima Films.  
Reporto: Jorge Rivero, Narciso Busquets, Juan Miranda, Yolanda Ochoa y Linda Porto.

El hijo de Alma Grande  
Largometraje  
Director: Tito Novaro  
Compañías productoras: Producciones Filmicas Agrasánchez (México) y Belize Internacional (Belice)  
Reporto: Ana Bertha Lepe, Blue Demon, David Lamar, Noé Murayama y Noelia Noel.

Un amor perverso/ en España, La madrastra  
Largometraje  
Director: Roberto Gavalón  
Compañías productoras: Mara Films (México) y Cámara PC (España)  
Reporto: Amparo Rivelles, John Moulder Brown, Ramiro Oliveros, Ismael Merlo y Eduardo MacGregor.  
Tivoli  
Largometraje  
Director: Alberto Isaac  
Compañías productoras: Conacine y DASA  
Reporto: Alfonso Arau, Pancho Córdova, Lyn May, Carmen Salinas y Mario García Harapos.

El padrino... es mi compadre  
Largometraje  
Director: Raúl De Anda  
Compañías productoras: Cine-Visión  
Reporto: Olga Breeskin, Felipe Arriaga, Roberto Flaco Guzmán, Rosalba Brambila y José Ángel Espinosa Ferrusquilla.

El cumpleaños del perro  
Largometraje  
Director: Jaime Humberto Hermosillo  
Compañías productoras: Conacine y DASA  
Reporto: Jorge Martínez de Hoyos, Héctor Bonilla, Diana Bracho, Lina Montes y Marcelo Villamil.

Más allá del exorcismo (Los espectros) (antes, Al borde del exorcismo)/ Mallochio  
Largometraje  
Director: Mario Siciliano  
Compañías productoras: Producciones Gonzalo Elvira (México) y otra firma (Italia)  
Reporto: Jorge Rivero, Richard Conte, Pilar Velázquez, Anthony Steffen y Eduardo Fajardo.

Los tres compadres  
Largometraje  
Director: Arturo Martínez  
Compañías productoras: Producciones Filmicas Agrasánchez  
Reporto: Luis Aguilar, Sonia Amelio, Gerardo Reyes, Rosa María Gallardo y Lorenzo de Monteclaro.

Los tres reyes magos  
Largometraje  
Director: Adolfo Torres Portillo  
Compañías productoras: CFA de Fernando Ruiz, Conacine y Cinsa  
Reporto: David Reynoso, Alberto Gavira, Antonio Raxel, Víctor Alcocer y Guillermo Portillo Acosta.

...Y la mujer hizo al hombre  
Largometraje  
Director: Alejandro Galindo  
Compañías productoras: Conacine y STPC  
Reporto: Eric del Castillo, Patricia Aspillaga, Gonzalo Vega, Sara Guash y Miguel Manzano.

Más negro que la noche  
Largometraje  
Director: Carlos Enrique Taboada  
Compañías productoras: Conacine y STPC

Reporto: Claudia Islas, Susana Dosamantes, Lucía Méndez, Helena Rojo y Pedro Armendáriz, Jr.

Kalimán en el siniestro mundo de Humanón  
Largometraje  
Director: Alberto Mariscal  
Compañías productoras: Kalifilms  
Reporto: Jeff Cooper, Milton Rodríguez, Lenka Erdo, Manolo Bravo y Carlos Cardán.

Un camino al cielo  
Largometraje  
Director: Arturo Martínez  
Compañías productoras: Producciones Potosí y Estudios América  
Reporto: Gerardo Reyes, Juan Gallardo, Dacia González, Efraín Benavides, Jr., y Carlos López Moctezuma.

La casa del sur  
Largometraje  
Director: Sergio Olhovich  
Compañías productoras: Conacine y DASA  
Reporto: David Reynoso, Helena Rojo, Salvador Sánchez, Rodrigo Puebla y Patricia Reyes Spíndola.  
Soy chicano y mexicano  
Largometraje  
Director: Tito Novaro  
Compañías productoras: Producciones Filmicas Agrasánchez  
Reporto: Cornelio Reyna, Ana Bertha Lepe, Félix González, Alicia Juárez y Raúl Martínez.

Peor que las fieras (antes, La bestia humana)  
Largometraje  
Director: Arturo Martínez  
Compañías productoras: Producciones Potosí y Estudios América  
Reporto: Mario Almada, Rogelio Guerra, Yolanda Liévana, Dacia González y Rebeca Iturbide.

Bellas de noche (Las ficheras)  
Largometraje  
Director: Miguel M. Delgado  
Compañías productoras: Cinematográfica Calderón  
Reporto: Jorge Rivero, Sasha Montenegro, Carmen Salinas, Lalo de la Peña El Mimo y Enrique Novi.

Zacazonapan  
Largometraje  
Director: Julián Soler  
Compañías productoras: Filmadora Chapultepec  
Reporto: Antonio Zamora, Pedro Infante, Jr., Hernando Name, Rosalba Brambila y Rebeca Silva.

Mi aventura en Puerto Rico  
Largometraje  
Director: Mario Hernández  
Compañías productoras: Producciones Águila  
Reporto: Antonio Aguilar, Flor Silvestre, Toñito Aguilar, Pepito Aguilar y Luis Antonio Rivera Yoyo Boing.

El guía de las turistas  
Largometraje  
Director: Gilberto Martínez Solares  
Compañías productoras: Estudios América y Producciones Henaine  
Reporto: Gaspar Henaine Capulina, Virma González, Alicia Encinas, Freddy Fernández y Pedro Weber Chatanuga.

El trinquetero  
Largometraje  
Director: Arturo Martínez  
Compañías productoras: Producciones Internacionales  
Reporto: Andrés García, Juan Gallardo, Alicia Encinas, Lorenzo de Monteclaro y Antonio de Hud.

Pistoleros de la muerte  
Largometraje  
Director: Juan Manuel Herrera  
Compañías productoras: Películas Latinoamericanas y Víctor Films (México), y Sulpesa de Bogotá (Colombia)  
Reporto: Rogelio Guerra, Sasha Montenegro, Frank Linero, Maruja Toro y León Pardo.

El karateca azteca  
Largometraje  
Director: Alfredo Zacarías

Compañías productoras: Producciones Henaine  
Reparto: Gaspar Henaine Capulina, Blanca Sánchez, Roger Cudney, Zully Keith y Max Kerlow.

Un mulato llamado Martín (La vida de San Martín de Porres)  
Largometraje  
Director: Tito Davison  
Compañías productoras: CLASA Films Mundiales (México) y Filmadora Peruana (Perú).  
Reparto: René Muñoz, Julio Alemán, Luis Álvarez, Gloria María Ureta y Berta Rosen.

Viaje fantástico en globo  
Largometraje  
Director: René Cardona, Jr.  
Compañías productoras: Conacine y Avant Films.  
Reparto: Hugo Stiglitz, Jeff Cooper, Carmen Vicarte, Jorge Zamora y Carlos East.

De todos modos Juan te llamas  
Largometraje  
Director: Marcela Fernández Violante  
Compañías productoras: Dirección General de Difusión Cultural de la UNAM  
Reparto: Jorge Russek, Juan Ferrara, Rocío Brambila, Patricia Aspillaga y José Martí.

Duro pero seguro (antes, Algo es algo dijo el diablo)  
Largometraje  
Director: Fernando Cortés  
Compañías productoras: América Films  
Reparto: María Elena Velasco La India María, Jorge Lavat, Ángel Garasa, Pancho Córdova y Alfredo Varela, Jr.

Juan Armenta el repatriado  
Largometraje  
Director: Fernando Durán  
Compañías productoras: Cima Films  
Reparto: Vicente Fernández, Lucía Méndez, Alicia Juárez, Lalo de la Peña El Mimo y Gladys Vivas.

El pacto (antes, Pacto de amor o Pacto de sangre)  
Largometraje  
Director: Sergio Véjar  
Compañías productoras: Estudios América  
Reparto: Fernando Allende, Ana Martín, Pedro Armendáriz, Jr., Roberto Cañedo y Hortensia Santoveña.

La India  
Largometraje  
Director: Rogelia A. González  
Compañías productoras: Conacine y STPC  
Reparto: Isela Vega, Jorge Martínez de Hoyos, Mario Almada, Jaime Moreno y Lilia Prado.

Yo y mi mariachi  
Largometraje  
Director: Rubén Galindo  
Compañías productoras: Cinematográfica Galindo y León Cemaj  
Reparto: Cornelio Reyna, Karina Duprez, Roberto Guzmán, Carmen del Valle y Amparo Arozamena.

El rey de los gorilas o Simio Blanco  
Largometraje  
Director: René Cardona, Jr.  
Compañías productoras: Conacine y Avant Films  
Reparto: Hugo Stiglitz, Peggy Bass, Jorge Graham, Martín Espinoza y Aurelio Sparrow.

Santo en el misterio de la perla negra  
Largometraje  
Director: Fernando Orozco  
Reparto: Santo el Enmascarado de Plata, María Eugenia San Martín, Mara Cruz, Guillermo Gálvez y Frank Braña.

Chac, dios de la lluvia  
Largometraje  
Director: Rolando Klein  
Compañías productoras: Cientifilms Aurora (México/Panamá)  
Reparto: Pablo Canche, Balam, Alonso Méndez Ton, Sebastián Santis y Pedro Tiez.

Crónica de un subversivo latinoamericano  
Largometraje  
Director: Mauricio Walerstein  
Compañías productoras: Rojas y Walerstein Producciones Cinematográficas

Reparto: Miguel Ángel Landa, Claudio Brook, Pedro Laya, Orlando Urdaneta y Lucio Bueno.

El Chicano Justiciero  
Largometraje  
Director: Fernando Osés  
Compañías productoras: Chicano Films y Cima Films  
Reparto: César del Campo, Guillermo Hernández Lobo Negro, Peggy Williams, Manolo Villamil y Juan Garza.

Chihuahua, un pueblo en lucha  
Largometraje documental  
Director: Trinidad Langarica, Armando Lazo, Abel Sánchez y Ángel Madrigal  
Compañías productoras: Taller de Cine Octubre y CUEC

Palomas de San Jerónimo: 1974  
Documental de largo metraje  
Director: Carlos Velo y Ángel Flores Marini  
Compañías productoras: Centro de Producción de Cortometrajes y Subsecretaría de la Presidencia.

El fantasma de la libertad (Le fantôme de la liberté)  
Largometraje  
Director: Luis Buñuel  
Compañías productoras: Greenwich Film  
Reparto: Adriana Asti, Julien Bertheau, Jean-Claude Brialy, Monica Vitti y Adolfo Celi.

**1975**  
Tiempo de correr  
Mediometraje  
Director: Arturo Ripstein

Una y otra vez  
Largometraje documental  
Director: Eduardo Maldonado

El hombre del puente  
Largometraje  
Director: Rafael Baledón  
Compañías productoras: Conacine y STPC  
Reparto: Gregorio Casal, Diana Bracho, Rogelio Guerra, Jorge Russek y Wolf Ruvinskis.

La casada es mi mujer/ en España, El alegre divorciado  
Largometraje  
Director: Pedro Lazaga  
Compañías productoras: Producciones Orfeo (México), y Estudios Roma y Filmayer Producción (España)  
Reparto: Paco Martínez Soria, Flórida Chico, Norma Lazareno, Pancho Córdova y José Ángel Espinosa Ferrusquilla.

Acorralados  
Largometraje  
Director: Alfredo B. Crevenna  
Reparto: Valentín Trujillo, Jorge Luke, Ana Luisa Peluffo, Mariana Lobo y Patricia Luke.

Las fuerzas vivas  
Largometraje  
Director: Luis Alcoriza  
Compañías productoras: Conacine y Unifilms  
Reparto: David Reynoso, Armando Silvestre, Héctor Lechuga, Carmen Salinas y Lola Beltrán.

Volver, volver, volver...  
Largometraje  
Director: Mario Hernández  
Compañías productoras: Producciones Águila  
Reparto: Antonio Aguilar, Jorge Rivero, Claudia Islas, Consuelo Frank y Bruno Rey.

México, México, ra, ra, ra  
Largometraje  
Director: Gustavo Alatriste  
Compañías productoras:  
Reparto: Héctor Suárez, Socorro Avelar, Juan Ángel Martínez, Mario García González y Leticia Perdigón.

El niño y la estrella  
Largometraje  
Director: Gilberto Gazzón  
Compañías productoras: Gazcón Films  
Reparto: Pancho Córdova, Rogelio Guerra, Alfredo Leal, Patricia Aspillaga y Ariadna Welter.

Santo en oro negro

Largometraje  
Director: Federico Curiel  
Compañías productoras:  
Reparto: Santo el Enmascarado de Plata, Rissy Mendoza, Luis Daniel Rivera, Gilda Haddock y Colón Ríozama.

Como gallos de pelea (antes, Arraigo a la tierra)  
Largometraje  
Director: Arturo Martínez  
Reparto: Valentín Trujillo, Sara García, Tito Junco, Ángel Garasa y Lucy Tovar.

Actas de Marusia  
Largometraje  
Director: Miguel Littín  
Compañías productoras: Conacine y Arturo Felii  
Reparto: Gian Maria Volontè, Diana Bracho, Claudio Obregón, Eduardo López Rojas y Salvador Sánchez.

La dinastía de la muerte  
Largometraje  
Director: Raúl De Anda  
Compañías productoras: Reynosa Films  
Reparto: Rodolfo de Anda, Mario Almada, Jorge Russek, Patricia Aspillaga y Ramón Ayala.

Espejismo de la ciudad (antes, Espejismo o Cuchillo sin punta)  
Largometraje  
Director: Julio Bracho  
Compañías productoras: Conacine y STPC  
Reparto: Carlos Bracho, Rita Macedo, Sergio Bustamante, Patricia Luke y Raúl Chato Padilla.

El rey  
Largometraje.  
Director: Mario Hernández  
Compañías productoras: Producciones Águila  
Reparto: Antonio Aguilar, Carmen Montejo, Pancho Córdova, Gerardo Reyes y Javier Ruán.

Traigo la sangre caliente  
Largometraje  
Director: Gilberto Gazzón  
Compañías productoras: Gazcón Films  
Reparto: Valentín Trujillo, Patricia María, Rogelio Guerra, Sergio Barrios y Alicia Juárez.

La cariñosa motorizada  
Largometraje  
Director: Raúl Ramírez  
Compañías productoras: Acuario Films  
Reparto: Raúl Martínez, Marcela Davilland, Sergio Ramos, Susana Cabrera y Celia Viveros.

Dios los cría  
Largometraje  
Director: Federico Curiel  
Compañías productoras: Estudios América y Cima Films  
Reparto: Vicente Fernández Lorenzo de Montecarlo, Alicia Encinas, Mónica Prado y Carlos Riquelme.  
Canoa  
Largometraje  
Director: Felipe Cazals  
Compañías productoras: Conacine y STPC.  
Reparto: Enrique Lucero, Salvador Sánchez, Ernesto Gómez Cruz, Rodrigo Puebla y Roberto Sosa.

Supervivientes de los Andes (antes, Los sobrevivientes de los Andes)  
Largometraje  
Director: René Cardona  
Compañías productoras: Conacine y Productora Filmica Re-Al  
Reparto: Hugo Stiglitz, Norma Lazareno, Luz María Aguilar, Fernando Larrañaga y Lorenzo de Rodas.

Guadalajara es México  
Largometraje  
Director: Fernando Durán  
Compañías productoras: Producciones Filmicas Agrasánchez  
Reparto: Cornelio Reyna, Verónica Castro, Roberto Ramírez Beto el Boticario, Antonio de Hud y Las Kúkaras: Hortensia Clavijo y Lucha Palacios.

Coronación  
Largometraje  
Director: Sergio Olhovich  
Compañías productoras: Conacine y CLASA Films Mundiales

Reparto: Ernesto Alonso Carmen Montejo, Sergio Jiménez, Leticia Perdigón y Graciela Doring.

Somos del otro Laredo (Chicanos Go Home) (antes, Chicanos grueso calibre)  
Largometraje  
Director: Ismael Rodríguez  
Compañías productoras: Matela Films, Ismael Rodríguez, y Películas Eddy Manz  
Reparto: Los polivoces: Enrique Cuenca y Eduardo Manzano, Víctor Iturbe Piruli, Quintín Bulnes y Gerardo Zepeda.

Caminando pasos... caminando  
Largometraje  
Director: Federico Weingartshofer  
Reparto: Ernesto Gómez Cruz, Salvador Sánchez, Patricia Reyes Spindola, Roberto Sosa y Socorro Avelar.

Los temibles (antes, El centauro negro)  
Largometraje  
Director: Alfredo B. Crevenna  
Compañías productoras: Estudios América y Películas Latinoamericanas  
Reparto: Sergio Oliva, Mario Almada, Jorge Russek, Susana Dosamantes y Roberto Epru.

Foxtrot  
Largometraje  
Director: Arturo Ripstein  
Compañías productoras: Conacine y Carvold  
Reparto: Peter O'Toole, Charlotte Rampling, Max von Sydow, Jorge Luke y Helena Rojo.

El hombre  
Largometraje  
Director: Raúl De Anda  
Compañías productoras: Cine Visión  
Reparto: Rodolfo de Anda, Jorge Rivero, Mario Almada, Susana Dosamantes y Rebeca Silva.

Nobleza ranchera (antes, Sigues siendo el mismo)  
Largometraje  
Director: Arturo Martínez  
Compañías productoras: Producciones Filmicas Agrasánchez  
Reparto: Juan Gabriel, Sonia Amelio, Verónica Castro, Sara García y Eleazar García Chelelo.

El andariego (El rey de Texas)  
Largometraje  
Director: Federico Curiel  
Compañías productoras: Producciones Filmicas Agrasánchez  
Reparto: Cornelio Reyna, Susana Dosamantes, Adalberto Martínez Resortes, Silvia Derbez y Ángel Rojano Pancho Pantera.

La mansión de las siete momias (antes, Las siete momias de San Ángel)  
Largometraje  
Director: Rafael Lanuza  
Compañías productoras: Producciones Filmicas Agrasánchez (México) y Cinematográfica Tikal (Guatemala).  
Reparto: Blue Demon, María Cardinal, Superzán, Claudio Lanuza y Laura Fierro.

Tiempo y destiempo  
Largometraje  
Director: Rafael Baledón  
Compañías productoras: Conacine y Producciones Marco Antonio Muñiz  
Reparto: Marco Antonio Muñiz, Lucha Villa, Regina Torné, Gloria Mayo y Rebeca Silva.

Lo veo y no lo creo  
Largometraje  
Director: Alfredo Zacarías  
Compañías productoras: Estudios América y Panorama Films  
Reparto: Gaspar Henaine Capulina, Irma González, Gaspar Guerrero, Angélica Chain y Nelson Juárez.

Capulina chisme caliente  
Largometraje  
Director: Gilberto Martínez Solares  
Compañías productoras: Estudios América y Producciones Zacarías  
Reparto: Gaspar Henaine Capulina, Lucy Tovar, Ken Smith, Silvia Manríquez y Regina Torné.

Zona roja  
Largometraje



Director: Emilio Fernández  
Compañías productoras: Conacine y STPC  
Reperto: Fanny Cano, Armando Silvestre, Víctor Junco, Venetia Vianello y Mercedes Carreño.

El ministro y yo  
Largometraje  
Director: Miguel M. Delgado  
Compañías productoras: Rioma Films  
Reperto: Mario Moreno Cantinflas, Celia o Chela Castro, Lucía Méndez, Ángel Garrasa y Héctor Suárez.

Carroña  
Largometraje  
Director: Raúl De Anda  
Compañías productoras: Cinevisión  
Reperto: Rodolfo de Anda, Valentín Trujillo, Pedro Armendáriz, Jr., Mario Almada y Patricia Aspillaga.

El hombre de los hongos  
Largometraje  
Director: Roberto Gavaldón  
Compañías productoras: Conacine (México) y Cinematográfica Pelimex (España)  
Reperto: Isela Vega, Ofelia Medina, Adolfo Marsillach, Fernando Allende y Sandra Mozarowski.

El compadre más padre  
Largometraje  
Director: Gilberto Martínez Solares  
Reperto: Cuco Sánchez, Olga Breeskin, Norma Lazareno, Juan Miranda y Gustavo Rojo.

Longitud de guerra  
Largometraje  
Director: Gonzalo Martínez  
Compañías productoras: Conacine y DASA  
Reperto: Bruno Rey, Narciso Busquets, Pedro Armendáriz, Jr., Aarón Hernán y Lina Montes.

Maten al León  
Largometraje  
Director: José Estrada  
Compañías productoras: Conacine y DASA  
Reperto: David Reynoso, Jorge Rivero, Lucy Gallardo, Ernesto Gómez Cruz y Guillermo Orea.

Alucarda, la hija de las tinieblas  
Largometraje  
Director: Juan López Motezuma  
Compañías productoras: Films 75 (México) y Yuma Films (Estados Unidos)  
Reperto: Claudio Brook, Tina Romero, Susana Kamini, David Silva y Tina French.

El hechizo del pantano (antes, La mariposa del estero)  
Largometraje  
Director: Fernando Almada  
Compañías productoras: Producciones Almada (México) y Productora Mazateca (Belize)  
Reperto: Fernando Almada, Ricardo Carrión, Germán Barot, Leticia Canabal y Alfredo Gutiérrez.

Qué bravas son las solteras (antes, Eva ¿qué hace este hombre en tu alcoba?)  
Largometraje  
Director: Tulio Demicheli  
Compañías productoras: Víctor Films  
Reperto: Iris Chacón, Manolo Escobar, Jorge Lavat, Olga Breeskin y Mary Francis.

La comadrita  
Largometraje  
Director: Fernando Cortés  
Compañías productoras: América Films  
Reperto: María Elena Velasco La India María, Sara García, Fernando Soler, Pedro Infante, Jr., y Fernando Larrañaga.

Me caíste del cielo (Alma chicana)  
Largometraje  
Director: Federico Curiel  
Compañías productoras: Producciones Filmicas Agrasánchez  
Reperto: Cornelio Reyna, Lola Beltrán, Roberto Flaco Guzmán, Angélica Chaín y Julio César Agrasánchez.

El apando  
Largometraje  
Director: Felipe Cazals  
Compañías productoras: Conacite Uno  
Reperto: Salvador Sánchez, José Carlos Ruiz, Manuel Ojeda, Delia Casanova y María Rojo.

Chin Chin el teporocho  
Largometraje  
Director: Gabriel Retes  
Compañías productoras: Conacine y STPC  
Reperto: Carlos Chávez, Jorge Santoyo, Jorge Balzaret, Abel Woolrich y Tina Romero.

Deportados (antes, El hijo del bracer)  
Largometraje  
Director: Arturo Martínez  
Compañías productoras: Producciones Potosí y Benitez Hermanos.  
Reperto: Julio Alemán, Juan Gallardo, Norma Lazareno, Eleazar García Chelelo y Antonio de Hud.

Raza de víboras (antes, Caín y Abel)  
Largometraje  
Director: René Cardona  
Compañías productoras: Gacón Films (México)  
Reperto: Valentín Trujillo, Rebeca Silva, Fabián, Ariadna Welter y Frank Linero.

Renuncia por motivos de salud (antes, Gus o Mi amigo el ministro)  
Largometraje  
Director: Rafael Baledón  
Compañías productoras: Conacine y STPC  
Reperto: Ignacio López Tarso, Carmen Montejo, Aarón Hemán, Silvia Mariscal y Juan Antonio Edwards.

Los desarraigados  
Largometraje  
Director: Rubén Galindo  
Compañías productoras: Filmadora Chapultepec  
Reperto: Mario Almada, Pedro Infante, Jr., Blanca Torres, Adalberto Arvizu y Leticia Pinto.

El reventón  
Largometraje  
Director: Archibaldo Burns  
Compañías productoras: Conacite Dos  
Reperto: Ana Luisa Peluffo, Juan David, Fernando Balzaret, Lucifer de los Santos e Ignacio Retes.

La vida cambia  
Largometraje  
Director: Juan Manuel Torres  
Compañías productoras: Conacine y STPC  
Reperto: Mercedes Carreño, Arturo Beristáin, Maritza Olivares, Pancho Córdova y Claudio Obregón.

Chicano  
Largometraje  
Director: Jaime Casillas  
Compañías productoras: Conacite Dos  
Reperto: Jaime Fernández, Gregorio Casal, Rosalía Valdés, Jim Habif y Eduardo Noriega.

Hermanos del viento  
Largometraje  
Director: Alberto Bojórquez  
Compañías productoras: Conacite Uno y STPC  
Reperto: Jorge Martínez de Hoyos, Patricia Luke, Rocio Brambila, Guadalupe Álvarez y Jaime Garza.

El norteño enamorado (De la misma raza)  
Largometraje  
Director: Gilberto Martínez Solares  
Compañías productoras: Producciones Filmicas Agrasánchez y Producciones Rosales Durán  
Reperto: Cornelio Reyna, Patricia Aspillaga, Víctor Alcocer, Luciana, Fernando Osés y Julio César Agrasánchez.

La pasión según Berenice  
Largometraje  
Director: Jaime Humberto Hermosillo  
Compañías productoras: Conacine y DASA  
Reperto: Pedro Armendáriz, Jr., Martha Navarro, Blanca Torres, Emma Roldán y Magnolia Rivas.

El esperado amor desesperado  
Largometraje  
Director: Julián Pastor  
Compañías productoras: Conacite Uno y STPC  
Reperto: Sonia Furió, Ofelia Guilmáin, Víctor Junco, María Teresa Rivas y Fernando Balzaret.

El elegido  
Largometraje  
Director: Servando González

Compañías productoras: Conacite Dos  
Reperto: Katy Jurado, Manuel Ojeda, Héctor Suárez, José Carlos Ruiz y Rodrigo Puebla.

Chanoc en la isla de los muertos  
Largometraje  
Director: Rafael Pérez Grovas  
Compañías productoras: Cinematográfica RA y Producciones Géminis  
Reperto: Humberto Gurza, Ramón Valdés, Karime Moisés Eljuve, Carlos Zugasti y Luis Gonzaga.

El infierno tan temido  
Largometraje  
Director: Rafael Montero  
Compañías productoras: CUEC  
Reperto: Martín Lasalle, Julieta Egurrola, Marta Zamora, Mario Aguiñaga y Manuel González Casanova.

1976  
La causa  
Mediometrage  
Director: Arturo Ripstein

Los murmullos  
Mediometrage  
Director: Rubén Gámez

Nutrición  
Mediometrage  
Director: Eduardo Carrasco Zanini

Santa Gertrudis: primera pregunta sobre la felicidad  
Largometraje documental  
Director: Gilles Groulx  
Compañías productoras: SEP

El moro de Cumpas (Y el zaino de Agua Prieta)  
Largometraje  
Director: Mario Hernández  
Compañías productoras: Producciones Águila  
Reperto: Antonio Aguilar, Flor Silvestre, Jaime Fernández, Gerardo Reyes y Eleazar García Chelelo.

El viaje  
Largometraje  
Director: Jomí García Ascot  
Compañías productoras: Conacite Uno y STPC  
Reperto: Enrique Lucero, Yolanda Ciani, Patricia Aspillaga, Delia Casanova y León Singer.

Contrabando y traición (La Camelia)  
Largometraje  
Director: Arturo Martínez  
Compañías productoras: Producciones Potosí  
Reperto: Valentín Trujillo, Ana Luisa Peluffo, Arturo Martínez, Patricia María y Eleazar García Chelelo.

El Látigo (antes, El Látigo justiciero)  
Largometraje  
Director: Alfredo B. Crevenna  
Compañías productoras: Películas Latinoamericanas  
Reperto: Juan Miranda, Mario Almada, Gustavo Rojo, Yolanda Ochoa y Angélica Chaín.

El Látigo contra Satanás (antes, La secta de Satanás contra el Látigo justiciero)  
Largometraje  
Director: Alfredo B. Crevenna.  
Compañías productoras: Películas Latinoamericanas  
Reperto: Juan Miranda, Noé Murayama, Rubén Rojo, Yolanda Ochoa y Víctor Alcocer.

La llamada del sexo (antes, Dos orquídeas para un cuervo)  
Largometraje  
Director: Tulio Demicheli  
Compañías productoras: Productora Filmica Dominicana (República Dominicana), Huracán Films (Barcelona, España) y Atlas Films (Bogotá, Colombia)  
Reperto: Andrés García, Róssy Mendoza, George Hilton, Verónica Miriel y Claudia Gravi.

Cuartelazo  
Largometraje  
Director: Alberto Isaac  
Compañías productoras: Conacine y DASA  
Films

Reperto: Héctor Ortega, Bruno Rey, Arturo Beristáin, Eduardo López Rojas y José Ángel Espinosa Ferrusquilla.

La puerta falsa  
Largometraje  
Director: Toni Sbert  
Compañías productoras: Conacite Dos  
Reperto: Jorge Luke, Roberto Guzmán, Rodrigo Puebla, Ada Carrasco y Jorge Balzaret.

La Virgen de Guadalupe  
Largometraje  
Director: Alfredo Salazar  
Compañías productoras: Cinematográfica Calderón  
Reperto: Fernando Allende, Valentín Trujillo, Angélica Chaín, Dacia González y Enrique Lucero.

Víbora caliente  
Largometraje  
Director: Fernando Durán  
Compañías productoras: Conacite Dos  
Reperto: Eric del Castillo, Christa Linder, Carlos East, Ricardo Noriega y Noé Murayama.

Los albañiles  
Largometraje  
Director: Jorge Fons  
Compañías productoras: Conacine y Cinematográfica Marco Polo  
Reperto: Ignacio López Tarso, Jaime Fernández, José Alonso, Salvador Sánchez y José Carlos Ruiz.

El Cuatro Dedos  
Largometraje  
Director: Alfredo B. Crevenna  
Compañías productoras: Películas Latinoamericanas  
Reperto: Jorge Rivero, Mario Almada, Andrés García, Yolanda Ochoa y Ada Carrasco.

Balún Canán  
Largometraje  
Director: Benito Alazraki  
Compañías productoras: Conacite Uno  
Reperto: Saby Kamalich, Tito Junco, Pilar Pellicer, Fernando Balzaret y Cecilia Camacho.

Las cenizas del diputado  
Largometraje  
Director: Roberto Gavaldón  
Compañías productoras: Conacite Uno y STPC  
Reperto: Eulalio González Piporro, Lucha Villa, Carmen Salinas, Kippy Casado y Marta Zamora.

Etnocidio: notas sobre el Mezquital  
Largometraje  
Director: Paul Leduc  
Compañías productoras: Cine Difusión del Sindicato de Trabajadores de Educación Pública (México) y Office National Du Film (Canadá).

Tango  
Largometraje  
Director: Víctor Kuri  
Reperto: Jorge Humberto Robles, Gonzalo Vega, Selma Beraud, María del Carmen Farías y Gilberto Pérez Gallardo.

La banda del carro rojo  
Largometraje  
Director: Rubén Galindo  
Compañías productoras: Filmadora Chapultepec  
Reperto: Mario Almada, Fernando Almada, Pedro Infante, Jr., Amira Cruzat y Leticia Pinto.

El mar  
Largometraje  
Director: Juan Manuel Torres  
Compañías productoras: Conacine y DASA Films  
Reperto: Mercedes Carreño, Yolanda Ciani, Arturo Beristáin, Claudio Brook y Miguel Ángel Ferriz.

Pafnucio santo  
Largometraje  
Director: Rafael Corkidi  
Compañías productoras: Conacine  
Reperto: Pablo Corkidi, María de la Luz Zendejas, Jorge Humberto Robles, Gina Moret y Susana Kamini.

Cascabel

Largometraje  
Director: Raúl Araiza  
Compañías productoras: Conacine  
Reparto: Ernesto Gómez Cruz, Raúl Ramírez, Aarón Hernán, Héctor Gómez y Mario Casillas.

La casta divina  
Largometraje  
Director: Julián Pastor  
Compañías productoras: Conacine y DASA Films  
Reparto: Ignacio López Tarso, Ana Luisa Peluffo, Pedro Armendáriz, Jr., Tina Romero y Jorge Martínez de Hoyos.

Las ficheras (Bellas de noche II parte)  
Largometraje  
Director: Miguel M. Delgado  
Compañías productoras: Cinematográfica Calderón  
Reparto: Jorge Rivero, Sasha Montenegro, Carmen Salinas, Lalo de la Peña y Mabel Luna.

La hija de nadie  
Largometraje  
Director: Tito Novaro  
Compañías productoras: Producciones Del Rey  
Reparto: Yolanda del Río, Jaime Moreno, Ana Luisa Peluffo, Lupita Ortiz y Federico Villa.

Mina viento de libertad  
Largometraje  
Director: Antonio Eceiza  
Compañías productoras: Conacite Uno (México) y ICAIC (Cuba)  
Reparto: José Alonso, Pedro Armendáriz, Jr., Héctor Bonilla, Sergio Corrieri y Rosaura Revueltas.

Mil caminos tiene la muerte  
Largometraje  
Director: Rafael Villaseñor Kuri  
Compañías productoras: Conacite Dos  
Reparto: Ana Martín, Arsenio Campos, Emmanuel Olea, Noé Murayama y Sara Guash.

Nuevo Mundo  
Largometraje  
Director: Gabriel Retes  
Compañías productoras: Conacine y STPC  
Reparto: Aarón Hernán, Tito Junco, Bruno Rey, Juan Ángel Martínez e Ignacio Retes.

Ultraje (antes, The Cliff o El risco)  
Largometraje  
Director: Raúl Fernández  
Compañías productoras: Scope Films (México) y Grunewald Films (Estados Unidos)  
Reparto: Troy Donahue, Alicia Encinas, Rolando Ferlini, Javier Rizo y Laura Ferlo.

Los hombres no deben llorar (antes, El amor tiene otras cosas)  
Largometraje  
Director: Roberto Ratti  
Compañías productoras: Producciones Del Rey  
Reparto: Yolanda del Río, King Clave, Jorge Vargas, Noemi Ceratto y José Luis Lozano Pepito.

La palomilla al rescate  
Largometraje  
Director: Héctor Ortega  
Compañías productoras: Conacite Uno y STPC  
Reparto: Ignacio de Rubín, Juan Christian Ortega, José Suárez, Gilberto Arellano y Luz Adriana Orozco.

Pasajeros en tránsito  
Largometraje  
Director: Jaime Casillas  
Compañías productoras: Conacine y STPC

Reparto: Gregorio Casal, Rafael Baledón, Ernesto Gómez Cruz, Rodrigo Puebla y Lyn May.

Fantoche  
Largometraje  
Director: Jorge De La Rosa  
Compañías productoras: Conacite Dos  
Reparto: Joaquín Cordero, Lilia Michel, Óscar Elizondo, José Luis Álvarez Valdés y David Aznar Trillo.

Las Poquianchis (antes, Miserere)  
Largometraje  
Director: Felipe Cazals  
Compañías productoras: Conacine y Alpha Centauri  
Reparto: Diana Bracho, Jorge Martínez de Hoyos, Salvador Sánchez, Pilar Pellicer y Leonor Llausás.

Vacaciones misteriosas (antes, El misterio del jaguar de obsidiana)  
Largometraje  
Director: Héctor Ortega  
Compañías productoras: Conacite Uno y STPC  
Reparto: Ignacio de Rubín, Juan Christian Ortega, José Suárez, Gilberto Arellano y Luz Adriana Orozco.

¡Tintorera!  
Largometraje  
Director: René Cardona, Jr.  
Compañías productoras: Conacine (México)  
Reparto: Susan George, Andrés García, Hugo Stiglitz, Fiona Lewis y Eleazar García Chelielo.

Tigre  
Largometraje  
Director: Rodolfo De Anda  
Reparto: Jorge Rivero, Fabián, Jorge Russek, Pilar Velázquez y Esperanza Roy.

Xoxontla (Tierra que arde)  
Largometraje  
Director: Alberto Mariscal  
Compañías productoras: Conacite Uno  
Reparto: Carlos Castañón, Narciso Busquets, Carlos Cardán, Arturo Benavides y Alfredo Gutiérrez.

El llanto de los pobres (antes, El prisionero)  
Largometraje  
Director: Rubén Galindo  
Compañías productoras: CR Films y Filmadora Chapultepec  
Reparto: Cornelio Reyna, Yolanda Ochoa, René Cardona, Ricardo Carrión y Alejandra del Moral.

Terremoto en Guatemala (Al final de la esperanza)  
Largometraje  
Director: Rafael Lanuza  
Compañías productoras: Cinematográfica Tikal  
Reparto: Norma Lazareno, Leonardo Morán, Guillermo Andreu, Augusto Monterroso y Octavio Páiz.

Prisión de mujeres  
Largometraje  
Director: René Cardona  
Compañías productoras: Conacite Dos y Productora Filmica Real  
Reparto: Carmen Montejo, Hilda Aguirre, Zulily Keith, Susana Kamini y María de la Luz Zendejas.

Ronda revolucionaria  
Largometraje  
Director: Carmen Toscano  
Compañías productoras: Conacine y Archivo Histórico Revolucionario  
Reparto: Ricardo Fuentes, Lolita Ayala, Luis Spota, Yolanda Ochoa y Laura Zapata.

El mexicano  
Largometraje  
Director: Mario Hernández  
Compañías productoras: Conacite Dos  
Reparto: Jorge Luke, Pila Pellicer, Jaime Fernández, Guillermo Rivas y Héctor Bonilla.

Crónica íntima  
Largometraje 16 mm  
Director: Claudio Issac  
Compañías productoras: DASA Films  
Reparto: Arturo Beristáin, Diana Bracho, Pedro Armendáriz, Jr., Dorotea Guerra y Helena Rojo.

La plaza de Puerto Santo  
Largometraje  
Director: Toni Sbert  
Compañías productoras: Conacite Uno  
Reparto: Héctor Suárez, Pedro Armendáriz, Jr., Raquel Olmedo, Rafael Baledón y Tito Junco.

Matinée  
Largometraje  
Director: Jaime Humberto Hermosillo  
Compañías productoras: Conacite Uno y DASA  
Reparto: Héctor Bonilla, Manuel Ojeda, Armando Martín Martínez, Rodolfo Chávez Martínez y Narciso Busquets.

El diabólico (antes, El cowboy diabólico)  
Largometraje  
Director: Giovanni Korporaal  
Compañías productoras: Conacite Dos  
Reparto: Carlos East, Jorge Russek, Jorge Humberto Robles, Odila Flores y Milton Rodríguez.

Furia Pasional  
Largometraje  
Director: Sergio Véjar  
Compañías productoras: Tesico Production Ltd., y Victor Films  
Reparto: Ana Luisa Peluffo, Raúl Ramírez, Hilda Aguirre, Alfonso Munguía y Hilda Cibar.

La playa vacía  
Largometraje  
Director: Roberto Gavaldón  
Compañías productoras: Conacite Uno (México) y Lotus Film (España)  
Reparto: Amparo Rivelles, Jorge Rivero, Pilar Velázquez, Queta Claver y Luis Cijes.

Mariachi (antes, Yo, el mariachi)  
Largometraje  
Director: Rafael Portillo  
Compañías productoras: Conacine y Sección de Compositores de STPC  
Reparto: David Reynoso, Mario Almada, Fernando Almada, Aurora Clavel y Rosa Gloria Chagoyán.

Mataron a Camelia... La texana  
Largometraje  
Director: Arturo Martínez  
Compañías productoras: Producciones Potosí  
Reparto: Ana Luisa Peluffo, Juan Gallardo, Angélica Chain, Carlos López Moctezuma, Arturo Benavides.  
Lo mejor de Teresa  
Largometraje  
Director: Alberto Bojórquez  
Compañías productoras: Conacite Uno  
Reparto: Tina Romero, Jorge Martínez de Hoyos, Alma Muriel, María Rojo y Stella Inda.

Alas doradas  
Largometraje  
Director: Fernando Durán  
Compañías productoras: Conacite Dos  
Reparto: Valentín Trujillo, Rebeca Silva, Arsenio Campos, Laura Zapata y Eduardo Noriega.

Raíces de sangre (antes, La raza unida)  
Largometraje  
Director: Jesús Salvador Treviño  
Compañías productoras: Conacine  
Reparto: Richard Yñiguez, Ernesto Gómez Cruz, Malena Doria, Pepe Serna y Adriana Rojo.

Pedro Páramo (El hombre de la Media Luna) (antes, Comalia)  
Largometraje  
Director: José Bolaños  
Compañías productoras: Conacine  
Reparto: Manuel Ojeda, Venetia Vianello, Bruno Rey, Narciso Busquets y Blanca Guerra.

Una noche embarazosa  
Largometraje  
Director: René Cardona  
Compañías productoras: Conacite Dos, Productora Filmica Re-Al, Tridente Cinematográfica (Italia) y Lotus Film (España)  
Reparto: Landi Buzanca, Claudia Islas, Pancho Córdova, Queta Claver y Carlos Estrada.

Los de abajo  
Largometraje  
Director: Servando González  
Compañías productoras: Conacine  
Reparto: Eric del Castillo, Enrique Lucero, Jorge Victoria, Gloria Mestre y Raúl Quijada.

En esta primavera  
Largometraje  
Director: Gilberto Martínez Solares  
Compañías productoras: Rosales Durán  
Reparto: Juan Gabriel, Estrellita, Carlos Agosti, Ramón Valdés y Alfonso Munguía.

Cananea  
Largometraje  
Director: Marcela Fernández Violante  
Compañías productoras: Conacine  
Reparto: Yolanda Ciani, Carlos Bracho, Milton Rodríguez, José Carlos Ruiz y Steve Wilensky.

La muerte también cabalga  
Largometraje  
Director: Otto Coronado  
Compañías productoras: CINECA  
Reparto: Juan Gallardo, Irlinda Mora, Rebeca Silva, Antonio Raxel y Leonardo Morán.

Cuando Pizarro, Cortés y Orellana era amigos  
Largometraje  
Director: Gilberto Macedo  
Compañías productoras: Dirección de Actividades Cinematográficas de la UNAM  
Reparto: Claudio Obregón, Blanca Baldó, Patricia Woolrich, Alfredo Ponce y Jaime Guerra.

Lecumberri (El palacio negro)  
Largometraje  
Director: Arturo Ripstein  
Compañías productoras: Centro de Producción de Cortometrajes  
Reparto: Voces narrativas: Emilio Ebergenhy y Tomás Pérez Turrent.  
Viaje por una larga noche  
Largometraje  
Director: Adrián Palomeque  
Compañías productoras: UNAM (Departamento de Actividades Cinematográficas y CUEC)  
Reparto: Rogelio Guerra, Gustavo Ganem, Alicia Montoya, Armando de León y Ramón Barragán.

## Bibliografía

- ✓ ACADEMIA MEXICANA DE CIENCIAS Y ARTES CINEMATOGRAFICAS. *Premio Ariel*. México, Cineteca Nacional de México/ IMCINE, 1994.
- ✓ AGUILAR CAMÍN, Héctor y Lorenzo Meyer. *A la sombra de la Revolución Mexicana*. 29ª ed. México, Cal y Arena, 2001.
- ✓ AGUSTÍN, José. *Tragicomedia Mexicana 1*. México, Planeta, 1990.
- ✓ \_\_\_\_\_. *Tragicomedia Mexicana 2*. México, Planeta, 1992.
- ✓ AMADOR, María Luisa y Jorge Ayala Blanco. *Cartelera cinematográfica 1960-1969*. México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos-UNAM, 1986.
- ✓ \_\_\_\_\_. *Cartelera cinematográfica 1970-1979*. México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos-UNAM, 1988.
- ✓ ANDER-EGG, Ezequiel. *Técnicas de investigación Social*. 21ª ed. México, Editorial El Ateneo, 1987.
- ✓ ARACIL, Rafael, Oliver, Joan y Segura, Antoni. *El mundo actual. De la Segunda Guerra Mundial a nuestros días*. Barcelona, Edicions Universitat de Barcelona, 1998.
- ✓ ARREDONDO MUÑOZLEDO, Benjamín. *Historia Universal Contemporánea*. 9ª ed. México, 1970.
- ✓ AYALA BLANCO, Jorge, *La aventura del cine mexicano*. 2ª ed. México, Ediciones Era, 1979.
- ✓ \_\_\_\_\_, *El cine juego de estructuras*. México, CONACULTA, 2002.
- ✓ AA. VV. *Cien años de cine mexicano 1896-1996*. México, CONACULTA/ IMCINE/, Universidad de Colima, 1999.
- ✓ AA. VV. *Cine Mexicano*. Madrid, Lunweg/ IMCINE, 1992.
- ✓ AA. VV. *Nueva historia mínima de México*. 4ª reimp. México, El Colegio de México, 2007.
- ✓ BALDELLI, Pío et al. *Problemas del nuevo cine*. Selección y prólogo de Manuel Pérez Estremera. Madrid, Alianza Editorial, 1970.
- ✓ BASURTO, Jorge. *La clase obrera en la historia de México en el régimen de Echeverría: rebelión e independencia*. México, Siglo XXI, 1989.
- ✓ BELINCHE Sergio E. y Matilde Zumbo. *CINEMA: Historia del cine italiano, de Cabria a La habitación del hijo*. Buenos Aires, La Crujía Ediciones, 2007.
- ✓ BERMÚDEZ, Roberto. *Hipótesis. Formulación y Comprobación*. México, UNAM-Escuela Nacional de Trabajo Social, 2000.
- ✓ BOOKBINDER, Robert. *Las películas de los años setenta*. España, Odín Ediciones, 1982.
- ✓ BORDWELL, David y Kristin Thomson. *Arte cinematográfico*. México, Mc Graw-Hill/ Interamericana de México, 2002.
- ✓ BRIONES, Guillermo. *Métodos y técnicas de investigación para las ciencias sociales*. México, Trillas, 1982.
- ✓ BROM, Juan. *Esbozo de Historia de México*. México, Grijalbo, 2005.
- ✓ \_\_\_\_\_, *Esbozo de Historia Universal*. México, Grijalbo, 2003.
- ✓ CALVO HERRERA, Concepción. *Explotación de Películas*. Jaén, Zumaque, 2011.
- ✓ CANIHUANTE, Gustavo. *La revolución chilena*. México, Diógenes, 1972.
- ✓ CASSETTI, Francisco. *El film y su espectador*. Madrid, Cátedra.

- ✓ CASTELLANOS CERDA, Vicente. *La experiencia estética en el cine*. Tesis de Doctorado en Ciencias Políticas y Sociales. México, UNAM-FCPyS, 2004.
- ✓ \_\_\_\_\_, *Lenguaje y espectador cinematográfico. Un modelo de estudio del cine*. Tesis de Maestría en Ciencias de la Comunicación. México, UNAM-FCPyS, 1998.
- ✓ CASTELLS, Manuel. *La era de la información: economía, sociedad y cultura. Vol. I: La sociedad red*. México, Siglo XXI, 1996.
- ✓ *Cinema México, Largometrajes*. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/IMCINE.
- ✓ CEBRIÁN HERREROS, Mariano. *Géneros Informativos Audiovisuales*. Madrid, Ciencia 3, 1992.
- ✓ *CINEINFORME GENERAL*. México, Banco Nacional Cinematográfico, 1976.
- ✓ CIUK, Perla. *Diccionario de directores del cine mexicano*. México, 2009.
- ✓ CORRAL CORRAL, Manuel. *La ciencia de la comunicación en México: origen desarrollo y situación actual*. México, Trillas, 1997.
- ✓ COSÍO VILLEGAS, Daniel (ed.) *Historia General de México*. El Colegio de México/ Centro de Estudios Históricos, 2002.
- ✓ COSTA, Paola. *La "apertura" cinematográfica. México 1970-1976*. México, Universidad Autónoma de Puebla, 1988.
- ✓ CROVI DRUETTA, Delia (coord). *Desarrollo de las industrias audiovisuales en México y Canadá*. México, FCPyS-UNAM, 1995.
- ✓ DÁVALOS OROZCO, Federico. *Albores del cine mexicano*. México, Clío, 1996.
- ✓ \_\_\_\_\_. *Summa fílmica mexicana 1916-1920*. Tesis de Licenciatura en Sociología. México, UNAM-FCPyS, 1988.
- ✓ \_\_\_\_\_. *El cine mexicano: una industria cultural del siglo XX*. Tesis de Maestría en Ciencias de la Comunicación. México, UNAM-FCPyS, 2008.
- ✓ DE LA VEGA ALFARO, Eduardo. *La industria cinematográfica mexicana*. México, Universidad de Guadalajara, 1991.
- ✓ DOMENACH, Jean-Marie. *La propaganda política*. Buenos Aires, Editorial Universitaria de Buenos Aires, 1962.
- ✓ ECO, Umberto. *Cómo se hace una tesis*. Barcelona, Gedisa, 2001.
- ✓ ELENA, Alberto. *Los cines periféricos*. Barcelona, Paidós, 1999.
- ✓ FAGES, J. B., B. Fery y P. Cornille. *Diccionario de comunicación*. Buenos Aires, Editor 904, 1977.
- ✓ FLORES VILLELA, Carlos A., y Aleksandra Jablonska. *Un siglo de cine en América Latina*. México, Filmoteca de la UNAM, 2001 (Texto sobre Imagen, 10).
- ✓ FLORES, Silvana. *El Nuevo Cine Latinoamericano y su dimensión continental. Regionalismo e integración cinematográfica*. Buenos Aires, Imago Mundi, 2013.
- ✓ FUENTES, Gloria. "Los años de esplendor", en: *Historia de las comunicaciones y los transportes en México. La radiodifusión*, México, SCT, 1987.
- ✓ GALINDO, Alejandro. *Verdad y Mentira del Cine Mexicano*. México, Katún, 1981.
- ✓ GALLINO, Lucio. *Diccionario de sociología*. México, Siglo XXI, 1995.
- ✓ GALLO T., Miguel Ángel. *Historia Mundial Siglos XX y XXI*. México, Ediciones Quinto Sol, 2009.
- ✓ \_\_\_\_\_, *Historia Universal Moderna y Contemporánea 2. v. II*. México, Ediciones Quinto Sol, 2004.

- ✓ GARCÍA RIERA, Emilio. *Breve Historia del cine mexicano, primer siglo 1897 a 1997*. México, CONACULTA/ IMCINE/ Ediciones Mapa, 1998.
- ✓ \_\_\_\_\_, *El cine y su público*. México, Fondo de Cultura Económica, 1974.
- ✓ \_\_\_\_\_, *Historia documental del cine mexicano 1974 a 1976*. v. XVII, México, CONACULTA/ IMCINE/ Universidad de Guadalajara, 1994.
- ✓ \_\_\_\_\_, *Historia documental del cine mexicano*. 9 v. México, Ediciones Era.
- ✓ \_\_\_\_\_, *Historia documental del cine mexicano: 1970 a 1971*. v. XV, México, CONACULTA/ IMCINE/ Universidad de Guadalajara, 1994.
- ✓ \_\_\_\_\_, *Historia documental del cine mexicano: 1972 a 1973*. v. XVI, México, CONACULTA/ IMCINE/ Universidad de Guadalajara, 1994.
- ✓ \_\_\_\_\_, *Julio Bracho 1909-1978*. México, Universidad de Guadalajara, 1986.
- ✓ GARCÍA RIERA, Emilio y Fernando Macotela. *La guía del cine mexicano*. México, Patria, 1984.
- ✓ GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Las culturas populares en el capitalismo*. 5ª ed. México, Nueva Imagen, 1994.
- ✓ \_\_\_\_\_, *Los nuevos espectadores. Cine, televisión y video en México*. México, CONACULTA/ IMCINE, 1994.
- ✓ GARCÍA TSAO, Leonardo. “¿Y el cine mexicano qué?”, en: *Cómo acercarse al cine*. México, CONACULTA/ Limusa Noriega, 1989.
- ✓ GARCÍA FERNÁNDEZ, Emilio C. (coord.) *Historia del Cine*. Madrid, Editorial Fragua, 2011.
- ✓ GARCÍA, Gustavo y José Felipe Coria. *Nuevo cine mexicano*. México, Clío, 1997.
- ✓ GARCÍA, Gustavo y David R. Maciel. *El cine mexicano a través de la crítica*. México, CONACULTA/ IMCINE/ DGAC/UNAM/ Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2001.
- ✓ GARCÍA, Marta (coord.) *Historia del cine. El séptimo arte, hoy*. v. VI, Madrid, SARPE, 1984.
- ✓ GAUDREAU, André y François Just. *El relato cinematográfico*. Barcelona, Paidós, 1995.
- ✓ GETINO, Octavio. *Cine Latinoamericano. Economía y nuevas tecnologías*. México, Trillas, 1990.
- ✓ GONZALEZ LLACA, Edmundo. *Teoría y práctica de la propaganda*. México, Grijalbo, 1981.
- ✓ GONZÁLEZ REYNA, Susana. *Manual de redacción e investigación documental*. 4ª ed. México, Trillas, 1990.
- ✓ GORTARI, Eli de. *Diccionario de la lógica*. México, Plaza y Valdés, 1988.
- ✓ HEUER, Federico. *La industria cinematográfica mexicana*. México, Policromía, 1964.
- ✓ HINOJOSA CÓRDOBA, Lucila. *El cine mexicano, de lo global a lo local*. México, Trillas/ UANL, 2003.
- ✓ HIRALES MORÁN, Gustavo A. *El radicalismo pequeñoburgués*. México, Universidad Autónoma de Sinaloa, 1978.
- ✓ *Hojas de Cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano*. 3 vols. México, SEP/ UAM/ Fundación Mexicana de Cineastas, 1998.

- ✓ ICART ISERN, M. Teresa, Fuentelsaz Gallego, Carmen y Pulpón Segura, Anna M. *Elaboración y presentación de un proyecto de investigación y una tesina*. Barcelona, Edicions de la Universitat de Barcelona, 2006.
- ✓ KRAUZE, Enrique. *La Presidencia Imperial*. México, Tusquets Editores, 1997.
- ✓ LABARRÉRE Z., André. *Atlas de Cine*. Madrid, Akal, 2009.
- ✓ LEAL, Juan Felipe, Barraza, Eduardo y Flores, Carlos. *El arcón de las vistas*. México, UNAM, 1994.
- ✓ LEÑERO, Vicente. *Los periodistas*. México, Joaquín Mortiz, 2001.
- ✓ LÓPEZ VALLEJO Y GARCÍA, María Luisa. *La religión en el cine mexicano*. Tesis de Licenciatura en Periodismo y Comunicación colectiva. México, UNAM-FCPyS, 1978.
- ✓ LOYOLA, Rafael (coord.) *Entre la guerra y la estabilidad política*. México, Grijalbo, 1990.
- ✓ MARTÍN, Marcel. *El lenguaje del Cine*. 5ª ed. Barcelona, Gedisa, 1999.
- ✓ MARTÍNEZ, José Luis. *La literatura mexicana del siglo XX*. México Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 1995.
- ✓ MARTÍNEZ TORRES, Augusto y Manuel Villegas López. *Aquel llamado nuevo cine español*. Madrid, JC, 1991.
- ✓ MEDINA PEÑA, Luis, *Hacia el nuevo estado: México 1920-1994*. México, FCE, 1996.
- ✓ MEKAS, Jonas. *Diario de cine*. Madrid, Fundamentos, 1975.
- ✓ MIRANDA FONSECA, Mariano. *Monografía de la República Mexicana*. 25ª ed. México, Porrúa, 1967.
- ✓ MOLES, Abraham y Claude Zeltmann. *Diccionario de comunicación*. Madrid, Ediciones Mensajero, 1975.
- ✓ MUSACCHIO, Humberto. *Historia gráfica del periodismo mexicano*. México, Gráfica, Creatividad y Diseño, 2003.
- ✓ ORELL GARCÍA, Marcia Olga. *Las Fuentes del Nuevo Cine Latinoamericano*. 3ª ed. Valparaíso, Ediciones Universitarias de Valparaíso, 2012.
- ✓ PAZ, Octavio. *Las palabras y los días. Una antología introductoria*. México, FCE/ CONACULTA, 2008.
- ✓ PEREDO CASTRO, Francisco Martín. *Alejandro Galindo en el cine mexicano*. Tesis de Licenciatura en Ciencias de la Comunicación. México, UNAM-FCPyS, 1990.
- ✓ PEREIRA, Armando (coord.) *Diccionario de literatura mexicana: Siglo XX*. 2ª ed. México, UNAM-Instituto de Investigaciones Filológicas/ Ediciones Coyoacán, 2004.
- ✓ PEREYRA, Carlos. *Historia, ¿para qué?* 2ª ed. México, Siglo XXI, 1981.
- ✓ POLONIATO, Alicia. *Cine y Comunicación*. México, Trillas, 1992.
- ✓ QUEZADA, Mario A. (comp.) *Diccionario del cine mexicano*. México, UNAM, 2005.
- ✓ ROJAS SORIANO, Raúl. *Guía para realizar investigaciones sociales*. México, Plaza y Valdés, 2003.
- ✓ ROMO, Cristina. *La otra radio. Voces débiles, voces de esperanza*. México: Fundación Manuel Buendía/ Instituto Mexicano de la Radio, 1990.
- ✓ RUY SÁNCHEZ, Alberto. *Mitología de un cine en crisis*. México, Premiá Editora, 1981.
- ✓ SADOUL, Georges. *Las maravillas del cine*. 8ª reimp. México, Fondo de Cultura Económica, 1998.

- ✓ SANCHEZ, Francisco. *El cine nuevo del nuevo siglo (y otras nostalgias)*. México, Casa Juan Pablos/ Instituto Zacatecano de Cultura, 2008.
- ✓ \_\_\_\_\_, *Luz en la oscuridad, crónica del cine mexicano 1896-2002*. México, CONACULTA/ Cineteca Nacional/ Casa Juan Pablos, 2002.
- ✓ SCHERER, Julio. *Los Presidentes*. México, Grijalbo, 1986.
- ✓ SEMO, Enrique (coord.) *México un pueblo en la historia*. México, Alianza Editorial, 1985.
- ✓ SOBERON TORCHIA, Edgar. *Un siglo de cine*. México, Cinememoria, 1995.
- ✓ SORLIN, Pierre. *Cines europeos, sociedades europeas 1939-1990*. Barcelona, Paidós, 1996.
- ✓ \_\_\_\_\_, *Sociología del cine*. México, Fondo de Cultura Económica, 1992.
- ✓ SOTO, Leopoldo. *El cine y los toros*. México, UNAM-Filmoteca de la UNAM, 2001. (Texto sobre Imagen, 12.)
- ✓ TOLEDO, Teresa et al. *10 años del nuevo cine latinoamericano*. Madrid, Verdoux, 1990.
- ✓ TOSI, Virgilio. *El lenguaje de las imágenes en movimiento*. México, Grijalbo, 1993.
- ✓ TOUSSAINT ALCARAZ, Florence (coord.) *¿Televisión pública en México?* México, CONACULTA, 1993.
- ✓ UGARTECHE, Óscar y Eduardo Martínez-Ávila. *La gran mutación*. UNAM-Instituto de Investigaciones Económicas, 2013.
- ✓ VALDÉS PEÑA, José Antonio. *Buñuel. Una mirada del siglo XX*. México, CONACULTA/ Cineteca Nacional, 2000.
- ✓ VÁZQUEZ MANTECÓN, Álvaro. *El cine súper 8 en México (1970-1989)*. México, UNAM-Filmoteca de la UNAM, 2012.
- ✓ VILLEGAS LÓPEZ, Manuel. *Aquel llamado nuevo cine español*. Madrid, 1991.
- ✓ VIÑAS, Moisés. *Índice cronológico del cine mexicano*. México, CONACULTA/ IMCINE, 1992.
- ✓ \_\_\_\_\_, *Índice general del cine mexicano*. México, CONACULTA/ IMCINE.

## Hemerografía

- ✓ CARRIZOSA, Paula. “Echeverría operó personalmente el halconazo: Herrera”. *La Jornada de Oriente*, junio 24, 2011.
- ✓ *Excélsior*, 3 de febrero de 1971.
- ✓ PERALES, Conchita. “El boom del cine mexicano visto por la nueva generación”, en: *Revista Viceversa*, n. 6, 1993.
- ✓ *Revista Mexicana de Sociología 1990: Censos y población en México*. México, UNAM-Instituto de Investigaciones Sociales, 1993.
- ✓ *Revista Mexicana de Sociología*. México, UNAM-Instituto de Investigaciones Sociales, 1979.
- ✓ *Revista Nexos*, n. 13, enero 1979.
- ✓ *Revista Nonotza. Revista de Difusión Cultural*. Año XIX, n. 4, cuarto trimestre de 1994, México, IBM de México, 1994.
- ✓ *Revista Proceso*: números de noviembre del 1976 a febrero de 1977.

## Videografía

- ✓ *Luis Echeverría, El presidente predicador* (1999). Dir. Eduardo Herrera. México, Clío, Libros y Videos, 1999. 44 mins. (Los Sexenios)
- ✓ *Luis Echeverría, La empeñosa ambición* (1999). Dir. Eduardo Herrera. México, Clío, Libros y Videos, 1999. 45 mins. (Los Sexenios)
- ✓ *José López Portillo, El presidente apostador* (1999). Dir. León Serment. México, Clío, Libros y Videos, 1999. 45 mins. (Los Sexenios)
- ✓ *1968: La conexión americana* (2008). Dir. Carlos Mendoza. México, Canal 6 de Julio. 66 mins.

## Sitios en Internet

- ✓ Academia Mexicana de la Lengua  
<http://www.academia.org.mx/>
- ✓ Alteridades-Públicos de cine  
[http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S0188-70172012000200004&script=sci\\_arttext](http://www.scielo.org.mx/scielo.php?pid=S0188-70172012000200004&script=sci_arttext)
- ✓ Armando del Moral Hollywood Reporter  
<http://armandodelmoralvisita.blogspot.mx/2009/05/rodolfo-landa-by-enrique-mendoza.html>
- ✓ Biblioteca digital UAM  
<http://www.bidi.uam.mx/>
- ✓ Enciclopedia de la Literatura en México  
<http://www.elem.mx/>
- ✓ <http://bibliotecas.unam.mx/>
- ✓ <http://catalogo.artium.org/>
- ✓ <http://www.canal22.org.mx/>
- ✓ <http://cinemaquorum.com/>
- ✓ <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/front.html>
- ✓ <http://correcamara.com/inicio/index.php>
- ✓ <http://presidentes.mx/>
- ✓ <http://www.abcguiionistas.com/>
- ✓ <http://www.arts-history.mx/>
- ✓ <http://www.cahiersducinema.net/>
- ✓ [http://www.cinefagos.net/index.php?option=com\\_content&view=featured&Itemid=66](http://www.cinefagos.net/index.php?option=com_content&view=featured&Itemid=66)
- ✓ <http://www.cinelatinoamericano.org>
- ✓ <http://www.cuec.unam.mx/default.html>
- ✓ <http://www.depeliculasgratis.com/>
- ✓ <http://www.difusioncultural.uam.mx/revista/revcasa2004.html>
- ✓ <http://www.elccc.com.mx/sitio/>
- ✓ <http://www.elespectadorimaginario.com/>
- ✓ <http://www.eluniversal.com.mx/>
- ✓ <http://www.encyclopediagro.org/index.php/indices>
- ✓ <http://www.europapress.es/>
- ✓ <http://www.excelsior.com.mx/>
- ✓ <http://www.filmoteca.unam.mx/>
- ✓ <http://www.forbes.com.mx/>
- ✓ <http://www.fundaciontoscano.org/esp/contactar.asp>
- ✓ <http://www.imcine.gob.mx/>
- ✓ <http://www.imdb.com/>
- ✓ <http://www.inegi.org.mx/>
- ✓ <http://www.jornada.unam.mx/ultimas/>
- ✓ <http://www.mexicomaxico.org/>
- ✓ <http://www.milenio.com/>
- ✓ <http://www.popthing.com/>
- ✓ <http://www.proceso.com.mx/>
- ✓ <http://www.slideshare.net/>
- ✓ <http://www.theasc.com/site/>
- ✓ <https://jpmejiamaza.wordpress.com/>
- ✓ Real Academia Española  
<http://www.rae.es/>
- ✓ [www.wikipedia.org](http://www.wikipedia.org)
- ✓ [www.youtube.com](http://www.youtube.com)
- ✓ <http://mexicanadecomunicacion.com.mx/>

## Entrevistas

- ✓ Dr. Juan Bravo Zamudio.
- ✓ Mtro. Luis Ángel Ortíz Palacios.
- ✓ Dr. Javier Pineda Muñoz.