



UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO

FACULTAD DE CIENCIAS POLÍTICAS Y SOCIALES

CENTRO DE ESTUDIOS POLÍTICOS

LA POLÍTICA CINEMATOGRAFICA EN MÉXICO: 1970-1976

ENSAYO

QUE PARA OPTAR POR EL GRADO DE:

**LICENCIADO EN CIENCIA POLÍTICA
Y ADMINISTRACIÓN PÚBLICA**

PRESENTA:

ANTANAS ALBERTO ELIHÚ HERNÁNDEZ AMADOR

**DIRECTOR: IVAN ALFREDO ISLAS FLORES
MIEMBROS DEL COMITÉ TUTOR:**

**MARÍA LUISA LÓPEZ-VALLEJO Y GARCÍA
CLARA CISNEROS HERNÁNDEZ
FRANCISCO JAVIER JIMÉNEZ RUÍZ
CARLOS EDUARDO BARRAZA GONZÁLEZ**

CIUDAD UNIVERSITARIA, CDMX, 2021



Universidad Nacional
Autónoma de México

Dirección General de Bibliotecas de la UNAM

Biblioteca Central



UNAM – Dirección General de Bibliotecas
Tesis Digitales
Restricciones de uso

DERECHOS RESERVADOS ©
PROHIBIDA SU REPRODUCCIÓN TOTAL O PARCIAL

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

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

Índice

Índice	1
Introducción	3
Antecedentes a la política cinematográfica de Luis Echeverría Álvarez.	7
1.1 Grupo Nuevo Cine	7
1.2 Creación del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC):	8
1.3 Primer Concurso de Cine Experimental y de Largometraje	9
1.4 Surgimiento de “Cinematográfica Marte”	10
1.5 Fundación de Procinemex	12
La política cinematográfica	14
2.1 1971: La estructura económica y técnica.	22
2.2 1972: “Un cine que miente es un cine que embrutece...”	36
2.3. 1973: La producción estatal.	42
2.4. 1974: CONACINE y la Cineteca Nacional.	46
2.5. 1975: “...damos el paso o habremos fracasado en este gobierno...”	50
2.6. 1976: ¿Un esfuerzo conjunto?	58
Conclusiones	62
Bibliografía:	65
Anexo: Filmografía del sexenio Echeverrista	69
Tabla 1. Películas producidas en 1970 (Luis Echeverría Álvarez asume el gobierno el primero de diciembre)	68
Tabla 2. Películas producidas en el año de 1971	64
Tabla 3. Películas producidas en el año de 1972	64
Tabla 4. Películas producidas en el año de 1973	65
Tabla 5. Películas producidas en el año de 1974	66
Tabla 6. Películas producidas en el año de 1975	67
Tabla 7. Películas producidas en el año de 1976	67

Introducción

El cine, como todo ejercicio cultural, se circunscribe a sus elementos políticos y sociales. En el presente ensayo no sólo se describen las características de la cinematografía durante el sexenio de Luis Echeverría, presidente de México de 1970 a 1976, sino además se analizan sus repercusiones en las películas de la época. Se hace referencia a la política cultural implementada y su impacto en la conformación de lo que se consideró una nueva industria cinematográfica, a la par de entender las condiciones en que se desarrollaron las películas más representativas de dicho período.

Durante el mandato de Luis Echeverría, el cine se convirtió en una industria donde se expresó el cambio de política económica: del desarrollo estabilizador al desarrollo compartido. La industria cinematográfica mexicana vivió un proceso de creación de empresas paraestatales y subsidios que fortalecieron su producción al amparo de instituciones públicas.

Un estudio de caso de los argumentos cinematográficos impulsados por el Estado mexicano de la época debería considerar un estudio que explique los cimientos que sostienen las capacidades económicas y técnicas que dan pauta a la creación de películas de aquellos años.

Desde su llegada a México en 1896, el cine tuvo un crecimiento acelerado por el inmediato respaldo del gobierno de Porfirio Díaz, que al considerarlo un invento francés contó con el apoyo necesario para presentarlo ante el público. La primera exhibición tuvo lugar el 14 de agosto de 1896, en el centro de la Ciudad de México, solamente ocho días después de que el invento se exhibiera ante Porfirio Díaz y su familia, de forma privada, en el Castillo de Chapultepec.

Las primeras “*vistas*” tienen cierto carácter propagandístico, se produjeron cuando Díaz autorizó la filmación de 26 películas a Ferdinand Bon Bernard y Gabriel Veyre, emisarios de los Lumière, en aquel 1896. (GARCÍA, 1998) Surgieron así “*El presidente Porfirio Díaz montando a caballo por el bosque de Chapultepec*”, y otras en las que el presidente de la república era la estrella principal: *Porfirio Díaz, con*

sus ministros, en un recorrido del zócalo el 16 de septiembre (GARCÍA, 1998), etcétera.

Posteriormente, el cine recabó imágenes documentales de la revolución mexicana, en manos de sus primeros filmadores, como Salvador Toscano, entre otros, abriendo una brecha importantísima para el documental mexicano y creando una gran tradición de este tipo.

A la par surgieron los primeros argumentos y con ellos los primeros directores. El mencionado Salvador Toscano filmó, por ejemplo: Don Juan Tenorio en 1898. A partir de entonces el cine se convertiría en un lugar recurrente de las clases bajas que acudían a las salas en la búsqueda de historias falsas y verdaderas, pues también se exhibían fragmentos noticiosos.

Durante los años veinte se construyeron las primeras salas de cine, pasando de un espectáculo itinerante a un lugar definido. En Estados Unidos surgieron las primeras “estrellas” en las películas y con ello la exportación masiva de productos cinematográficos a otros países del mundo. La inestabilidad política de México no contribuyó a la consolidación temprana de una industria cinematográfica en aquella época.

Durante el periodo conocido como “El Maximato”, México vivió una época de estabilidad militar; el poder político se concentró en una sola persona -desde 1924- y durante este periodo surgieron los primeros ensayos y las primeras películas con sonido. México fue también pionero en un sistema de sonorización que favoreció y aceleró la creación de películas sonoras en nuestro país desde 1929, llegando al caso más emblemático con “*Santa*”, película de 1931, dirigida por el español Antonio Moreno. Dicho sistema de sonorización fue puesto en marcha por los hermanos Joselito y Roberto Rodríguez.

“...Probada la capacidad productiva, los empresarios, directores y argumentistas inician la búsqueda del elemento que permita afianzar lo que de manera incipiente se logró al filmarlas: públicos, mercados y,

finalmente, una verdadera y potente industria cinematográfica".
(Dávalos, 2016)

Los años treinta son los de la consolidación de una industria cinematográfica en nuestro país. A partir de un programa sexenal, Lázaro Cárdenas -presidente de 1934 a 1940- impulsó las primeras medidas de apoyo al cine que no dependían de una persona, sino del aparato estatal; por ejemplo: la Secretaría de Educación Pública produjo una película titulada "Redes", intervino en el precio del boleto y se garantizó el tiempo mínimo de proyección de las películas mexicanas en cartelera, frente al crecimiento y ya gigante imperio cinematográfico estadounidense. (García, 1998)

Los años treinta representan una plataforma de despegue para las temáticas que harán del cine nacional la expresión común fuera del país:

"Los treinta representan mucho del sustrato temático, del sedimento de técnicas y asuntos argumentales del futuro cine nacional" (López-Vallejo, 2016)

Todavía no existe un acuerdo para situar temporalmente el comienzo de la "Época de oro" del cine nacional, pero se reconocen circunstancias que le dieron origen, como la participación de Estados Unidos en la Segunda Guerra Mundial, el surgimiento de géneros filmicos propiamente mexicanos como el "melodrama y la comedia ranchera", y la incorporación de mexicanos que habían aprendido y aprehendido la forma de hacer cine en Hollywood durante los años veinte.

Este gran periodo es prolífico en todos sus sentidos, lo cual robusteció el apenas existente aparato jurídico en torno al cine, al impulsar una ley general de cinematografía en 1946, los sindicatos que agrupaban a los trabajadores de la industria cinematográfica crecieron en número y en intereses, *"el cine, llegó a ser en ese tiempo la sexta industria del país (sólo debajo de la laminación, el ensamble de automóviles, el acero, la cerveza y los acabados de algodón)"* (García, 1998); los estudios y laboratorios para la producción de cine en México facilitaron la realización de más películas que cualquier otro país de habla hispana. Siendo México, también,

un polo muy atractivo para dicha profesión, actores, directores y técnicos llegaron a nuestro país con la esperanza de participar en el cine nacional. Sin embargo, la producción de películas en México depende en gran medida de insumos que vienen de los Estados Unidos y su reincorporación en la producción fílmica, cuando termina la Segunda Guerra Mundial, provoca un descenso importante en la producción mexicana a partir de 1945.

El encarecimiento, entonces, de la producción de películas en México provocará una gran crisis durante la segunda mitad de los años cincuenta y durante todos los años sesenta. La exhibición de películas estará concentrada en un monopolio privado, las políticas estatales no favorecen al cine de forma directa, y la única posibilidad de recuperar en taquilla lo invertido en las películas es con la confección de “churros”, historias vacías con personajes recurrentes como “El Santo”, “Capulina”, etcétera.

Para 1958 se suspende la entrega anual del premio Ariel, el máximo galardón del cine mexicano, declarando desiertas sus distintas categorías. Los años sesenta se caracterizarán por esa profunda crisis cinematográfica, “...esta vez la crisis se ha manifestado, a diferencia de crisis anteriores, no tanto como un choque de intereses entre los productores y los trabajadores, sino también como una suspensión de hecho de toda la actividad cinematográfica”. (Elizondo, 1962).

“Por un lado, los productores se quejaban por la censura que imponía el gobierno al no poder exhibir en al menos un 70%, aproximadamente, de las películas que se producían durante un año. No había la posibilidad tan factible de poder trabajar dentro de la industria, y se planteaba la idea de nacionalizar el cine ante esta crisis, debido a que ya no generaba ganancias a comparación de los años del cine de oro en México.” (Rossbach y Canel, 1988).

Por ello, el decenio se caracterizó también por el impulso de intentos diversos por recuperar la gloria perdida con el fin de la época de oro, iniciativas de intelectuales y cinéfilos, de empresarios novatos, del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica y de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Este breve recuento histórico del cine mexicano se aprecia a la luz de los acontecimientos políticos, económicos y sociales que definieron la vida pública del país -desde 1896-, sosteniendo que la relación entre la política pública y el fenómeno cinematográfico es estrecha.

Considerando que el cine es una expresión artística, pero también un sector industrial en el que trabajan miles de trabajadores, puede considerarse una arista de apreciación las decisiones políticas que afectan o intervienen directa o indirectamente al cine, en sus argumentos como en su posibilidad de producción, entre otros.

Este ensayo expone las decisiones políticas que se tomaron en el sexenio de Luis Echeverría Álvarez, momento en el que el país vive un giro en la política económica, se progresa del desarrollo estabilizador, al desarrollo compartido. En lo político, se priorizan medidas de reconciliación nacional tras los hechos de 1968 mediante la política de “Apertura democrática”.

Relatar las medidas que asume el gobierno en materia cultural explicarán en un sentido sociológico el fenómeno cinematográfico, aportando al producto final que es una película, un contexto político, económico y social.

Antecedentes a la política cinematográfica de Luis Echeverría Álvarez.

1.1 Grupo Nuevo Cine

Alrededor de doce aficionados al cine, lectores de la revista francesa “*Cahiers du cinéma*”, fundada en 1951, intelectuales de clase media, conscientes de la crisis económica y creativa del cine nacional, fundaron en 1961 el autodenominado “Grupo Nuevo Cine” -como lo establece su propio manifiesto- (Nuevo Cine, 1961), el cual publicaría una revista homónima. En el primero de los únicos seis números que tendría la revista, expusieron el Manifiesto del Grupo Nuevo Cine, firmado por sus integrantes: José de la Colina, Rafael Corkidi, Salvador Elizondo, Jomi García

Ascot, Emilio García Riera, J. L. González de León, Heriberto Lafranchi, Carlos Monsiváis, Julio Pliego, Gabriel Ramírez, José María Sbert y Luis Vicens.

Los críticos y aspirantes a cineastas sostuvieron la revista durante un año, periodo en que se editaron seis números con un tiraje de apenas mil ejemplares cada uno. Además, con una evidente influencia del cine francés, produjeron una película independiente, dirigida por Jomi García Ascot y basada en las memorias de María Luisa Elío sobre su infancia en la España Franquista: "***En el balcón vacío***" (1962). La filmación no correspondía al sistema de producción industrial que el STIC y el STPC reservaron para sus miembros con la política de puertas cerradas.

Rodada en pocas semanas, en locaciones reales, con pocos actores y financiada por los aportes voluntarios de los miembros del Grupo Nuevo Cine, "*En el balcón vacío*" se convirtió en una propuesta estética del nuevo cine mexicano, lanzada por un grupo de intelectuales que fijó su interés en el cine francés. Fue estrenada catorce años después, en 1976.

La pugna temática y estética a partir de "*En el balcón vacío*" es notoria. La crítica en torno a la película fue diversa; por un lado, Marie Madeleine Brumagne (1962) dijo:

"El XV Festival de Locarno ha revelado una obra, "En el balcón Vacío". La obra es sensible, y de una tonalidad que recuerda la de una película como "Cleo de 5 a 7" de Agnès Varda. Pero lo que constituye su originalidad es que su contenido no tiene nada de abstracto sino una rebelión que nos concierne a todos directamente"

En contraste, Eduardo Marín Conde (1985) expresó:

"En el balcón vacío" es una obra elitista en un término literal; a pesar de tener una hora de duración, se hace larguísima y parece que sobran varios minutos. La unidad narrativa es pobre; la realización, monótona, y los diálogos, falsos y cursis. Sólo queda, al valorarse ahora, el mérito del intento y del deseo de plasmar una nostalgia personal en un medio de comunicación".

El desarrollo temático del cine mexicano posterior poco tomó en cuenta la propuesta de “*En el balcón vacío*” y centró sus atenciones en otro tipo de películas privilegiadas en el sexenio Echeverrista, algunas propuestas fueron encaminadas por la Cinematográfica Marte.

1.2 Creación del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC):

Aunque las primeras escuelas de cine en el mundo datan de los años veinte y treinta, en México hasta los primeros años de los sesentas no existía institución educativa en materia cinematográfica; la forma de dedicarse al cine dependía de la estructura sindical.

Los cineclubs, en cambio, se daban cada vez con mayor frecuencia hacia los años cincuenta. En 1952 nació el “Cine-club Progreso”; entre sus promotores se encontraba Manuel González Casanova, de dieciocho años de edad. Dos años más tarde comenzaría sus estudios en Letras y Arte Dramático de la Facultad de Filosofía y Letras donde fundó el primer cineclub de la Universidad Nacional y en 1955 ya dirigía la Asociación Universitaria de Cines (Cineteca Nacional, 2005).

En 1957 realizó su primer cortometraje producido por el cineclub de dicha Facultad. Para 1959, el Instituto Cubano de Cine lo invitó a conocer sus instalaciones. En 1960 fundó la Filmoteca de la UNAM donde impulsó proyectos de cursos sobre cine, para finalmente, en 1963, fundar el Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC), escuela que dirigió en sus primeros años.

Durante los primeros dos años, el CUEC no tuvo instalaciones propias y hasta 1968 contó con presupuesto oficial para la compra de material y equipo técnico. Año en que “***El grito***”, de Leobardo López Arretche, documental sobre 1968, expone la formación y el carácter que se forjaba en el CUEC. Algunos egresados de las primeras generaciones fueron Jorge Fons, Juan Guerrero, José Rovirosa, Francisco Bojórquez, Alfredo Joskowicz y Jaime Humberto Hermosillo.

1.3 Primer Concurso de Cine Experimental y de Largometraje

En 1965, el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC) convocó al Primer Concurso de Cine Experimental. Para García Riera, el concurso “terminó por engendrar a un núcleo de directores, argumentistas, fotógrafos, actores. Si ellos logran vencer el nivel mental de la industria y el nivel moral de la censura, el cine mexicano no estará salvado, sino que, más realistamente, tendrá posibilidades de vida”. (García, 1978)

El concurso buscaba renovar, con ayuda del STPC, los cuadros de la producción fílmica en una época de crisis nunca antes vista. Se conformó un jurado con críticos, especialistas, integrantes del Instituto de Bellas Artes y de la Universidad Nacional. La convocatoria estuvo abierta durante dos meses, en que se recibieron 31 propuestas. El 30 de junio de 1965, el jurado dio a conocer los resultados:

El primer lugar fue para “*La fórmula secreta*”, de Rubén Gámez; el segundo, “*En este pueblo no hay ladrones*”, de Alberto Isaac; el tercero, “*Amor, amor, amor*”, película episódica dirigida por Benito Alazraki, Miguel Barbachano Ponce, Héctor Mendoza y José Luis Ibáñez; el cuarto lugar fue para “*Viento distante*”, de Salomón Laiter, Manuel Michel y Sergio Véjar.

“El concurso había despertado un entusiasmo general: escritores, críticos, profesionales de ramas diversas del cine y la televisión, directores de teatro, aficionados, vieron abierta una oportunidad de expresarse a través de un medio prácticamente inaccesible” (Rossbach y Canel, 1985)

La continuidad del concurso no fue inmediata, las ediciones posteriores tardaron varios años en llegar, pero no así el cambio en la temática y dinámica de producción del cine nacional.

1.4 Surgimiento de “Cinematográfica Marte”

El productor de cine mexicano Gregorio Wallerstein, conocido como “El zar del cine” (*México de mis recuerdos*, 1943); (*La mujer de todos*, 1946); (*Maclovía*, 1948); (*Los hermanos del hierro*, 1961), fue padre de Mauricio Wallerstein. Egresado de Economía, fue atraído por el medio cinematográfico desde los tres años (Ruggiero, 1985) y en su juventud conoció a Fernando Pérez-Gavilán, nacido también en la Ciudad de México en 1937, productor y director de cine, después de estudiar administración de empresas por el ITAM. También ejerció como gerente en distintos cines de la Ciudad de México; asumía sus películas como “de denuncia” y entre su filmografía destaca “*Intriga contra México*” (1987).

Los amigos, apoyados por conexiones familiares y con recursos económicos, fundaron “Cinematográfica Marte”, un intento de respiro a la difícil situación de producción fílmica en México.

“Teníamos la idea de cambiar un poco la temática que se hacía en el cine mexicano, se hacían puras películas de charros, o de aventuras, no se trataban problemas de ciudad”: Fernando Pérez-Gavilán. (Vidal, 2017)

Cinematográfica Marte produjo en 1966 al guión ganador del Primer Concurso Nacional de Argumentos y Guiones Cinematográficos de 1965, que convocó el Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC), el Banco Cinematográfico y la Asociación de Productores. El trabajo escrito por Carlos Fuentes y Juan Ibáñez destacó entre los 229 guiones presentados, ganando así el primer lugar y la oportunidad de producirse con el STIC.

Este primer intento de acabar con la política de puertas cerradas dio a Juan Ibáñez la posibilidad de dirigir el argumento ganador, producción de Cinematográfica Marte. En contraste con “*En el balcón vacío*” (1965), “*Los Caifanes*” presentaba una vista franca sobre la ciudad y sus personajes, un contraste también entre las clases altas y bajas, interpretadas, una, por Julissa y Enrique Álvarez Félix y la otra por cuatro actores de extracción universitaria que debutaban en la película: Ernesto Gómez Cruz, Eduardo López Rojas, Óscar Chávez y Sergio Jiménez.

El habla sincera de los personajes no coincidía con la prosa refinada de las películas de la época de oro. El protagonismo de los jóvenes en años convulsos para la juventud y la notable influencia de películas italianas en “*Los Caifanes*”, hicieron de esta película un parteaguas en la cinematografía nacional, sin duda un antecedente notorio en la política fílmica del sexenio Echeverrista. Luis Echeverría Álvarez por estas fechas ya despachaba como Secretario de Gobernación.

Así, Cinematográfica Marte produjo diecisiete películas entre las que destacan “*Los caifanes*” (1967); “*Patsy, mi amor*” (1969); “*El quelite*” (1969); “*Las puertas del paraíso*” (1970); “*Paraíso*” (1970).

“(El nombre de “Marte”) se nos ocurrió por el dios de la guerra, de ahí surge Cinematográfica Marte” (Wallerstein, 2011)

“El dios de la guerra era para romper con los viejos esquemas de producción...” (Pérez-Gavilán, 2011)

1.5 Fundación de Procinemex

En junio de 1968, ocurrieron dos sucesos que adelantaban la política cinematográfica de Luis Echeverría: el día 5, las acciones de la empresa exhibidora Operadora de Teatros, S. A. se traspasaron al Banco Nacional Cinematográfico, el único eslabón de la producción cinematográfica que faltaba ya lo tenía a partir de entonces dicha institución bancaria.

El día 13, el Banco Nacional Cinematográfico anuncia la creación de Procinemex (Promotora Cinematográfica Mexicana, S.A.), dedicada a la promoción publicitaria del cine mexicano y administrada en su primer momento por Maximiliano Vega Tato, futuro funcionario cinematográfico en la administración Echeverrista.

Todo lo anterior ocurrió durante los años sesenta; sin embargo, el cine mexicano estuvo relacionado con el Estado desde sus orígenes y tiene como antecedentes institucionales y normativos los siguientes:

Desde 1949 se legisla un régimen normativo específico en materia cinematográfica, la “Ley general de la industria cinematográfica”. Pero desde 1947 entra en funcionamiento el Banco Nacional Cinematográfico como entidad federal. Para 1960, el gobierno mexicano adquirió las salas de cine de las empresas “Operadora de Teatros” y “Cadena de Oro” (Harvey, 2005).

“Sorpresivamente, en 1960, el Estado compra las salas de Operadora de Teatros y se empezó a buscar un mejor control del Banco Nacional Cinematográfico de forma que tanto financiamiento, como distribución y exhibición quedaran bajo el control del Estado mismo” (Pérez, 1994)

La política cinematográfica

Poco tiempo después del triunfo de la Revolución rusa, en 1917, Lenin pregonaaba ante una multitud mayoritariamente analfabeta -como la mayoría de la población rusa de la época-: “*De todas las artes, el cine es para nosotros la más importante*” (Noguera, 2013). Tan convencido estaba de la función del cine que junto con la radio fueron los canales ideológicos del Estado Soviético. En agosto de 1919, por ejemplo, se nacionalizó el antiguo cine zarista dando origen al conocido “cine soviético” (Sadoul, 1967).

Películas como “*El acorazado Potemkin*” (1925) y “*Octubre*” (1928), ambas de Sergei M. Eisenstein, dieron la vuelta al mundo proponiendo una estética cinematográfica y veladamente una ideología política. El mismo fenómeno ocurrió en Alemania, cuando Adolfo Hitler, responsable de la muerte de alrededor de 17 millones de personas, tomó las riendas del poder y con ello las del cine alemán al nombrar a Joseph Goebbels el “patrón del cine”.

Este patrón, también Ministro de Propaganda, se propuso rescatar al cine de la crisis, eterno acompañante del séptimo arte, e impulsó la producción de dos tipos de películas: las destinadas a la evasión de la gente y las que enaltecían la política nazi (Pérez, 2015). La propaganda en el cine alemán dio películas como “*La victoria de la Fe*” (1933), “*El triunfo de la voluntad*” ambas de Leni Riefenstahl; y, “*El judío Süß*” (1940) de Veit Harlan, entre otras.

En la bota del mediterráneo, Mussolini haría lo propio: propaganda. El totalitario control político priorizaba al cine como su medio de difusión masiva. Además, vestido ya de militar y rapada la cabeza, en 1923 Benito Mussolini apareció como actor en una cinta producida por Samuel Goldwyn (Muscio, 2019); un año antes el dictador Mussolini comenzaba su ascenso al poder. La faceta como actor del “Duce” es poco conocida, apenas estudiada.

El Fascismo estableció reglas al cine que perdurarían durante muchos años, algunas conviven con el presente, como el Festival de Cine de Venecia. En dicho

festival, el “Duce” inventó el premio “Copa Mussolini” que condecoraba dos variantes: mejor película italiana y mejor película extranjera. Se entregó por vez primera en agosto de 1934. (López, 2017)

El dictador no cree que el cine deba adoctrinar a las masas, sino divertirlos, “dormir a la opinión pública” y fiel a su creencia promueve el cine de “teléfonos blancos”: comedias melodramáticas, intrascendentes e historias predecibles, en las que coincide un elemento visual, los teléfonos blancos; son películas en escala de grises. En ese periodo y por la política fascista, Roma se convirtió en la capital del cine europeo.

En México, el Plan Sexenal del Partido Nacional Revolucionario que encabezó Lázaro Cárdenas Del Río también influyó en el cine -una de sus preocupaciones-; desde el Estado mexicano se promovieron películas y la política cinematográfica dio pauta a la consolidación de una industria cinematográfica nacional.

Una película condensa el sexenio, “*Redes*” de 1934, dirigida por Fred Zinnemann y Emilio Gómez Muriel, filmada en el Estado de Veracruz y producida por la Secretaría de Educación Pública, la película narra el conflicto entre ricos y pobres en Alvarado, Veracruz, de aspecto socialista como la educación durante ese sexenio e interpretada por lugareños y un solo actor profesional.

En Cuba, el régimen encabezado por Fidel Castro tejió así su peculiar política cinematográfica: en los primeros días de 1959 se creó el Departamento Cinematográfico y se promulgaría la ley que creó el Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) (Berthier, 2008), el que produjo el documental “*Esta tierra es nuestra*”, dirigido por Tomás Gutiérrez Alea. Al periodo que inicia en 1959 y termina diez años después se le conoce como la “Época de Oro del Cine Cubano”. Otras películas del periodo son “*Lucía*” (1968) de Humberto Solás y “*Memorias del Subdesarrollo*” del mismo año, dirigida por Tomás Gutiérrez Alea, entre otras.

Los ejemplos anteriores han ocupado páginas y libros enteros que destacan la relación tan estrecha entre el cine y el ejercicio del poder. No es novedad, la propia historia del arte sujeta los movimientos, corrientes, escuelas, etcétera, a momentos particulares de la vida política. Un análisis de la obra, a la luz de las condiciones políticas, económicas y sociales, enriquece el estudio de la obra artística y la convierte en una obra cultural.

Así, los elementos constitutivos del lenguaje cinematográfico se encuentran con los elementos exteriores a la obra y eso caracteriza también esta investigación, el reflejo en las películas de las condiciones políticas, económicas y sociales del país durante el sexenio Echeverrista.

Pero antes de "*El acorazado Potemkin*", en 1925; de "La victoria de la fe" en 1933; de "Redes" en 1934; de la Revolución Cubana en 1959 y acaso coincidente en el ascenso al poder de Benito Mussolini, en enero de aquel 1922 nació en la Ciudad de México Luis Echeverría Álvarez, hijo de Rodolfo Echeverría y Catalina Álvarez.

Echeverría Álvarez se licenció en Derecho por la entonces Escuela Nacional de Jurisprudencia de la Universidad Nacional Autónoma de México, donde conoció a José López-Portillo, compañero de aulas, con quien realizó una estadía académica en Chile; impartió la asignatura "Teoría jurídica" entre 1947 y 1949; en 1946 se volvió secretario particular de Rodolfo Sánchez Taboada, entonces presidente del Partido Revolucionario Institucional. Su ascenso político fue rápido: desde 1952 y hasta 1954 fue Secretario de Cuentas de la Secretaría de Marina, a partir de aquel año: Oficial Mayor en la Secretaría de Educación Pública, y en diciembre de 1958 -al inicio del gobierno del presidente Adolfo López Mateos- fue nombrado Subsecretario de Gobernación. En 1963 ocuparía la Secretaría de Gobernación cuando su titular, Gustavo Díaz Ordaz, competiría por la presidencia del país, periodo durante el cual conservaría su cargo en dicha secretaría hasta 1969. (Cámara de Diputados, 2006)

Faltando cinco días para que el Partido Revolucionario Institucional nombrara a su candidato presidencial del periodo 1970-1976, Luis Echeverría, a quien

defendió Gustavo Díaz Ordaz el primero de septiembre de 1969 ante la Cámara de Diputados:

“Por mi parte, asumo íntegramente la responsabilidad personal, ética, social, jurídica, política e histórica, por las decisiones del gobierno en relación con los sucesos del año pasado” (Díaz, 1969)

Despojado de toda culpa por los sangrientos hechos del 2 de octubre de 1968 en Tlatelolco, cuando era Secretario de Gobernación, acudió ligero, sin la culpa del pasado, al respaldo del futuro, a un evento *sui generis*:

La “Comunidad cinematográfica” lo arrojaría en un desayuno sin igual, en el que sirvieron enchiladas de mole y agua de jamaica (Novedades, 9/Nov/1969).

“Los canales 2 y 8 transmitirán esta mañana, a partir de las 11 horas, en cadena y a colores, el acto de solidaridad que los cinematografistas de todo el país ofrecen al precandidato a la Presidencia de la República, licenciado Luis Echeverría Álvarez. El acto -en el que tomarán parte sobresalientes artistas- se realizará en los estudios de cine de Churubusco.” (El Universal, 8/Nov/1969)

A los estudios llegó Luis Echeverría cerca de las diez de la mañana, acompañado de su hermano, el actor y exlíder sindical de la ANDA, Rodolfo Landa y su esposa María Esther Zuno. Ocuparía el centro del templete, flanqueado a la derecha por Dolores del Río y a la izquierda por Mario Moreno “Cantinflas”.

Engrosaban la inmensa mesa otros acompañantes: Maximiliano Vega T., de Procinemex; Jacobo Mendoza del STIC; Luis Anciola de la Lama, de Cimex; licenciado Enrique Herrera, presidente de la Comisión de Radio y Televisión; el cineasta Emilio “El Indio” Fernández; Rafael Baledón, de la Asociación de Autores y Adaptadores; el licenciado Juan Pellicer, gerente de Operadora de Teatros; el actor Fernando Soler; el diputado Jorge Durán Chávez, del STPC; Jaime Fernández, líder de la ANDA; el licenciado Emilio O. Rabasa, director del Banco Cinematográfico; el licenciado Hiram García Borja, director de Cinematografía; Jorge Baeza, del STIC; Carlos Gómez Barrera, del STPC; la actriz Sara García;

Gonzalo Elvira, de la Asociación de Productores; Rogelio A. González, de la Asociación de Directores; licenciado Juan Bandera M., gerente de Películas Mexicanas; R. Ramón Villareal, de la Sección 49 del STIC; Salvador Amelio, director de Películas Nacionales; Pedro Lizalde, de la Sección Uno del STIC; Enrique Jiménez, del STPC, y Camilo Arellano, del STIC.

Frente a ellos, cinco mil asistentes. Según El Universal del 9 de noviembre, entre invitados especiales, actores, directores, periodistas, trabajadores del cine, el radio y la televisión, comenzó el evento con las palabras de Manolo Fábregas "Luces, cámara, acción". Dolores del Río fue la primera en pronunciar un discurso: <<hizo ver al secretario de Gobernación que había recibido un llamado (en la jerga cinematográfica un llamado es la filmación), el más importante que pueda darse a mexicano alguno: el llamado ante la Historia, el llamado para guiar los destinos de la patria, el llamado ante la Revolución y la Constitución. Dijo:

"Sabemos que acudirá, que ya ha acudido presuroso a ese llamado, preparado en la experiencia, dispuesto en el servicio y resuelto en la acción. Permita usted que la industria cinematográfica mexicana, unida toda y en lo que le corresponde, le acompañe en ese gran llamado">> (Novedades 9/Nov/1969).

Al término, los aplausos a esa "María Candelaria" en campaña. Al mismo tiempo dio inicio el programa artístico que ofrecía la "comunidad cinematográfica": mariachis, El Ballet Folclórico de Pina Dromundo, Antonio "Tony" Aguilar y su espectáculo ecuestre y un número musical de Eulalio González "El Piporro" (Excélsior, 9/Nov/1969). El director de cine Servando González documentó el evento denominado "Reunión con los artistas" y hoy forma parte del acervo de la Cineteca Nacional, colección "Luis Echeverría".

Después del cuadro artístico y del desayuno, Fernando Soler y Sara García, actores destacados de la extinta época de oro del cine mexicano, entregaron a Luis Echeverría una placa con su nombre y el periodo en que ocuparía la primera magistratura, además del logotipo de su campaña presidencial: una "e" que se

prolonga en flecha y hacia arriba, acuñaron ante el micrófono: Arriba y adelante con Luis Echeverría.

Acto seguido, Mario Moreno “Cantinflas” tomó el micrófono para dar un delirante discurso lejano a la comedia y cercano a la lambisconería, palabras que le valieron las notas periodísticas del día siguiente:

“He pedido tomar la palabra, porque es lo único que se puede tomar, ya que aquí no le dan a uno nada” y las risotadas francas o fingidas; seguía: “Hace un ratito, en la entrada, unos amigos míos me pidieron que los ayudara a pasar, porque querían ver al destapado, pero yo les pregunté ¿cuál destapado?, porque usted nunca ha estado tapado, señor licenciado, sólo aquella vez que tenía usted gripa, ¿se acuerda, señor licenciado?” (Novedades, 9/Nov/1969).

Responden las carcajadas y el homenajeadado, el aludido, el destapado, el licenciado, el todavía Secretario de Gobernación, Luis Echeverría, sube a la tarima con “Cantinflas” para dar un discurso.

En aquel momento agradeció la solidaridad de la familia cinematográfica y resumió el programa que ofrecía al cine nacional, mismo que se entregó en un documento a todos los asistentes y que para efectos de esta investigación no ha podido ser localizado. Cinco días después, Echeverría Álvarez era nombrado candidato del Partido Revolucionario Institucional a la Presidencia de la República.

Al tomar protesta como candidato del PRI, Echeverría declaró:

“Queremos empresarios nacionalistas y con visión social. No nos interesan los especuladores ni los que tienen su dinero ocioso. El hombre de empresa moderno, o tiene una idea muy clara de su responsabilidad social o no es, ahora, hombre de empresa” (Romero, 1989)

Lo anterior sería una advertencia de la confrontación permanente con la iniciativa privada durante su gestión.

La política cinematográfica de Luis Echeverría estaría ejecutada por Rodolfo Echeverría (1926-2004), su hermano: Abogado de formación y actor por vocación, durante su estancia en la Universidad fue fundador del Teatro Universitario, junto a Fernando Wagner y Julio Bracho; y miembro de la etapa segunda del Teatro Orientación, donde conoció y consolidó una fuerte amistad con Octavio Paz. Aparentemente, su primera aparición en una película fue en "*María*" (1938), dirigida por Chano Urueta, otro amigo entrañable que lo acompañaría el resto de su vida. A partir de ese año y esa película se considera su nombre en los créditos de otras 79, entre las que destacan: "*A la sombra del puente*" (1948), "*Reportaje*" (1953), "*El Rapto*" (1954), "*La sombra vengadora*" (1956), "*El tesoro de Pancho Villa*" (1957), "*El bastardo*" (1968) y una aparición en la telenovela de 1990 "*Amor de nadie*". Su última en pantalla, catorce años antes de que muriera el 15 de febrero de 2004 en su casa de Cuernavaca, Morelos.

Su formación de abogado le abrió las puertas de varias instituciones políticas: recién egresado de la Escuela Libre de Derecho, asesoró al Partido de la Revolución Mexicana, antecesor del PRI. Este partido fue el mismo en el que militó toda su vida y que lo postuló como Diputado Federal en 1952 y en 1958. También fue Senador suplente y Secretario de Acción Política del PRI en el entonces Distrito Federal. Pero quizás el cargo más importante, antes de ser hermano del Presidente, lo ocupó a partir de 1953 cuando la Asociación Nacional de Actores (ANDA) lo nombró su Secretario General, sucediendo a Jorge Negrete, hasta el año 1966.

Fue el socio número 511 de la ANDA, registrado con tres especialidades: cine, teatro y televisión. Sabemos por la ficha correspondiente que medía un metro con 79 centímetros, de edad desconocida y con idiomas registrados: Español y Español. Color de piel blanca y ojos cafés. De formación artística desconocida y sin habilidades reportadas (Catálogo de actores ANDA).

Por la extraña y constante combinación entre actuación y política llamaron a su teléfono una tarde de septiembre de 1970 -dos meses después de la elección presidencial en la que su hermano obtuvo la mayoría de los votos-. La llamada venía desde la Residencia Oficial de Los Pinos y la voz era de Gustavo Díaz Ordaz,

presidente saliente, quien dos meses más estaría gobernando los destinos de los mexicanos; como el tiempo era poco, sugería a Rodolfo Landa encabezar el Banco Nacional Cinematográfico. Una jugada para tender puentes amistosos con su sucesor ya electo, Luis Echeverría, de quien se había distanciado mientras éste estaba en campaña haciendo promesas a diestra y siniestra.

El motivo: El licenciado Antonio Ortiz Mena dejaba la Secretaría de Hacienda en manos de Hugo Margáin, quien a su vez dejaba la embajada en Washington en manos de Emilio Rabasa, quien dejaba vacante la dirección del Banco Nacional Cinematográfico, misma que ocuparía Rodolfo Echeverría una semana después de esa llamada. Rodolfo Echeverría dejó el cargo en 1976 cuando a Margarita, también hermana de un presidente, José López-Portillo, le inventaron una institución: la Dirección de Radio, Televisión y Cinematografía. (Costa, 1988)

“Todo gira alrededor de un personaje clave: el director del Banco Nacional Cinematográfico, pocas veces de apellido no presidencial”
(Ayala Blanco, 2001)

Las palabras de Díaz Ordaz fueron amables, las recordó Rodolfo Echeverría: *“Hemos pensado en usted para robarle un poco de su tiempo, para invitarlo a que asuma la Dirección del Banco. ¿Acepta usted?”*, a lo que Rodolfo contestó: *“¿Cuándo tomo posesión, señor?”* (Costa, 1988) ¡Claro! El PRI robando, aunque sea el tiempo...

"Con vasallos burocratizados e informes presidenciales filmados, que se rinde a sí mismo, Rodolfo Echeverría reemplaza al omnipotente Gregorio Wallerstein de la Asociación de Productores y se hará coronar Zar de todos los cines mexicanos, Director General del Sistema del Banco Nacional Cinematográfico y Presidente de los HH. Consejos de Administración de sus empresas filiales: Estudios Churubusco-Azteca, Estudios América, Centro de Producción de Cortometrajes, Conacine, Conacite I y, Conacite II, Promotora Cinematográfica Mexicana, Películas Nacionales, Cimex, Películas Mexicanas, Compañía

Operadora de Teatros y Centro de Capacitación Cinematográfica...”
(Ayala Blanco, 1986)

Luis Echeverría asumió la presidencia de México el primero de Diciembre de 1970 en un abarrotado Auditorio Nacional, al que acudieron expresidentes como Adolfo Ruiz Cortines (1952-1958), Emilio Portes Gil (1928-1930) y Miguel Alemán (1946-1952); además de representantes de 64 países, la dirigencia del PRI, los diputados y senadores, la familia Echeverría-Zuno, miembros de la prensa, invitados especiales, artistas y todos, sin excepción, fueron testigos de dos momentos clave: un discurso que sobrepasó la hora de duración y la estocada final a Gustavo Díaz Ordaz. Echeverría diría que el poblano había sido su maestro y “*mantuvo la autoridad del Estado por encima de los intereses y las pasiones y amplió, vigorosamente, la soberanía de la nación.*” (Echeverría, 1970), señalándole como responsable absoluto de los acontecimientos de Tlatelolco en 1968, acto que le persiguió hasta el último día de su vida.

En su toma de posesión, Echeverría enfatizó lo siguiente:

“Si consideramos sólo cifras globales, podríamos pensar que hemos vencido el subdesarrollo. Pero si contemplamos la realidad circundante tendremos motivos para muy hondas preocupaciones. Un elevado porcentaje de la población carece de viviendas, agua potable, alimentación, vestido y servicios médicos suficientes...”

El nuevo presidente ratificó a su hermano como Director del Banco Nacional Cinematográfico, acto de nepotismo severamente criticado por la oposición y fuertemente aplaudido por los sindicatos del cine y del gremio actoral, quienes emocionados pregonaban en la prensa: “*Por fin ha llegado uno de los nuestros*”. Desde su arribo al Banco, Rodolfo Echeverría improvisó un programa que presentaría de manera definitiva el 17 de enero de 1971, una “*reestructuración*”, inspirado en las palabras del presidente, quien le pidió “*luchen por un buen cine*” (Costa, 1988)

El planteamiento de 1971 contenía parte de las grandes hazañas que Rodolfo Echeverría llevaría a cabo durante toda su gestión, pero en el primer año no concretó todos sus deseos; sin embargo, sentó las bases de la también conocida “*Apertura cinematográfica*”, la que coordinaba el proyecto cinematográfico con el proyecto de nación del Presidente. Los señalamientos por Tlatelolco lo convocaban a integrar un gobierno cercano a los sectores populares que acompañaron a los estudiantes en las movilizaciones de 1965 a 1968, cuando Luis Echeverría Álvarez era Secretario de Gobernación. (Rodríguez, 2011)

Tal “Apertura democrática” permitió la creación de nuevos partidos políticos en la época, como el Partido Mexicano de los Trabajadores (1974), el Partido Socialista de los Trabajadores (1975), el Partido Demócrata Mexicano (1975) y el Partido Revolucionario de los Trabajadores (1976). Se reformó la ley electoral en el año 1973; a partir de entonces las personas de 18 años podrían votar; los partidos con 1.5% en la votación podían tener cinco diputados y para registrar un nuevo partido se requerían 65,000 firmas y 200 afiliados, cifra menor a la ley reformada. (Fernández, 1978)

“A grandes rasgos, al inicio de la década de 1970 existían más de cincuenta empresas privadas dedicadas a la producción y explotación de largometrajes, de las cuales sólo dieciocho operaban regularmente y representaban 65% de la producción total” (Pelayo, 2016)

2.1 1971: La estructura económica y técnica.

Durante el primer año de gobierno de Luis Echeverría se sentaron las bases de su política cinematográfica, todavía no enfocada en los contenidos de las películas, sino en la re-estructura económica y técnica de la producción mexicana -como en todo el ejercicio del gobierno:-

“Por efecto de las nuevas disposiciones legales, la Secretaría del Patrimonio Nacional amplió su control sobre 10 organismos descentralizados, 107 empresas de participación estatal y 133

fideicomisos, además de los que tenía registrados al 1° de septiembre de 1970.” (Primer Informe de Gobierno 1971)

Así se explicó en el Primer Informe General de Actividades Cinematográficas, presentado el 21 de Enero de 1972, relativos al Banco Nacional Cinematográfico y sus empresas filiales, es decir, “Estudios Churubusco Azteca”, S.A.”; “Películas Nacionales, S de R.L. de I.P. y C.V.”; “Películas Mexicanas, S.A. de C.V.”; “Cinematográfica Mexicana Exportadora, S de R.L. de I.P. y C.V.”; “Compañía Operadora de Teatros, S.A.” Y “Procinemex, S.A.”:

“En un régimen de economía mixta como el nuestro, el Estado Mexicano ha diseñado la estructura económica y administrativa adecuada que permite armonizar y coordinar los esfuerzos de la iniciativa privada, de los trabajadores cinematografistas y del sector público para beneficio de la industria del cine nacional. Las inversiones del Estado Mexicano en estudios, laboratorios, salas de exhibición, empresas de distribución y otros renglones, rebasan los 1000 millones de pesos”. (BNC, 1972)

La importancia de la industria cinematográfica mexicana en los años setenta es tal que el valor global de la producción fílmica en ese año representa el 0.4% del Producto Interno Bruto, comparado con el 3.4% que generaba la industria petrolera. Según las organizaciones sindicales, 18,239 personas laboraban en diferentes actividades de la industria. (BNC, 1972)

Y vuelve a alarmar sobre la influencia del modelo económico en las expresiones artísticas, particularmente el cine:

“Desde el punto de vista económico, la cinematografía mundial se encuentra en graves dificultades. Entre las causas principales de este fenómeno se hallan los cambios en la estructura social y económica de los países en vías de desarrollo y consecuentemente en las formas de diversión de sus pueblos. Como parte de este mismo fenómeno, la

competencia de la televisión ha afectado notablemente los ingresos por exhibición de todas las cinematografías del mundo”. (Echeverría, 1971)

“El cine fue el único entre todos los medios de comunicación casi completamente controlado por el Estado. No es extraño entonces, que haya sido ahí donde se reelaboraran arduamente las fórmulas retóricas de la apertura Echeverrista.” (Medina, 1993)

Aunque el periodo presidencial de Luis Echeverría Álvarez comenzó el 1° de diciembre de 1970, como lo indica el mandato constitucional, el primer año completo de gobierno que pudo ejercer fue el de 1971, ese año, también el 21 de Enero se dieron a conocer las metas señaladas para el Banco Nacional Cinematográfico, que contenían cuatro puntos:

- a) Hacer del financiamiento un medio sencillo, expedito y eficaz para que a la vez se continúen realizando las cintas estrictamente comerciales que la industria exige, se promueva la producción de películas de alta calidad artística, y para conservar y extender lo más posible los mercados de exhibición nacional y extranjeros. El financiamiento de la producción cinematográfica pretende lograr una posición de equilibrio económico entre sus costos y su rendimiento de explotación. Los presupuestos de costos de producción que presenten los solicitantes de crédito habrán de ajustarse estrictamente a la realidad.
- b) Se revisarán los requisitos establecidos con anterioridad para impulsar la producción de películas extraordinarias.
- c) Como medio de fomento para el desarrollo de una industria que debe esperarse continuamente, la institución habrá de estimular al cine experimental otorgando crédito a los productores de este tipo de películas que cumplan las condiciones especiales que fije el Banco.
- d) A través de los Estudios Churubusco se impulsará la producción de películas de interés nacional o extraordinarias.

En ese año 1971, según el Informe, 80 proyectos recibieron créditos del Banco Nacional Cinematográfico para su producción, 55 en los Estudios Churubusco

Azteca, S.A. y 25 en los Estudios América, S.A., invirtiendo una cifra total de 77,922,500.00 pesos mexicanos de Enero a Diciembre de 1971, de los cuales 55,722,500.00 para filmarse en los Churubusco y 22,200,000.00 en los América. Aunque el Informe registra 75 películas apoyadas, la relación del mismo da un total de 80 filmes.

Los créditos no fueron otorgados durante un mismo mes, o en una misma convocatoria, sino que, a lo largo del año, estos fueron entregándose dando la posibilidad a la industria cinematográfica nacional de permanecer activa. En Enero de 1971, el Banco Nacional Cinematográfico entregó 8 apoyos; en Febrero, 7; en Marzo, 8; en Abril, 6; en Mayo, 7; en Junio, 6; en Julio, 5; en Agosto, 7; en Septiembre, 7; en Octubre, 8; en Noviembre, 6 y en Diciembre, 5.

Ese mismo año, el Banco Nacional Cinematográfico informó sobre la incorporación de 14 nuevos directores: Rubén Galindo, Carlos Lozano Dana, José Estrada, José Gálvez, José Luis Ibáñez, Rafael Corkidi, Sergio Olhovich, Rodolfo de Anda, Juan Manuel Torres, Juan López Moctezuma, Rubén Broido, Julio Castillo, Jaime Humberto Hermosillo y Alberto Bojórquez. Con lo anterior se termina la política de “puertas cerradas” que caracterizó a los sindicatos.

“En el STPC había aproximadamente 70 directores, de los cuales solo unos 15 estaban en activo y únicamente habían sido admitidos durante la década siete nuevos realizadores” (Maciel, 2012)

De las 10 películas más taquilleras de 1971 sólo una no recibió crédito del Banco Nacional Cinematográfico. La lista se componía así:

1. *El Profe* (Miguel M. Delgado)
2. *El cielo y tú* (Gilberto Gazcón)
3. *La sangre enemiga* (Rogelio A. González)
4. *Yesenia* (Alfredo B. Crevenna)
5. *Jesús nuestro señor* (Miguel Zacarías)
6. *Águilas de acero* (Rubén Galindo Aguilar)
7. *El Topo* (Alejandro Jodorowsky)

8. *Los campeones justicieros* (Federico Curiel)
9. *Las reglas del juego* (Mauricio Wallerstein)
10. *La Generala* (Juan Ibáñez)

Ante este optimista panorama, el Banco Nacional Cinematográfico se impuso los siguientes propósitos para el año 1972:

a) “Año de Juárez”

“A iniciativa del ciudadano Presidente de la República, Lic. Luis Echeverría Álvarez, el Congreso de la Unión ha determinado declarar 1972 “Año de Juárez” y conmemorar, en todo el país, el centenario (luctuoso) del Patricio. Conforme al pensamiento del Primer Mandatario de la Nación se procurará difundir, con toda amplitud, la vida y la obra del ilustre mexicano, los valores que defendió con su acción diaria y como caudillo de su pueblo y, sin duda, los principios juaristas que consolidan nuestra unidad nacional y las fórmulas autonomistas y soberanas que sostiene nuestra vida colectiva” y

b) José Clemente Orozco, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros.

“...Igualmente y con el objetivo de rendir homenaje a quienes en el ámbito del arte pictórico y de las luchas del pueblo han servido y prestigiado al país, se ha tomado la determinación de producir tres películas sobre la vida y obra de José Clemente Orozco, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros” (BNC, 1972).

El aspecto ideológico del Presidente Luis Echeverría y de su hermano Rodolfo Echeverría está sobreexpuesto en ambos propósitos, A Juárez, Rivera, Orozco y Siqueiros se les ha ligado con una corriente de pensamiento político de izquierda, Benito Juárez confrontó a la Iglesia para enaltecer un Estado Laico, Rivera no sólo pertenecía al Partido Comunista, sino que acogió en México a perseguidos políticos como León Trotsky e invitó a Sergei Eisenstein a recorrer México dando como resultado su inacabada película “*Que viva México*”.

Respecto al primer propósito, el Banco Nacional Cinematográfico invitó a las empresas productoras a realizar una película sobre Benito Juárez. Dos aceptaron

la propuesta: Cinematográfica Marco Polo, S.A., encomendada al Dr. Jorge Carreón, Sergio Olhovich y Eduardo Luján y Alpha Centauri, S.A. que puso el proyecto en manos de Carlos Fuentes y de José E. Iturriaga (BNC, 1972). El resultado: Felipe Cazals dirigió “Aquellos años”, protagonizada por Jorge Martínez de Hoyos, quien encarnó al Benemérito.

Para el proyecto sobre los tres muralistas, el Banco Nacional Cinematográfico invitó al fotógrafo Gabriel Figueroa para ser director fotográfico de alguna de las tres películas. Él aceptó; sin embargo, nunca se concretó el proyecto. Únicamente se filmó una película de esta tríada: “En busca de un muro”, sobre la vida de José Clemente Orozco y dirigida por Julio Bracho.

El ejercicio anterior fue el primer intento del gobierno mexicano en el sexenio de Luis Echeverría por incidir temáticamente en las películas, el resultado no fue favorable, pues ambas producciones no resultaron tan atractivas en la taquilla como aquellas películas financiadas por el Estado, cuyos argumentos no venían de la oficina presidencial.

Por otra parte, el año 1971 representó el momento de la inversión en la industria cinematográfica más importante de los últimos sexenios. Los Estudios Churubusco, principal empresa productora del Estado mexicano, se transformó rápidamente en una institución con capacidad internacional de rodaje. El 21 de enero de 1971 se dieron a conocer las 10 metas señaladas por la empresa:

- a) “...total y enérgica reorganización de sus sistemas administrativos y contables”.
- b) “...intensificará la promoción fuera del país para la producción de películas extranjeras y coproducciones”.
- c) “...intentará la filmación de películas de interés nacional o extraordinarias”.
- d) “Se estudiarán las bases para la coproducción entre los Estudios y empresas nacionales y extranjeras”.
- e) “Se realizará la rehabilitación y, en su caso, la renovación del equipo e implementos técnicos”.
- f) “Se promoverá la realización de cortos cinematográficos de difusión cultural”

- g) “Se promoverá la producción de películas de cortometraje de carácter artístico, cultural y científico, lo que habrá de propiciar la capacitación de jóvenes cineastas como directores, adaptadores y fotógrafos”.
- h) “Se establecerá un Centro de Capacitación Cinematográfica que puede ser el paso previo si su desarrollo es normal, al Instituto Nacional Cinematográfico previsto en la Ley de la Industria Cinematográfica y en su reglamento”.
- i) “Se formulará invitación a la Dirección General de Cinematografía, para instalar en los Estudios la Cinemateca Nacional a la que se le construirán instalaciones adecuadas y se le dotará de los medios necesarios para su mejor funcionamiento y servicio”.
- j) “Se establecerá una Sala de Arte con ubicación adecuada dentro de los Estudios a fin de dotarla de fácil acceso del público asistente”. (BNC, 1972)

Las realizaciones del año parecen haber opacado los propósitos de 1971; sin embargo, la *Cinemateca* Nacional y el Centro de Capacitación Cinematográfica no serán una realidad hasta años después. La mayoría de las acciones estuvieron encaminadas a la reorganización administrativa de la empresa, se llevaron a cabo las siguientes medidas (Sólo en los Estudios Churubusco):

- Se mecanizaron los sistemas contables
- Se establecieron las oficinas de Auditoría Interna, Archivo y Correspondencia, la Unidad de Organización y Métodos, la Unidad de Programación, el Departamento de Prensa y el Centro de Producción de Cortometraje, reorganizando la de Adquisiciones.
- Se celebraron los convenios necesarios con los productores para determinar el pago de rentas y servicios de los locales de que disponen en los Estudios y reiteradamente se les viene solicitando el pago oportuno de todos sus adeudos.
- Se terminó el inventario físico y se procede a organizar debidamente los almacenes bajo un solo sistema.

- Se substituyó todo el equipo de máquinas de escribir.
- Se contrató con Teléfonos de México un nuevo conmutador con capacidad de 170 extensiones.
- Se efectúan las obras de ingeniería necesarias para acondicionar las Oficinas Administrativas.
- Se ha firmado un contrato con Operadora de Teatros para construir un cine comercial en la porción de los terrenos del Estudio en la esquina de Av. Río Churubusco y Canal de Miramontes.
- Sin costo para el Estudio se construyó un amplio estacionamiento para los transportistas cinematográficos.
- Se terminó la adaptación de las salas de proyección y la de doblaje.
- Se desarrollan los estudios correspondientes para la rehabilitación de las instalaciones y equipo relativos a sonido.
- Se llevó a cabo la revisión del contrato colectivo de trabajo otorgándose a los trabajadores un aumento general de salarios igual al 10% y otras prestaciones sociales; de común acuerdo con el propio sindicato se han establecido clases de idiomas y academias técnicas para incrementar la capacidad técnica de los propios trabajadores (sic).
- Se hizo extensivo a todos los trabajadores –sindicalizados o no- el pago de la cantidad de 380.00 pesos mensuales por concepto de ayuda para renta.
- Se inició un ciclo de conferencias en audiofilms, integrado por 48 temas, dedicadas al personal de estos Estudios, que versarán sobre tópicos cívicos y culturales. Los primeros dos temas tratados fueron “El destino del hombre” y “Grandes hombres de la historia de México”. Dichas conferencias se desarrollaron durante tres días de la semana con grupos hasta de 50 trabajadores; al concluir la exposición, los trabajadores participan en pláticas y discusiones sobre el tema abordado.
- Se pagó la suma de \$1.000,000.00 aproximadamente por concepto de jubilaciones, indemnizaciones y retiros a los trabajadores.
- Se contrató con Aseguradora Mexicana, S.A., un seguro de vida de grupo para los trabajadores sindicalizados por la suma de \$15,000.00.

- (En mayo de 1971) cambió la administración del restaurante de esos Estudios (Churubusco) con resultados muy positivos reduciéndose muy sensiblemente las pérdidas anteriores.
- Con el propósito de captar nuevas fuentes de ingreso, se puso en servicio el revelado y la impresión de 16mm. para material no reversible y están a disposición de los interesados las instalaciones y el equipo de los Estudios para procesar comerciales.
- Para disponer de mejor equipo fílmico que ofrecer a los productores nacionales y extranjeros, se celebró contrato con la empresa estadounidense Cinemobile, por medio del cual se recibieron tres unidades que cuentan, por partida doble, de todos los implementos y accesorios que las filmaciones en “locación” requieren.
- Se propició la filmación de películas extranjeras, habiéndose logrado que se realizaran nueve en dicho año.
- Se firmaron contratos de co-producción para realizar las siguientes películas: “Zona sagrada”, con Clasa Films; “El ídolo caído”, con Producciones Escorpión; “Los vengadores”, con la empresa estadounidense Cinema Center y “Doña Macabra” con Roberto Gavaldón.
- Se realizó directamente por Estudios Churubusco la película “Vals sin fin” (Rubén Broido) y “El rincón de las vírgenes” (Alberto Isaac).
- La producción en los Estudios Churubusco arrojó las siguientes conclusiones: 12 películas nacionales menos que en 1970 y 7 extranjeras más en ese mismo lapso.
- Con servicios de los Estudios se produjeron 27 cortos y comerciales, la mayor parte para la televisión.
- Se fundó el Centro de Producción de Cortometraje para procurar:
 - El cabal aprovechamiento de los fondos que el sector público invierte en sus labores de información través del cinefotógrafo.
 - Un funcionamiento más productivo de las instalaciones y el equipo de los propios Estudios.
 - Una nueva fuente de trabajo para los sindicatos de la industria.

- Fortalecer esta expresión fílmica hasta ahora relegada a segundo término en la producción nacional, aprovechando además las singulares características del cortometraje para la transmisión de contenidos educativos y estéticos a nivel masivo.
- Ser puerta abierta para todos los jóvenes valores cuyas capacidades no se hubieran aprovechado debidamente y escuela práctica de cine en donde se intentaría la experimentación de nuevas técnicas y la aplicación de las más modernas teorías tanto cinematográficas como de comunicación colectiva.
- Se inició, en los Estudios, la formación e integración de una biblioteca especializada.
- Se terminó la construcción de la ampliación "I" del laboratorio en el que fueron instaladas dos máquinas reveladoras de positivo y negativo, 35/16mm.
- Se terminó la construcción de la ampliación "II" del laboratorio, que consta de tres plantas en las que quedaron instaladas las siguientes dependencias: En el nivel 1, las oficinas administrativas y la bodega de material virgen con clima artificial; en el nivel 2, todo lo referente a preparación y limpieza del negativo, control de luces y preparación de pilotos; y en el nivel 3 toda la maquinaria de impresión.
- Se equipó el laboratorio con dos limpiadoras ultrasónicas de negativo y recuperador de solvente; un video analizar de Kodak; equipo periférico de impresión de cinta perforada, con duplicador y verificador de datos, una copiadora Bell y Howell modelo c.35mm.; una copiadora Panel HFC con cerebro electrónico, 35/16mm.; y reductoras de sonido e imagen de 35mm. a 16mm. A las dos copiadoras se les instaló clima artificial.
- Se dotó a todo el laboratorio de sistema de aire acondicionado, tanto a la parte antigua como a las ampliaciones. Además del equipo principal a que se ha hecho referencia, se adquirieron cortadoras, enrolladoras, engrapadoras, pegadoras, enceradoras, aditamento para la impresión Modelo C. de impresión de subtítulos, fotómetros, etc.

- Se pusieron en funcionamiento dos mesas de edición Keller, con las cuales se reforzó el trabajo de revisión para cuyo uso se repararon los proyectores rápidos de imagen.
- Se adquirió una reveladora de 35/16mm. sin sprokets, marca ARRI con un costo de un millón ochocientos mil pesos.
- Se celebró con la Motion Picture Export Association of America Inc. un convenio mediante el cual las compañías miembro de dicha asociación convinieron en procesar el equivalente de la totalidad de las copias en color de las películas que ellas distribuyen y se exhiben en México, en laboratorios mexicanos, así como el equivalente al 80% de los trailers.
- En suma: la superficie de los laboratorios de los Estudios aumentó en casi 1000 m2.; que se remodelarán 2,250 m2 aproximadamente; que la adquisición del equipo de laboratorio arrojará un costo aproximado de cinco millones de pesos y las construcciones y rehabilitaciones un millón quinientos mil; que en equipos de oficinas se ha gastado 230 mil pesos aproximadamente y 570 mil en equipo eléctrico y de cámaras, para cubrir las necesidades mínimas.
- Se llevó a cabo la venta de los terrenos donde se encontraban los Estudios Azteca.
- Se inició la construcción del conjunto de la Cineteca Nacional que comprende, además, una sala de arte, una sala para cineclub, el Centro de Capacitación Cinematográfica y los servicios anexos a estas instalaciones, a este efecto se aprovechan los foros 14 y 15.

El 18 de diciembre de 1971 se firmó un convenio entre Operadora de Teatros, Películas Nacionales y la Asociación de Productores, que estableció ingresos “topes” más accesibles y un segundo circuito para las películas mexicanas en el Distrito Federal.

En 1971 también se llevó a cabo la primera edición de la Muestra Internacional de Cine, del 25 de noviembre al 15 de diciembre en el Cine Roble.

“Las onerosas, petulantes y elitistas Reseñas Fílmicas de Acapulco fueron sustituidas por las más democráticas y sensatas Muestras Internacionales de Cine” (Sánchez, 1989)

Todo lo anterior significó la inversión económica del Estado mexicano en sus empresas cinematográficas. El propósito: robustecer dichas empresas y capitalizar las ganancias económicas para el gobierno. Competir con la participación privada en el cine, cuya actuación se hacía notar en la producción de películas de alto nivel comercial, comúnmente dirigidas al grueso de la población: comedias ligeras, películas de luchadores y héroes locales y bodrios televisivos.

“...Ejemplo de ello (de la producción de películas <<blancas>> del cine nacional) son los siguientes títulos: Dile que la quiero, Luna de miel para nueve, Amor de adolescente, Los hijos que yo soñé, Despedida de soltera, Me quiero casar, Los adolescentes, Corona de lágrimas, Cuando los hijos se van, Claudia y el deseo.” (Pérez, 1993)

Sin embargo, el Estado ya había participado del apoyo a la producción de algunas películas entre 1970 y 1971, cabe mencionar:

“*Futbol México 70*” es un documental financiado por el Estado mexicano y dirigido por Alberto Isaac, quien en 1968 había realizado -también financiado por el Estado- “*Olimpiada en México*”, ambos trabajos se convirtieron en propaganda oficial estatal.

Respecto a “*Futbol México 70*”, Isaac aspiraba a otra nominación al Óscar, como ocurrió con el documental anterior. El trabajo fílmico sobre el Mundial de futbol celebrado en México captó en imágenes preciosistas la preparación de los jugadores y los encuentros más importantes. Retrató también la derrota y el dolor, sin ser una película con un argumento previamente construido; relató casi en forma noticiosa la gesta deportiva del año electoral. El Mundial terminó el 21 de junio de 1970 y las elecciones presidenciales ocurrieron 14 días después, el domingo 5 de julio.

Su labor de director documentalista por encargo no ocupa la totalidad de su filmografía, pero al término de “*Futbol México 70*” la FIFA encargó a Isaac un

docudrama sobre el Mundial, titulado "*The World and Their Feet*", una delirante película que combina la historia de un niño de ojos azules con los partidos de fútbol.

El documental producido por el Estado mexicano se estrenó hacia finales del año 1970, sin que éste fuera un éxito en taquilla y al final de una afición pambolera que se expresaba cada Mundial (López, 2020)

Otro ejercicio fílmico producido en 1970, con ayuda del Estado, pero particularmente por el tesón y emprendimiento de Cinematográfica Marte fue "Las puertas del paraíso", dirigida por Salomón Laiter.

Laiter había debutado ya en 1962 con un cortometraje documental titulado "*El ron*"; en 1965 participó en la película colaborativa "*Viento distante*" con el fragmento "*En el parque hondo*" y "*La pesca*", un cortometraje documental filmado en 1970.

"*Las puertas del paraíso*" se convertía en su primer largometraje de ficción, filmado en 1970 y estrenado en 1971. Obtuvo en 1972 el premio Ariel a la Mejor Película cuando la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas quedó restablecida.

"*Las puertas del paraíso*" integró en su elenco a una nueva generación de actores, como en el caso de "Los Caifanes". Cinematográfica Marte promovió nuevos talentos en sus películas, tanto de directores como actores y creativos. Se compuso, por ejemplo, de Jacqueline Andere (1938-), actriz joven que contaba en su haber una participación especial en "El ángel exterminador", de Luis Buñuel, y una carrera en ascenso en las telenovelas de los años sesenta.

También se integró Jorge Luke (1942-2012), debutante en esta película; tuvo únicamente una participación como extra en "*Siempre hay una primera vez*", también producida por Cinematográfica Marte. En ambos casos serán actores recurrentes del cine en la época de Luis Echeverría, sector que también aludía el presidente de la República cuando urgía a una nueva generación:

“...durante el gobierno de Echeverría se han desplazado numerosos cuadros políticos tradicionales y se formó una nueva

generación, tanto en edad como en representación política, en orientación y profesión, en el cine se observa la misma táctica. Los productores y realizadores tradicionales que venían haciendo cine fueron desplazados. Se creó una sedicente nueva generación” (Galindo, 1978)

También Milton Rodríguez y Ofelia Medina figuraban en la película, ¿Qué tenía la película que encantó a la Academia y que logró el primer empate o premio doble de esta institución en su historia? Algunas semejanzas con las películas que alentaría el Estado mexicano en las que produjo directamente:

Un “*bizarro choque de clases entre las juventudes*”, “*una época desenfadada y de mayores libertades*”, “*el uso y el efecto de las drogas, sin moralizar, lo mismo que el sexo y la muerte*” (AMACC, 2015).

Signo de ese nuevo público que el gobierno buscaba diseñar fueron otras películas producidas entre 1970 y 1971, ya con Rodolfo Echeverría como director del Banco Nacional Cinematográfico: “*La justicia tiene doce años*”, cinta con la que debutó su director Julián Pastor y cuyo proyecto surgió originalmente bajo el título de “*La justicia es menor de edad*”,

“*El águila descalza*” es la película de otro debutante, Alfonso Arau. El también bailarín y actor se convertiría en uno de los más prolíficos del sexenio Echeverrista. Egresado de la carrera de Medicina por la Universidad Nacional Autónoma de México, impregnó sus dos películas de la era Echeverrista (“*El águila descalza*” y “*Calzonzin inspector*”) de una crítica y caricaturización del gobierno no vista en años anteriores. “*El águila descalza*” fue premiada por la AMACC como la mejor película de 1972, junto a “*Las puertas del paraíso*”.

Fue en 1971 cuando el gobierno de Luis Echeverría, a través del Banco Nacional Cinematográfico, produjo en su totalidad una película, “*Doña Macabra*”, dirigida por Roberto Gavaldón, figura clave del cine de la época de oro de los años cuarenta. El intento del gobierno consistía en incorporar el talento de los directores experimentados a la nueva época; por ejemplo: Julio Bracho dirigirá en este sexenio

una película por encargo: “*En busca de un muro*”; también Emilio Fernández filmará con ayuda del Estado “*La Choca*” y “*Zona roja*”, y Alejandro Galindo, también apoyado por el Estado, “*Tacos al carbón*” y “*Ante el cadáver de un líder*”.

“*Doña Macabra*” es una historia cómica de terror, protagonizada por Marga López, Héctor Suárez, Carmen Montejo, Carmen Salinas y Pancho Córdova, actores algunos de la época de oro, otros recién incorporados a la industria. Este primer intento por redirigir las audiencias en México no tuvo éxito, la experiencia de Roberto Gavaldón y la combinación del talento no significó una película comercial exitosa, aunque estuviera basada en un antecedente televisivo, la telenovela homónima producida por Ernesto Alonso

La reorganización temática del cine mexicano producido por el Estado ocurriría hasta 1972, teniendo como resultado en 1971 únicamente películas con apoyo financiero del gobierno de México.

2.2 1972: “*Un cine que miente es un cine que embrutece...*”

En 1972, la Conferencia de las Naciones Unidas sobre Comercio y Desarrollo (UNCTAD) tendría lugar en Santiago de Chile. El presidente Luis Echeverría participaría con la presentación de la “Carta de Derechos y Deberes Económicos de los Estados”, que sería aprobada en diciembre de 1974. A la capital chilena viajó también una delegación del medio cinematográfico, encabezada por Rodolfo Echeverría.

El director del Banco Nacional Cinematográfico organizó una presentación de películas mexicanas bajo el título “El cine mexicano de hoy”. Se proyectarían las películas “*Flor de durazno*” (1945), “*La hermana trinquete*” (1970), “*Click, Fotógrafo de modelos*” (1970), “*Claudia y el deseo*” (1970), además de “*Reed: México insurgente*” (1970) que formó parte de la quincena de realizadores en Cannes. La semana comenzó con “*El jardín de Tía Isabel*” (1972), proyectada el viernes 14 de abril de 1972. (BNC, 1973)

Junto a Rodolfo Echeverría acudieron Rita Macedo, Salomón Laiter, Felipe Cazals, Paul Leduc, Tomás Freyman, Carlos Fuentes y Jorge Martínez de Hoyos. Por su parte, Luis Echeverría estaba muy al tanto de lo que acontecía con la semana de cine mexicano. Las películas no tuvieron el mejor recibimiento. En Chile, el proyecto socialista del entonces presidente Salvador Allende perfilaba una política cinematográfica lejana a lo comercial y cercana a la realidad política que se vivía entonces en el país sudamericano. (Galindo, 1978)

Desde 1969, tres películas chilenas adelantaban el tipo de cine que privilegiaría el gobierno democrático de Allende: “*Valparaíso, mi amor*”, “*El chacal de Nahueltoro*” y “*Caliche sangriento*”. Los directores de las tres películas: Aldo Francia, Miguel Littin y Helvio Soto, respectivamente, serían también los más destacados en el cine del nuevo gobierno.

Aldo Francia filmó, además “*Ya no basta con rezar*”; Littin, “*Compañero Presidente*” (1971); Soto, “*Voto más fusil*” (1971) y “*Metamorfosis del jefe de la policía política*” (1973) terminada en Europa por el golpe de Estado en Chile. Otros trabajos considerables: “*El primer año*” (1972), de Patricio Guzmán; “*Nadie dijo nada*” (1971), “*La expropiación*” (1973), “*El realismo socialista*” (1973) y “*Palomita blanca*” (1973), todas de Raúl Ruiz.

El cine mexicano presentado, con excepción de “*Reed: México insurgente*” y “*El jardín de Tía Isabel*”, no tuvo el mejor recibimiento en aquellas proyecciones. Las ovaciones fueron para la película de Paul Leduc, exhibida todos los días de aquella semana. El público chileno desplazaba así a Silvia Pinal, Mauricio Garcés, René Cardona y Miguel Zacarías.

Sobre “*El jardín de Tía Isabel*”, de Cazals:

“El primer intento ambicioso... Más que el filme, lo que estaba en discusión eran dos maneras antagónicas de entender y asumir el fenómeno cinematográfico. Por un lado la renovación; por el otro, los intereses creados” (Sánchez, 1989)

En el lobby del hotel donde se hospedaba Luis Echeverría, citó a la delegación del cine mexicano que había viajado a Santiago. Según testimonios del también director Alejandro Galindo, el presidente los invitó a “hacer el cine de nuestro pueblo, a contar nuestras historias”. Y acuñó una expresión que sería utilizada por Rodolfo Echeverría en el informe cinematográfico de 1973: “Un cine que miente es un cine que embrutece y empobrece el alma nacional y nos llena de desprestigio ante propios y extraños” (Galindo, 1978).

Destacaba:

“...los cineastas deben prepararse a vivir en la realidad artística y a contemplar un crecimiento incomparable de su responsabilidad social.”

“El Estado no pretende otra cosa que luchar junto a ellos (los cineastas) en la conquista de su propia libertad.”

“El cine crítico va a la raíz de las cosas y desde ahí trata de iluminar cada zona de la realidad para establecer una comunicación racional, no para destruirla.”

Y remató:

“No es otra la elección que nuestro tiempo ofrece a los cineastas: la crítica responsable o el oportunismo circunstancial.” (BNC, 1973)

Lo anterior sentaba ya las bases temáticas que Rodolfo Echeverría, a través del Banco Nacional Cinematográfico, debía impulsar en el cine nacional; comenzó “una política sustentada en el apoyo concreto a una producción de signo creativo autoral” (Sánchez, 1989). Es notable el cambio temático para las películas producidas por el Estado mexicano a partir de 1973. El impacto de Chile fue decisivo en la nueva política cinematográfica para México, pues “semanas de cine nacional” se exhibieron en 1972 en otros lugares: “Festival de cine mexicano” en Tokio, Japón y “Semana de cine mexicano” en Moscú, URSS. La cercanía que Luis Echeverría sentía por el país sudamericano no era reciente, él y su compañero en la Facultad de Derecho, José López-Portillo, fueron becados para una estancia semestral en

aquel país. Es necesario recordar la protección del Estado mexicano a los exiliados y perseguidos por la dictadura de Augusto Pinochet.

Era conocido el gusto de Luis Echeverría por el cine, entusiasta espectador de las películas en las que aparecía su hermano Rodolfo, incluso se sabe de su admiración por el cine de Akira Kurosawa. Rogelio Cárdenas Estandia narra en su libro “Entre lo personal y lo político”, las tardes en que, para entrevistar al expresidente, acudía a su casa con películas del director japonés. (Cárdenas, 2008)

“Por sus antecedentes como subsecretario y secretario de Gobernación (Luis Echeverría), puestos en los que había tenido responsabilidades políticas y administrativas en materia cinematográfica, expresaba un especial interés por el cine de calidad tanto nacional como extranjero”. (Pelayo, 2016)

El segundo año de actividades cinematográficas fue distinto al primero en dos sentidos: se redujo el presupuesto para el rescate y la compra de material para las actividades cinematográficas ya descritas, se habían establecido las condiciones mínimas de operación técnica y financiera del cine mexicano y se favoreció un tipo de temática en las nuevas películas que produciría el Estado. La fórmula era simple: garantizar la libertad creativa de cada autor.

Durante 1972 se autorizaron 58 créditos para películas que debían ser filmadas en los Estudios Churubusco-Azteca y los Estudios América, distribuidos de la siguiente forma: 30 en los Estudios Churubusco Azteca y 28 en los Estudios América.

También durante ese año se orientó una parte del presupuesto a “reconstruir” las salas cinematográficas administradas por el Estado; se repararon y reacondicionaron 52 salas al interior de la República y 29 en el entonces Distrito Federal. Las reparaciones iban desde los equipos de proyección, climatización, sonido y luz. Además de cambios de pantallas, subestación, número de butacas y equipos de sonido. Se inició también la construcción de cuatro cines más: San Luis

Río Colorado, Sonora; Guadalajara, Jalisco; Mérida, Yucatán y Distrito Federal, además del autocinema Lindavista (BNC, 1973)

En el Informe General sobre la Actividad Cinematográfica del año 1972, se anunciaron “Modificaciones introducidas a la programación”, que versaban sobre los siguientes puntos resumidos:

- Se procuró agilizar la programación de los cines del interior de la República para “aprovechar al máximo las posibilidades de todas aquellas películas que lo ameriten en el orden artístico y comercial”.
- Se estableció la modalidad de extensión de estreno en ciertas películas.
- Se priorizó la programación de películas mexicanas logrando así recuperar su costo en territorio nacional.
- Se inauguró el 28 de diciembre de 1972 la sala de arte “Gabriel Figueroa” y se anunció que la sala “Rex” de Monterrey, “Reforma” de Guadalajara, “Olimpia” de Mérida, “Hilda” de Tampico y “Modelo” de Torreón también se dedicarían a la exhibición de películas “de cine de arte”.

Con lo anterior se ampliaban las ventanas de exhibición para las películas financiadas por el Estado, el gobierno garantizaría la exhibición de las nuevas películas de “orden artístico y comercial”.

También se informó sobre la creación de una nueva empresa productora, en la cual los productores privados se agruparían: Productores Asociados, S.A. de C.V., el proyecto se anunció el 8 de diciembre de 1971 y su propósito era “coadyuvar con el Banco Nacional Cinematográfico en el desarrollo de ambiciosos proyectos fílmicos”.

Cabe recordar que la relación de Luis Echeverría con la iniciativa privada no fue cordial, durante todo el sexenio fue tensa:

“El periodo que va de mediados de 1970 a la decisión de nacionalizar la banca se distingue porque el sector privado fortaleció su organización al mismo tiempo que amplió su espacio y presencia políticos. Los grandes conflictos entre las agrupaciones empresariales

y el Estado que se suscitaron durante el sexenio de Luis Echeverría tuvieron como resultado que una parte significativa del sector privado comenzara a plantearse su participación abierta en el sistema político nacional” (Romero, 1989)

También durante 1972 se dio otro acontecimiento de carácter económico importante en el que el Estado tenía protagonismo: acabó con el monopolio televisivo.

“...el Estado compra el Canal 13 de la televisión capitalina, este hecho significó el rompimiento del monopolio televisivo, por esto las dos empresas privadas concesionarias de los canales comerciales, Telesistema Mexicano y Televisión Independiente se fusionan en una sociedad anónima en 1972: Televisa”. (Medina, 1993)

Durante su segundo informe de gobierno, en 1972, Luis Echeverría se refirió a este acontecimiento de la siguiente forma:

“...El régimen de la Radio y la Televisión es reflejo de nuestro sistema de economía mixta. Al Estado corresponde velar por el cumplimiento de los objetivos que la Ley señala a las empresas concesionarias del espacio aéreo. Estamos obligados a exigir que la imagen que llega a millones de niños y adultos, no deforme los valores de nuestra conveniencia, y que los adelantos de la tecnología no se usen para fomentar servidumbres intelectuales... El Gobierno ha asumido, además, el manejo directo de algunas estaciones de Radio y Canales de Televisión y participa con los concesionarios privados en el aprovechamiento del tiempo de transmisión que la legislación le otorga, con el fin de contribuir a mejorar la calidad de las transmisiones...” (Cámara de Diputados, 2006)

La Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas, que entregaba el Premio Ariel a las mejores películas mexicanas desde 1946 hasta 1958, reanudó sus actividades en 1972 premiando a las mejores producciones de 1970 y 1971. A

la ceremonia de entrega fue invitado el Secretario de Gobernación, Mario Moya Palencia, que también fungía como Presidente del Consejo de Administración del BNC, en la AMACC como Presidente del pleno de la Comisión de Premiación y del Comité Coordinador de la misma.

La ceremonia fue el 11 de agosto de 1972 y el comité de premiación estuvo integrado por Gabriel Figueroa, Alejandro Galindo, Josefina Vicens, María Luisa Mendoza, Fernando Gou, Ignacio López Tarso, Ángel de la Fuente, José Luis Cuevas, Rubén Fuentes, Manuel González Casanova, Ricardo Garibay, Jesús Romero Pérez y Enrique Molina Reyes.

Las películas premiadas con el Ariel de Oro fueron dos por primera vez en la historia: “*El águila descalza*” y “*Las puertas del paraíso*”. El acto tuvo lugar en los Estudios Churubusco.

Ese año terminó con la negociación de compra de 55 cines, propiedad de Gabriel Alarcón, que pasarían a formar parte de la Compañía Operadora de Teatros, S.A. (COTSA).

2.3. 1973: La producción estatal.

La anunciada recomposición temática del cine nacional provocó en 1973 una reducción en la producción de películas respecto a 1972; pasó de 67 películas mexicanas a 49 por los productores privados. Ese año, el Estado destinó 54,850,000 pesos a créditos para la producción de películas, que se reflejó en la producción del mismo número de películas que en 1972: 16. (García, 1998)

El campo abandonado por la producción privada fue aprovechado inmediatamente por el Estado, que anunció para 1973 un proceso de producción estatal ordenado en cinco tipos:

- A. Producción propia: Aquellas películas producidas íntegramente por los Estudios Churubusco-Azteca.

- B. Coproducción nacional: películas realizadas conjuntamente entre los Estudios Churubusco Azteca y compañías productoras nacionales de propiedad particular.
- C. Coproducción extranjera: como su nombre lo indica y para internacionalizar el cine, se puso en marcha desde 1972 por la Dirección General del Banco Nacional Cinematográfico, S.A.
- D. Coproducción mixta: la asociación del Banco Nacional Cinematográfico con otra empresa productora nacional de propiedad privada y con otra empresa extranjera para la producción de una película.
- E. Coproducción con trabajadores: implica la aportación del 20% del costo de producción por parte de los trabajadores a cambio del 50% de las utilidades de cada película así realizada.

“También para los trabajadores se habían buscado soluciones, ideando desde 1973 una fórmula de coproducción entre el Estado y los trabajadores sindicalizados; a este sistema se le llamó “paquete”. En él, por primera vez, los trabajadores pudieron ser copropietarios del producto de su trabajo y socios del Estado, que hacía, según versiones oficiales: “una reivindicatoria repartición de riquezas”. (Costa, 1998)

La última forma de producción era novedosa; implicaba, según Rodolfo Echeverría, un “*profundo sentido de justicia social*”. Y también el mensaje que dirigía a los productores privados: “*No implica un deseo de desprivatizar la industria; ojalá el buen trabajo de ustedes sirva de estímulo para que los señores productores privados reinicien o amplíen sus actividades productivas*” (BNC, 1974).

“Ante el progresivo repliegue de los productores tradicionales y ante la incapacidad de las nuevas empresas privadas para producir un número mayor de películas, el régimen se vio obligado a participar directamente en la producción a través de los Estudios Churubusco Azteca, empresa estatal de servicios a la producción”. (Pelayo, 2016)

1973 significó el año en que Procinemex realizó festivales nacionales y extranjeros para mostrar las nuevas películas mexicanas que el Estado estaba

produciendo; tan sólo en ese año se realizó la “Reseña estelar de nuestro cine” en Morelia, Michoacán; Tampico, Tamaulipas; Córdoba, Veracruz; Veracruz, Veracruz; Poza Rica, Veracruz; Mazatlán, Sinaloa y Nuevo Laredo, Tamaulipas.

También se organizaron festivales en la región continental, bajo el nombre de “Reencuentro con América Latina”; se mostraron películas mexicanas en Caracas, Venezuela; Bogotá, Colombia; Lima, Perú y San Juan, Puerto Rico.

Las películas promovidas fueron las siguientes: *Aquellos años*, *Mecánica nacional*, *Carne de horca*, *El castillo de la pureza*, *Los cachorros*, *Un pirata de 12 años*, *Colegio militar*, *De qué color es el viento*, *San Simón de los Magueyes*, *Zindy el niño de los pantanos*, *La mansión de la locura*, *El principio*, *Viento salvaje*, *El muro del silencio*, *El profeta Mimí*, *Un camino*, *El señor de Osanto*, *Las víboras cambian de piel*, *Fe Esperanza y Caridad*, *El capitán Mantarraya*, *El rincón de las vírgenes*, *Reed: México insurgente* y *El jardín de tía Isabel*.

Estas delegaciones estaban integradas por actores, directores, funcionarios, productores y periodistas. En 1973 acudieron 160 actores, 13 directores, 14 funcionarios y productores, y 13 periodistas. Todo pagado por el Estado.

Durante 1973, el Estado revisó los contratos colectivos de trabajo de “diversas ramas de la industria cinematográfica”, así como de numerosas secciones del Sindicato Industrial de Trabajadores Mineros, Metalúrgicos y Similares de la República Mexicana, entre otros. Lo anterior fue parte de 175 convenios, que implicaron un promedio del 14.5% de aumento en salarios y nuevas prestaciones para los trabajadores. (Cámara de diputados, 2006)

La premiación de la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas de aquel año fue muy particular; se llevó a cabo en los Estudios Churubusco teniendo como invitado especial a Luis Echeverría Álvarez; en aquella ocasión, el Presidente pronunció un discurso del que se destaca lo siguiente:

“No hay vigor si no hay valentía y la valentía no tiene caso si los problemas no se entienden; si no se aprovechan las potencialidades de

los factores que intervienen en cualquier obra común, como es el gobierno o la cinematografía”.

Aquella edición del Ariel premió a tres cintas en la categoría de “Mejor película”: “*El castillo de la pureza*”, “*Mecánica nacional*” y “*Reed: México insurgente*”.

Este año arrojó resultados similares a 1972 en cuanto a la producción cinematográfica: el mismo número de películas producidas por el Estado, la participación directa de “Estudios Churubusco-Azteca” en la producción de películas, el recibimiento cada vez mayor de producciones mexicanas en festivales nacionales y extranjeros, y una creciente temática robusta de aspectos sociales y políticos, sin llegar a ser propaganda, pero también se caracterizó por un repliegue mayor de:

“...los productores privados que seguían renuentes a incrementar sus inversiones en la producción de películas” (Pelayo, 2016).

El Estado mexicano estaba resuelto a ocupar esos espacios de participación, pero los Estudios Churubusco-Azteca no eran suficientes para atender la demanda. La solución la plantearía Rodolfo Echeverría durante 1974.

2.4. 1974: CONACINE y la Cineteca Nacional.

Por lo anterior, el Estado mexicano crearía entre mayo y octubre de 1974 una empresa filial del Banco Nacional Cinematográfico llamada “Corporación Nacional Cinematográfica, S.A. de C.V.”, por sus siglas CONACINE.

“Se le señalaron como objetivos fundamentales los de servir como reguladora de la producción de películas cinematográficas, tender hacia la elevación de la calidad y comercialidad del producto nacional y coadyuvar a la promoción del cine mexicano dentro y fuera de nuestras fronteras” (BNC, 1975)

La conformación de CONACINE terminaba las funciones de producción de los Estudios Churubusco-Azteca, CONACINE recibió, entonces, las 39 películas en que hasta el 1 de octubre de 1973 había participado como productor y coproductor

los Estudios Churubusco-Azteca. CONACINE se encargaría de la producción fílmica estatal.

Al término de 1974, CONACINE tenía la propiedad o copropiedad de 64 películas: 10 de producción propia; 32 de coproducción nacional; 10 de coproducción nacional con empresas privadas y 12 de coproducción con los trabajadores.

La primera acción de CONACINE fue la firma de un contrato de coproducción con Dasa Films, S.A., empresa privada integrada por varios de los directores más exitosos del nuevo cine mexicano. Esta nueva empresa la presidió Alfonso Arau y sus principales accionistas eran Jaime Humberto Hermosillo, Alberto Isaac, Sergio Olhovich, Gonzalo Martínez, José Estrada, Juan Manuel Torres y Raúl Araiza. (Pelayo, 2016).

La relevancia del contrato en cuestión radica en que resulta una variante del sistema de “paquetes”. En este caso DASA aportaría para cada proyecto: la idea de producción, los gastos de administración, el argumento y el guión original, todo esto por el 25% de las utilidades.

Bajo este esquema se filmaron películas como “*Tívoli*”, de Alberto Isaac; “*El cumpleaños del perro*”, de Jaime Humberto Hermosillo; “*La casa del sur*”, de Sergio Olhovich; “*El mar*”, de Juan Manuel Torres; “*La pasión según Berenice*”, de Jaime Humberto Hermosillo; “*Longitud de guerra*”, de Gonzalo Martínez y “*Maten al león*”, de José Estrada.

Para 1974 el número de películas mexicanas aumentó en dos con respecto de 1973 en que se filmaron 52 películas. Y la inversión del Estado mexicano en la producción de películas fue de 57 millones de pesos para 20 producciones estatales.

En términos laborales, para finales de 1974 se convocó a las distintas secciones que integraban al STPC para discutir sobre la revisión del Contrato Colectivo de Trabajo. Dicho resultado será evidente para 1975.

Otro hecho fundamental de 1974 fue la creación de “Cine difusión”, entidad dependiente de la Secretaría de Educación Pública; tuvo como encargo realizar cortometrajes de ficción y documental de buena calidad. Un planteamiento propagandístico de la propia Secretaría.

Se hicieron, por ejemplo: “*El mar*”, “*Extensión cultural*”, “*Bach y sus intérpretes*”, de Paul Leduc; “*Matemáticas*”, “*Ciencias naturales*”, “*Ciencias sociales*”, “*Español*” y “*Tiempo de correr*”, de Arturo Ripstein; “*Investigación científica*”, de Felipe Cazals; “*Signos para la libertad*”, de Manuel Michel; “*Nuevas opciones*”, de Julián Pastor, entre otras.

“Teníamos que canalizar por división de labores, porque no era conveniente, desde el punto de vista administrativo que una sola empresa produjera y manejara estudios” (Costa, 1988)

La Ley General de Cinematografía de 1949 contemplaba la creación de la Cineteca Nacional, recinto que albergara el acervo fílmico del país, inspirada en la Cinemateca Francesa. La construcción de la Cineteca Nacional no pudo concretarse sino a partir de 1971 y fue inaugurada el 17 de enero de 1974, día en que el Presidente Luis Echeverría cumplía 52 años de edad.

Se encontraba en Calzada de Tlalpan y Río Churubusco, al sur de la Ciudad de México; compartía terrenos con los Estudios Churubusco y allí mismo se ubicaron las oficinas de la Dirección General de Cinematografía, de la que era dependiente. La conformaban tres salas, -dos de proyección permanente- una galería, una biblioteca especializada en cine, un laboratorio de examinación y conservación y cuatro bóvedas.

Las tres salas tenían capacidad diferente: la Salvador Toscano se conformaba de 25 butacas, proyecciones internas y especializadas; el Salón Rojo tuvo 120 butacas; y la sala Fernando De Fuentes ofrecía espacio hasta para 590 asistentes.

El recinto fue inaugurado por la mañana, y por la noche se proyectó “El compadre Mendoza” del director Fernando de Fuentes, la asistencia fue por

invitación y entre los invitados acudieron Emilio Portes Gil (Expresidente de México), María Félix, Rogelio González, Sasha Montenegro, Juan Orol, Emilio “Indio” Fernández, Elsa Cárdenas, Ernesto Alonso, Mario y Fernando Almada, además del rector de la UNAM Guillermo Soberón, Carlos Sansores Pérez (Diputado), Víctor Bravo Ahuja (Secretario de Educación Pública) y Mario Moya Palencia (Secretario de Gobernación). Todos ellos cobijaron a Luis Echeverría en su cumpleaños, quien en su discurso diría:

“Ni como industria, ni como arte, el cine nacional puede permanecer al margen de la búsqueda de las aspiraciones, de los deseos de mejoramiento de un pueblo que edifica su cultura, que tiene afanes de justicia, que quiere conocer mejor, en medio de los problemas y que espera del cine, también, un factor para resolverlos”

En la primera semana de proyecciones se vieron películas como: “Mi noche con Maud” de Éric Rohmer, “El camino de la vida” de Akira Kurosawa, “Pequeños asesinatos” de Alan Arkin, “¿Por qué corre el señor Amok?” de R. W. Fassbinder, “La naranja mecánica” de Stanley Kubrick, “Paisaje después de la batalla” de Andrzej Wajda, “El cambio” de Alfredo Joskowicz, “El asalto final” de Francesco Rosi y “La salamandra” de Alain Tanner.

Conviene preguntarse, ¿Por qué demoró tanto la instalación de una Cineteca Nacional?, Para la década de los sesentas en México el cine representaba un jugoso negocio del que se sirvieron las películas de luchadores, la oferta cinematográfica no contemplaba proyecciones con películas “de arte” como las llamó Mario Moya Palencia, cuando éste fue director de Cinematografía en 1965.

Moya Palencia, siendo Secretario de Gobernación Luis Echeverría, “se montó una pequeña oficina, con una moviola, y se empezó a investigar los mejores procedimientos para la preservación y conservación de filmes. Un hecho, entre otros, influyó en el inicio de la Cineteca nacional: el licenciado Mario Moya Palencia, quien era director de Cinematografía, pensó en crear salas de arte en México, ya que entonces no existían salas de estas características. El director hace la propuesta a la Compañía Operadora de Teatros y, poco después esa propuesta se

convierte en realidad en el cine Regis. Se implementan una serie de normas que establecen que toda película que se exhibiera allí una copia fuera donada a la Cineteca” (Costa, 1988)

Durante la época de oro del cine mexicano, y mejor dicho: para finales de los años cincuenta, la exhibición cinematográfica en México contaba con un sinnúmero de salas, las principales ciudades del país tenían salas de proyección y así pudo propagarse el sentir nacionalista de la década de los cuarenta.

La Cineteca Nacional debió existir desde 1949, año en que se promulgó la Ley de la Industria Cinematográfica, pero en aquellos años el monopolio de la exhibición en México era controlado por el estadounidense William Jenkins. Incluso para el expresidente mexicano Abelardo L. Rodríguez fue difícil competir en el negocio de la exhibición, Jenkins –narra Andrew Paxman- acabó con las pretensiones empresariales del exmandatario (Paxman, 2018).

Finalmente, durante el ya tradicional informe sobre las actividades cinematográficas de 1974, el día 21 de enero de 1975, Rodolfo Echeverría proclamó:

“El ejercicio de la imaginación es, afortunadamente, mucho más complejo e impenetrable de lo que pudieran creer los decretos y las decisiones políticas sedientas de justificación artística” (BNC, 1975)

El discurso se tituló “La etapa decisiva”, vendría el año más difícil para la producción estatal y curiosamente el más fructífero.

“...en 1974, también se creó otra compañía productora para trabajar exclusivamente con el Estado. Tal fue Directores Asociados, S.A. (DASA) que estaba formada por Raúl Araiza, José Estrada, Jaime Humberto Hermosillo, Alberto Isaac, Gonzalo Martínez, Sergio Olhovich y Julián Pastor” (Medina, 1993).

2.5. 1975: “...damos el paso o habremos fracasado en este gobierno...”

En su libro “Echeverría rompe el silencio” Luis Suárez asegura:

“Llevaba solo quince días en la Presidencia cuando se produjo el primer choque de Echeverría con la llamada iniciativa privada. Este enfrentamiento verbal daría el tono a un diapasón de seis años, donde el poder público en sus manos empleó su muy variada capacidad de maniobra, acercamientos, relaciones individuales, planteamientos de expectativas, disimulos relativos de la más larga intención, y al fin, alejamientos incorregibles” (Suárez. 1979).

La distancia entre Luis Echeverría y el sector empresarial acompañaría todo su sexenio y no sería visible únicamente con los empresarios del cine, a quienes instó durante la entrega del Ariel en 1975 (Abril) a dedicarse a otro negocio:

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

...Yo invito a los trabajadores ahora y aquí, a que les den las gracias a los productores; a ver qué hacemos financieramente –aquí están las autoridades hacendarias y que sin temores hagamos una afirmación revolucionaria y nacionalista, porque los señores productores simplemente no entienden...”

...Yo declaro formalmente que damos el paso o habremos fracasado en este gobierno en la industria cinematográfica...” (García, 1995)

Lo anterior como respuesta al emotivo discurso de la escritora Josefina Vicens, Presidente de la Academia Mexicana de Artes y Ciencias Cinematográficas, en el cual acusó a los productores privados por su inactividad, por su falta de cooperación y a quienes señaló de tener otros intereses futuros. Al contrario, elogió a Mario Moya Palencia, posible aspirante a la candidatura presidencial del Partido Revolucionario Institucional.

Esa tarde, el Presidente Echeverría llamó “esfuerzos tibios” a todo el avance en materia cinematográfica hasta el año 1975, penúltimo de su gobierno; e instruyó a las entidades cinematográficas del gobierno a implementar un “*Plan Mínimo de Ejecución Inmediata*” (Pascual, 2016) que constaba de los siguientes puntos:

- 1) Mediante la modificación a los estatutos del BNC y del Reglamento de Créditos se establecería que los créditos del Banco serían exclusivos para la producción estatal y para la Coproducción de CONACINE, así como otras empresas estatales, grupos de trabajadores o empresas nacionales e internacionales.
- 2) La absorción de los Estudios América.
- 3) La absorción de la empresa distribuidora Películas Nacionales.
- 4) La creación de un fondo de Promoción y Apoyo Financiero del Cine Nacional, manejado por el BNC, equivalente a un porcentaje no menor del 10% del precio de admisión de todos los cines de la República Mexicana.
- 5) La reestructuración de las relaciones obrero-patronales.
- 6) Asignar recursos necesarios para la realización de 14 películas que “*proyecten los valores culturales y sociales de México*”, a decir: *Los de abajo, Bajo el volcán, El apando, El llano en llamas, Bolívar, Eréndira, Siqueiros, Rivera, Tamayo, La conquista de México, Longitud de guerra, Los albañiles, Los hijos de Sánchez, y Fox-trot.*
- 7) Crear otra empresa productora estatal similar a CONACINE, para producir directamente con trabajadores del STPC, así como productores nacionales y extranjeros.

- 8) Crear otra empresa productora estatal similar a CONACINE, para trabajar en los Estudios América con trabajadores del STIC.
- 9) Intensificar los trabajos preparatorios a la inauguración del Centro de Capacitación Cinematográfica.
- 10) Fusionar en una sola empresa las distribuidoras especializadas para los mercados del exterior.
- 11) Cooperar con la Reseña Cinematográfica de Acapulco. Más tarde se convertiría en la Muestra Internacional de Cine.

Las dos empresas productoras que se crearon en 1975 fueron CONACITE I y CONACITE II: Corporación Nacional Cinematográfica de Trabajadores y Estado Uno y Dos, respectivamente.

- CONACITE I: Creada el 19 de junio de 1975, con un capital inicial de diez millones de pesos. Siendo nombrado como director general el Lic. Fernando Macotella. Dado que trabajaba directamente con los trabajadores del STPC se instaló en los Estudios Churubusco.

En su primer año, CONACITE I produjo tres películas: *“El apando”* (Felipe Cazals), *“Hermanos del viento”* (Alberto Bojórquez), y *“El esperado amor desesperado”* (Julián Pastor). La inversión para las tres películas constó de ocho millones de pesos (BNC, 1976).

- CONACITE II: creada, también, el 19 de junio de 1975, con el mismo capital inicial que la empresa anterior y nombrando director general a Rubén Broido. Y se instaló en los Estudios América.

Produjeron, también, tres películas en 1975: *“Chicano”* (Jaime Casilas), *“El reventón”* (Archibaldo Burns), y *“El elegido”* (Servando González).

Al término de 1975, el Estado mexicano había participado en la producción de 50 películas, entre colaboraciones con empresas nacionales, extranjeras y cooperativas de trabajadores.

“...En 1976, el éxito fue definitivo para CONACINE: los ingresos de taquilla eran extraordinarios, se le otorgaron 10 arieles a tres de sus películas, 14 diosas de plata y 7 heraldos a otras más...” (Pérez, 1994).

Otro de los puntos del Plan Mínimo de Ejecución Inmediata de 1975 se cumplió el 29 de agosto de ese año, cuando se inauguró el Centro de Capacitación Cinematográfica, instalado en el complejo de los Estudios Churubusco, a un costado de la Cineteca Nacional.

Entre junio y agosto de 1975 participaron 309 aspirantes en el proceso de selección, tres pruebas bastaron para definir el ingreso: examen general de conocimientos, prueba de memoria e inteligencia visual y una serie de entrevistas con el Comité de selección.

Fueron 33 alumnos los aceptados en aquel 1975, entre ellos una estudiante chilena y una venezolana, además de diez alumnos oyentes que se incorporarían en el transcurso de los primeros semestres. La planta docente estuvo integrada por personas como: Jaime Goded, Josefina Vicens, Tomás Pérez Turrent, Emilio García Riera y Carlos Velo, entre otros.

1975 también fue el año en que se acordaron más convenios en el extranjero por parte de las empresas del Banco Nacional Cinematográfico y sus filiales: acuerdo de distribución con España (febrero), convenio de coproducción con Venezuela (marzo), acuerdo de distribución en México con Argel (abril), acuerdo de coproducción y distribución con Bulgaria (junio), acuerdo de coproducción y distribución con Hungría (septiembre), bases del convenio de coproducción con Colombia (diciembre). Lo anterior se sumaba a los acuerdos de 1971: convenio de coproducción con Italia; de 1974: acuerdo de coproducción cinematográfica con Brasil (julio), acuerdo de distribución con Senegal y convenio de coproducción con Ghana (diciembre).

La compleja relación entre el gobierno de Luis Echeverría y la iniciativa privada llegó a su punto más álgido en 1975, el deterioro se aceleró tras el asesinato del empresario Eugenio Garza Sada en Monterrey, Nuevo León. La cúpula empresarial culpó a Luis Echeverría en el acto de cuerpo presente al que acudió el Presidente, parte del discurso de Ricardo Margáin Zozaya, Presidente consultivo del grupo empresarial Monterrey:

“Cuando el Estado deja de mantener el orden público; cuando no tan solo deja que tengan libre cauce las más negativas ideologías, sino además se les permite cosechar sus frutos negativos de odio, destrucción y muerte; cuando se hace propiciado desde el poder, a base de declaraciones y discursos con el ataque reiterado al sector privado, del cual formaba parte el destacado occiso, sin otra finalidad aparente que fomentar la división y el odio entre las clases sociales; cuando no se desaprovecha ocasión para favorecer y ayudar todo cuanto tenga relación con las ideas marxistas, a sabiendas de que el pueblo mexicano repudia este sistema opresor” (Romero, 1989)

Hay que señalar que en 1973 ocurre la primera fuga de capitales del sexenio y a Hugo B. Margáin, Secretario de Hacienda y Crédito Público, lo reemplaza José López-Portillo.

De forma tal, que para la sucesión presidencial de 1976 la iniciativa privada jugaría un papel directo en la elección; en 1975 se conformó el Consejo Coordinador Empresarial.

“Fue el aglutinador de la mayor parte de los grupos que conforman la iniciativa privada nacional. Una especie de brazo político, punta de lanza de un proyecto que, por primera vez, se presentaba como una clara y franca alternativa al que había pregonado y promovido tradicionalmente el Estado mexicano.” (Ibid).

Para comprender la posición antagónica de Luis Echeverría, parte de su declaración de principios:

“...la actividad económica corresponde fundamentalmente a los particulares”, “la lucha de clases es un elemento antisocial; su armonía y su coordinación, por el contrario, es el único camino para alcanzar el bien de cada empresa, de sus integrantes, y de toda la nación”, referente a los medios de comunicación: “se considera imprescindible que se preserve la propiedad privada”. (CCE, 1975)

Otro de los organismos empresariales de México, la COPARMEX, ya se había enfrentado al Presidente de la República:

“Roberto Guajardo Suárez, dirigente de la Confederación Patronal de la República Mexicana, COPARMEX, se quejó de que el presidente no les consultó las disposiciones a implementar por el gobierno antes de que estas se llevaran a cabo. A lo cual Echeverría reaccionó molesto señalando que si la Constitución señalara que el presidente debe de enviar sus iniciativas a la COPARMEX y no al Congreso de la Unión, por supuesto que lo haría, y con mucho gusto. Poco después surge la Gran Comisión Tripartita, espacio abierto de concertación entre obreros, empresarios y gobierno.” (Romero, 1989)

Sin embargo, la tradición política del PRI consistía en que la sucesión presidencial se resolvía en la Residencia Oficial de Los Pinos, el Presidente saliente elegía por “*dedazo*” al candidato de su partido y por ende: su sucesor. Lo anterior garantizaba -o al menos eso pretendía- que su programa económico tuviera continuidad.

Según la prensa de 1975 eran varios los aspirantes a la Presidencia de la República que buscaban el respaldo de Luis Echeverría: Mario Moya Palencia, Secretario de Gobernación; Porfirio Muñoz Ledo, Secretario del Trabajo y Previsión Social; Augusto Gómez Villanueva, Secretario de la Reforma Agraria; Carlos Gálvez Betancourt, Director del Instituto Mexicano del Seguro Social; Luis Enrique Bracamontes, Secretario de Obras Públicas; Hugo Cervantes del Río, Secretario de la Presidencia y José López-Portillo, Secretario de Hacienda y Crédito Público.

El día lunes 22 de septiembre de 1975 los suspirantes conocieron la noticia del respaldo de Luis Echeverría Álvarez a su amigo José López-Portillo, cada uno reaccionó de forma particular, narrados algunos momentos en el trabajo recepcional de Cesar Romero Jacob “*La sucesión presidencial de 1976*”.

La disciplina partidista respaldó también a López-Portillo y Pacheco, convirtiéndolo en el candidato presidencial de 1976; la comunidad cinematográfica se expresó por el candidato que parecía favorito, Mario Moya Palencia.

Esa comunidad cinematográfica también se expresó a su manera, algunos de sus integrantes, particularmente los miembros de DASA Films, conformaron a finales de 1974 el “*Frente Nacional de Cinematografistas*” y lanzaron su manifiesto en noviembre de 1975, manifestaban, entre otras cosas:

1. Que no podemos soslayar que América Latina es un continente donde existe un 32% de analfabetismo, un 40% de mortalidad infantil, un desempleo creciente y un sojuzgamiento de las masas trabajadoras quienes hacen posible la riqueza que se concentra en las manos de una minoría de explotadores. Un altísimo porcentaje de desnutrición provocado por la explotación sistemática de los pueblos por parte de las dictaduras sostenidas por el imperialismo en nuestro continente.
2. Que ante esa realidad, el cine no puede ni debe permanecer ajeno y muy por el contrario nuestro compromiso, como cineastas y como individuos es luchar por transformar la sociedad creando un cine mexicano ligado a los intereses del tercer mundo y de América Latina, cine que surgirá de la investigación y del análisis de la realidad continental.
3. Que estamos conscientes que para desarrollar estos postulados es imprescindible que el creador cinematográfico tenga injerencia directa en las decisiones relativas al aspecto económico temático y organizativo de los filmes.
4. Que rechazamos todo mecanismo de censura que impida la libre expresión en la creación cinematográfica, entendiendo que esta censura no solamente puede ser ejercida desde la Dirección General de Cinematografía sino en cada uno de los pasos subsecuentes que debe seguir cada proyecto ya sea en los renglones de financiamiento, producción, distribución, promoción y exhibición.

5. Que nos proponemos estrechar relaciones con las cinematografías afines del continente, entendiendo que es una tarea impostergable recuperar a los millones de espectadores de habla hispana que constituyen el mercado natural de nuestras cinematografías.
6. Que el cine, como una actividad del hombre social no podrá cambiar sino en la medida en que la estructura social se modifique.
7. Que los abajo firmantes en consecuencia a lo antes expuesto, nos constituimos en un Frente de Lucha por la consolidación de un verdadero arte cinematográfico mexicano, asumiendo la vanguardia del Movimiento y convocando a todos los sectores cinematográficos del país a manifestar su apoyo y solidaridad combativa a estos postulados.

Los firmantes fueron Paul Leduc, Raul Araiza, Felipe Cazals, José Estrada, Jorge Fons, Jaime Humberto Hermosillo, Alberto Isaac, Gonzalo Martínez, Sergb Olhovich, Julián Pastor, Juan Manuel Ôlbrres y Salomón Láiter (FNC, 1975).

Los miembros del Frente Nacional de Cinematografistas buscaron respaldo incluso internacional, cuando en 1976 se presentaron en el Festival de Pésaro, Italia, como parte de un homenaje a sus mismos miembros (Ruy, 1981).

Si nos atenemos al contenido del Manifiesto, la comunidad cinematográfica buscaba ser representada en el nuevo programa político del candidato priísta, sin embargo:

“Margarita López Portillo intentó un anacrónico retorno a la producción del cine “familiar”, como el de la “época de oro”, y al mismo tiempo propició el regreso de la producción a la iniciativa privada y el inicio de la liquidación de las empresas estatales, mientras que buscó en el prestigio de realizadores extranjeros” (Obscura, 2011)

Al término de 1975, los organismos públicos manejan, si no totalmente, sí de manera relevante el financiamiento, la producción, la distribución y la exhibición cinematográfica (Medina, 1993).

2.6. 1976: ¿Un esfuerzo conjunto?

En Julio de 1976 fue electo presidente de la República para el periodo 1976-1982 el exsecretario de Hacienda y Crédito Público José López-Portillo y Pacheco, amigo muy cercano de Luis Echeverría, de quien fuera compañero universitario y excolaborador. Juntos realizaron un viaje a Chile, como parte de un programa de intercambio académico mientras cursaban la licenciatura en Derecho por la UNAM.

La elección del 4 de Julio dio como resultado a un ganador que fue también único candidato, el 91.90% de los votos fue para José López-Portillo, en una campaña donde no participó el principal partido opositor (PAN) por divisiones internas. La izquierda se aglutinó en un candidato sin registro: Valentín Campa, obteniendo este último cerca de un millón de votos sin ser contabilizados.

En torno a José López Portillo se aglutinaron los productores privados que hacía años no participaban de la producción fílmica nacional. Conformaron un grupo de asesores para Margarita López Portillo, hermana menor del Presidente electo y guionista, escritora de novelas y quien asumiría la Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía, futura creación burocrática que absorbería al Banco Nacional Cinematográfico en el futuro proyecto de desmantelamiento.

“Se creía (Margarita) la reencarnación de Sor Juana Inés de la Cruz por lo que se ganó el mote de la “Pésima Musa...” (Ayala, 2012).

El 26 de noviembre de 1976 se presentó el último Informe General de Actividades Cinematográficas: un documento de 508 páginas que firmaba Rodolfo Echeverría Álvarez. Para la presentación del “Cineinforme General”, el ambiente era lúgubre e incierto, el proyecto de José López Portillo no era claro en materia económica y en campaña utilizó el lema “*La solución somos todos*”, un aparente rechazo al gobierno saliente. ¿Una solución a que?

El futuro mandatario había ocupado algunos cargos durante el gobierno de Luis Echeverría Álvarez, de 1972 a 1973, por ejemplo fue Director General de la Comisión Federal de Electricidad y a partir de 1973 y hasta 1975 fue el titular de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público.

Sin embargo, el todavía encargado de la Cinematografía en México, Rodolfo Echeverría lanzó las campanas al vuelo en un emotivo y orgulloso informe que sintetizaba lo logrado en seis años de administración, las comparaciones entre 1971 y 1976 fueron las siguientes:

En 1971, el Estado mexicano era dueño de dos empresas cinematográficas: Estudios Churubusco y COTSA; y accionista minoritario en Peli-Mex, Pel-Nal y CIMEX. Para 1976, el Estado era dueño de los Estudios Churubusco, COTSA, Procinemex, Conacine, Conacite I, Conacite II, PELMEX (CIMEX), Estudios América, Centro de Producción de Cortometraje, Centro de Capacitación Cinematográfica; y era accionista minoritario en PEL-NAL, único punto del Plan de Mínimo de Ejecución Inmediata del 1975 que no se pudo cumplir. Además, con recursos del Banco Nacional Cinematográfico se construyó la Cineteca Nacional (BNC, 1976).

El aumento del activo económico de las empresas filiales del BNC fue de mil ciento catorce millones, trescientos mil pesos, entre 1970 y 1976. Se produjeron 318 películas con recursos del Estado en los seis años de administración Echeverría, sumando los créditos otorgados en 636 millones de pesos y reportando recuperación de 400 millones de pesos. Además, se financiaron 160 cortometrajes y 56 cineminutos. Sin contar los 32 cortometrajes documentales y los 34 cineminutos realizados para la campaña presidencial de José López-Portillo (Ibid).

En materia laboral el salario de los trabajadores aumentó de 32.44 a 147.46 pesos en 1976. Y al respecto de las salas de cine, en 1971 el Estado manejaba 308 cines en el país, de los cuales 20 eran de su propiedad y 288 arrendados; para 1976, el Estado mexicano tiene manejo de 375 salas, es dueña de 91 y renta 284.

La transformación de las instituciones relativas al cine del Estado mexicano en el periodo de 1970 a 1976 algunos historiadores la consideran una "*virtual estatización del cine mexicano*" (García, 1996)

"Podemos afirmar que la reformulación y estatización del cine mexicano se guía bajo dos ejes: el primero, la modernización de la

industria para elevar la acumulación del capital y el segundo, participar en la elaboración del material ideológico (películas) que refuerce la imagen de la apertura democrática propuesta por el mandato de Luis Echeverría” (Medina, 1993).

Sin embargo, no todas las opiniones coinciden, incluso entre autores, por ejemplo:

“...la gestión de Rodolfo Echeverría... no afectó los intereses privados de la distribución y exhibición; antes al contrario, los fortaleció. Al ser descongelados los precios de entrada a los cines, y al desaparecer entre estos la segunda y tercera corrida, para ser convertidos todos en salas de estreno, aumentaron en mucho los ingresos de los productores privados, accionistas mayoritarios de Películas Nacionales, sin arriesgar nada...” (García, 1986).

Conclusiones

El objetivo principal de este ensayo se orientó hacia la descripción de la política en materia cinematográfica en torno al sexenio del presidente Luis Echeverría Álvarez (1970-1976). Lejos de hacer un recuento sobre el número y tipo de películas producidas en dicho periodo, se buscó hacer énfasis en el hecho de que estos datos sólo tienen sentido a la luz de las políticas implementadas por el Estado mexicano. En esos términos, el ensayo ha conseguido su objetivo y ha sentado un buen parámetro para ahondar un poco más sobre algunos detalles en consideración, para enriquecer sus formulaciones.

Ahora bien, en cuanto al contenido aquí vertido, específicamente respecto a lo que toca a la política cinematográfica en el periodo mencionado, es importante mencionar que estas implementaciones no ocurrieron por casualidad, sino que forman parte de una serie de medidas adoptadas por Luis Echeverría a lo largo de su sexenio y de las que el cine mexicano no escapa. Y más que enlistar estas acciones, se optó por postular aquellas formulaciones más implicadas con el desarrollo del cine en tanto ejercicio artístico, pero que también comienza a cumplir con una función para el Estado mexicano que tiene ya, con este tipo de políticas, las primeras nociones de la utilidad que le puede resultar a futuro.

Es de suma importancia que se entienda que este no es un intento por defender lo indefendible en la figura represiva y autoritaria de Luis Echeverría Álvarez, sino es un espacio en el que se exponen una serie de elementos que al ser analizados ayudan a comprender cómo la participación estatal en diferentes rubros industriales, particularmente en el de la producción cinematográfica, jugó un papel preponderante en el desarrollo del cine en nuestro país, con políticas que hoy en día no sólo se encuentran muy desdibujadas, algunas amenazadas y otras extintas.

A partir de lo anterior, es posible asegurar que los resultados del presente trabajo reposan en la necesidad de entender a las expresiones artísticas, y al cine como una de ellas, como un fenómeno inmerso en sus condiciones económicas,

políticas y sociales, pero no solamente como un reflejo de lo que en las sociedades ocurre, sino en la posibilidad y el acceso a las mismas.

Entendiendo por acceso a la facilidad que hay disponible en un momento determinado para que el arte sea consumido y desarrollado. De modo tal, que no sólo podemos hablar del número de películas que se realizaron, porque eso puede no decirnos nada respecto a los hechos nacionales, sino también el tipo de instrumentos del Estado, las instituciones, los recursos, las organizaciones y, desde luego, los contenidos.

El hecho de que para finales del sexenio los organismos públicos de cinematografía controlaran casi por completo el escenario nacional, tiene implicaciones en términos económicos y políticos que en gran medida explican por qué después, un número importante de empresarios convertirá este rubro en una de las principales industrias a apropiarse apenas existieran las condiciones para ello, como lo fue el sexenio de López-Portillo. Además, se entiende cómo a partir de las medidas implementadas durante este sexenio, a la cinematografía se le dotó de un poder político, económico y social sin precedentes, en comparación con otras expresiones artísticas y su realización. La industria cinematográfica pasó a ser una industria del Estado mexicano, que terminaría en manos del sector privado como las comunicaciones y otros servicios y productos.

Por otro lado, si bien hemos abarcado puntos que son de gran relevancia para entender el funcionamiento de la política y el ejercicio del poder en un fenómeno como la cinematografía, un análisis más profundo tanto de este periodo como de otros, debería incluir las características de los autores (productores y directores), toda vez que algunos de ellos tuvieron un impacto aún mayor, incluso después de haber terminado el sexenio echeverrista y cuya evolución en su contenido sólo puede explicarse a partir de la apertura cinematográfica ocurrido entre 1970 y 1976.

Aunado a lo anterior, profundizar también en otro análisis, implicaría desarrollar un estudio de caso de las películas más representativas del sexenio, que ilustran en sus tramas y en su forma, la estilística cinematográfica que caracterizó

al periodo, a partir del cual se puede dibujar una plástica cinematográfica que revele las condiciones que en esta investigación hemos expuesto. Es decir, no sólo mencionar y analizar las políticas aquí mencionadas, sino identificar en términos materiales cómo es que estas se fueron concretando en la práctica.

A partir de lo que presentado en este ensayo, no cabe la menor duda de que las expresiones artísticas, entre ellas el cine, no están aisladas de su propio contexto, sino que a través de él se pueden desarrollar y comprender, se convierten en documentos históricos que dan testimonio de las ideas de sus autores y de las condiciones en que éstos se expresan.

El cine es reflejo de su tiempo y de las condiciones sociales a las que pertenece. La utilidad de su estudio más allá de la numerología o sus matices técnicos, nos permite entender el funcionamiento de una sociedad en todo su esplendor; del mismo modo, la posibilidad de desarrollar cierto tipo de películas nos permite analizar el tipo de interés que tiene un Estado y el papel que asume a través de sus propias políticas.

En el año 2005, el director griego Costa-Gavras mencionaba para escándalo de la prensa española: “La relación del cine y el Estado debe ser permanente”, allí, el autor, hace patente sus preocupaciones contemporáneas del tema que aquí se expone, demostrando que nuestra investigación es un estudio de caso apenas perceptible en la historia de nuestro cine.

Bibliografía:

1. Ayala, J. (1974). *La búsqueda del cine mexicano*. Ciudad Universitaria, México: Universidad Nacional Autónoma de México.
2. Ayala, J. (1986). *La condición del cine mexicano (1973-1985)*. Ciudad Universitaria, México: Centro Universitario de Estudios Cinematográficos.
3. Ayala, J. (2001). *El cine mexicano a través de la crítica*. Ciudad Universitaria, México: Dirección General de Actividades Cinematográficas.
4. Berthier, N. (2008). Cine y Revolución Cubana, luces y sombras. *Revista de estudios históricos sobre la imagen Archivos de la Filmoteca*, 59(1). España: Universidad de la Rioja.
5. Cámara de Diputados. (2006). *Informes Presidenciales*. Servicio de Investigación y Análisis. México: Cámara de Diputados.
6. Cárdenas, R. (2008). *Luis Echeverría Álvarez: entre lo personal y lo político*. Ciudad de México: Editorial Planeta.
7. Carmona, C. (Coord.). (2012). *El estado y la imagen en movimiento: reflexiones sobre las políticas públicas y el cine mexicano*. Ciudad de México: Instituto Mexicano de Cinematografía.
8. Costa, P. (1988). *La apertura cinematográfica 1970-1976*. Puebla: Universidad Autónoma de Puebla.
9. De los Reyes, A. (Coord.). (2016). *Miradas al cine mexicano. Tomo 1 y 2*. Ciudad de México: Instituto Mexicano de Cinematografía/Secretaría de Cultura.
10. *Declaración de principios del Consejo Coordinador Empresarial (1975)*. Consejo Coordinador Empresarial, México.
11. *Discursos presidenciales de toma de posesión. Luis Echeverría Álvarez (1970)*. Recuperado de: <https://archivos.juridicas.unam.mx/www/bjv/libros/6/2720/4.pdf>
12. Fernández, N. (1978). La reforma política: orígenes y limitaciones. *Revista Cuadernos Políticos*, 16(1), 16-30.

13. Galindo, A. (1978). *Verdad y mentira del cine mexicano*. Ciudad de México: Editorial Katón.
14. García, E. (1972). Cuando el cine mexicano se hizo industria. *Revista de la Universidad de México*, XXVI(10), 10-14.
15. García, E. (1992). *Historia documental del cine mexicano. Tomo XV*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
16. García, E. (1992). *Historia documental del cine mexicano. Tomo XVI*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
17. García, E. (1992). *Historia documental del cine mexicano. Tomo XVII*. Guadalajara: Universidad de Guadalajara.
18. García, E. (1998). *Breve historia del cine mexicano. Primer siglo*. Ciudad de México, México: Editorial Mapa.
19. González, O. (2011). *El cine mexicano del siglo XX: estampas de una negación nacional (1910-2000)*. Estado de México: Instituto Mexiquense de Cultura.
20. Maciel, David R. (2012). La sombra del caudillo: el cine mexicano y el Estado en la década de los sesenta, en Carmona, C. y Sánchez, C. (coords.). *El Estado y la imagen en movimiento. Reflexiones sobre las políticas públicas y el cine mexicano*. México: Conaculta / Imcine, pp. 165-225.
21. Medalla Salvador Toscano a Manuel González Casanova. (2004). Cineteca Nacional, Ciudad de México.
22. Medina, B. (1993). *Una perspectiva ideológica del cine echeverrista, caso de estudio: producción cinematográfica de 1975 y 1976 (Canoa, Longitud de guerra y Cascabel)* (Tesis de Licenciatura). Universidad Nacional Autónoma de México, México.
23. Muscio, G. (2014). *Napoli/ New York/ Hollywood film between Italy and the United States*. Nueva York: Fordham University Press.
24. Noguera, J. (2013). *Lenin en el cine*. Gazeta Rossiiskaia.
25. Obscura, S. (2011). La construcción del imaginario sobre la pobreza en el cine mexicano. *Revista Imaginario en el cine mexicano*, 6(11), 159-184.

26. Pascual, I. (2016). La reformulación del autoritarismo mexicano durante la presidencia de Luis Echeverría (1970-1976). La política cinematográfica como ejemplo. *Millars: Espai i historia*, XLI(2), 15-43.
27. Paxman, A. (2018). *En busca del señor Jenkins, dinero, poder y gringofobia en México*. Ciudad de México: Editorial Debate y CIDE.
28. Pelayo, A. (2012). *La generación de la crisis. El cine independiente mexicano de los años ochenta*. Ciudad de México: Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.
29. Pelayo, A. (2016). Una nueva política cinematográfica durante el régimen de Luis Echeverría Álvarez (1970-1976). En De los Reyes, A. (Coord.). *Miradas al cine mexicano. Vol. 1*. México: Secretaría de Cultura-IMCINE.
30. Pérez, A. (2015). *El cine de Goebbels: una primera aproximación* (Tesis de Licenciatura). Universidad de Valladolid, España.
31. Pérez, L. (1994). *El cine estatal en el periodo presidencial de Luis Echeverría Álvarez 1970-1976: aquellos años*. (Tesis de Licenciatura). Universidad Nacional Autónoma de México, México.
32. *Quinto Informe de Gobierno del Presidente Gustavo Díaz Ordaz* (1969).
33. Rodríguez, E. (2011). Por la voluntad o por la fuerza. El escenario para la apertura democrática y la reforma política. Echeverría y López-Portillo. *Revista Estudios Políticos*, 22(1), 81-106.
34. Rodríguez, J. (2003). *La ideología gubernamental en el cine mexicano estatal durante el sexenio del presidente Luis Echeverría Álvarez (1971-1976)* (Tesis de Licenciatura). Universidad Nacional Autónoma de México, México.
35. Romero, C. (1989). *La Sucesión presidencial de Luis Echeverría: recreación y análisis de la efervescencia política en torno al destape de 1975*. (Tesis de Licenciatura). Universidad Nacional Autónoma de México, México.
36. Rossbach, A. y Canel, L. (1988). Política cinematográfica del sexenio de Luis Echeverría 1970-1976. En SEP-UAM (Ed.) *Hojas de cine. Testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano*. México: Secretaría de Educación Pública-Universidad Autónoma Metropolitana.
37. Ruy, A. (1981). *Mitología de un cine en crisis*. México: Premia Editora.

38. San Román, M. (2016). *El viejo (nuevo) cine mexicano durante el sexenio de Luis Echeverría Álvarez (1970-1976): análisis de la producción cinematográfica*. (Tesis de Licenciatura). Universidad Nacional Autónoma de México, México.
39. Sánchez, F. (1989). *Crónica antisolemne del cine mexicano*. México: Universidad Veracruzana.
40. Suárez, L. (1979). *Echeverría rompe el silencio: vendaval del sistema*. México: Editorial Grijalbo.
41. Tello, C. (1979). *La política económica en México 1970-1976*. Ciudad de México: Siglo XXI Editores.
42. Toledo, M. (1987). *Algunas consideraciones al gobierno de Luis Echeverría Álvarez en México (1970-1976)*. (Tesis de Licenciatura). Universidad Nacional Autónoma de México, México.
43. Vidal, R. (2017). *Cinematográfica Marte. Historia de una empresa sui generis*. México: Cineteca Nacional-Secretaría de Cultura.

Anexo: Filmografía del sexenio Echeverrista

Tabla 1. Películas producidas en 1970 (Luis Echeverría Álvarez asume el gobierno el primero de diciembre)

1	<i>Ahí madre</i>	25	<i>Futbol México'</i>
2	<i>Aprendiendo a vivir</i>	26	<i>Intimidades de una secretaria</i>
3	<i>Arde, baby, arde</i>	27	<i>Juventud desnuda</i>
4	<i>Band, bang y al hoyo</i>	28	<i>La criada bien criada</i>
5	<i>Campeones justicieros</i>	29	<i>La fuerza inútil</i>
6	<i>Capulina contra los vampiros</i>	30	<i>La generala</i>
7	<i>Chanoc en el tesoro de los Mayas</i>	31	<i>La inocente</i>
8	<i>Dos mujeres y un hombre</i>	32	<i>La justicia tiene doce años</i>
9	<i>El ardiente deseo</i>	33	<i>La mula de Cullen Baker</i>
10	<i>El arte de engañar</i>	34	<i>La noche de los mil gatos</i>
11	<i>El bueno para nada</i>	35	<i>La pequeña señora de Pérez</i>
12	<i>El cielo y tu</i>	36	<i>Laberinto de pasiones</i>
13	<i>El deseo en otoño</i>	37	<i>Las momias de Guanajuato</i>
14	<i>El ídolo</i>	38	<i>Las puertas del paraíso</i>
15	<i>El juicio de los hijos</i>	39	<i>Las reglas del juego</i>
16	<i>El medio pelo</i>	40	<i>Las vírgenes locas</i>
17	<i>El metiche</i>	41	<i>Lo que más queremos</i>
18	<i>El nano</i>	42	<i>Los corrompidos</i>
19	<i>El negocio del odio</i>	43	<i>Los desalmados</i>
20	<i>El rey de Acapulco</i>	44	<i>Los dos hermanos</i>
21	<i>Elena y Raquel</i>	45	<i>Los marcados</i>
22	<i>Emiliano Zapata</i>	46	<i>Mamá Dolores</i>
23	<i>En estas camas nadie duerme</i>	47	<i>Manuel Saldivar, el texano</i>
24	<i>Furias bajo el cielo</i>	48	<i>Más allá de la violencia</i>
		49	<i>Me he de comer esa tuna</i>

50	<i>Nido de fieras</i>
51	<i>Pánico</i>
52	<i>Papá en onda</i>
53	<i>Para servir a usted</i>
54	<i>Pensativa</i>
55	<i>Pilotos de combate</i>
56	<i>Por eso</i>
57	<i>Primero el dólar</i>
58	<i>Río salvaje</i>
59	<i>Rosario</i>
60	<i>Santo contra la mafia del vicio</i>
61	<i>Santo contra los jinetes del terror</i>

62	<i>Santo en la venganza de la momia</i>
63	<i>Santo en la venganza de los vampiros</i>
64	<i>Siete muertes para el texano</i>
65	<i>Sin salida</i>
66	<i>Todo el horizonte para morir</i>
67	<i>Tu, yo, nosotros</i>
68	<i>Una vez en la noche</i>
69	<i>Una vez un hombre</i>
70	<i>Verano ardiente</i>
71	<i>Ya sé quién eres (Te he estado observando)</i>
72	<i>Ya somos hombres</i>

Tabla 2. Películas producidas en el año de 1971

1	<i>¿Quién mató al abuelo?</i>	27	<i>La carrera del millón</i>
2	<i>Adiós amor</i>	28	<i>La corbata</i>
3	<i>Ángeles y querubines</i>	29	<i>La gatita</i>
4	<i>Apolinar</i>	30	<i>La invasión de los muertos</i>
5	<i>Azul</i>	31	<i>La isla de la desesperación</i>
6	<i>Buscando una sonrisa</i>	32	<i>La mansión de la locura</i>
7	<i>Cayó de la gloria el diablo</i>	33	<i>La Martina</i>
8	<i>Chanoc contra el tigre y el vampiro</i>	34	<i>La otra mujer</i>
9	<i>Cómo hay gente sinvergüenza</i>	35	<i>La verdadera vocación de Magdalena</i>
10	<i>Cuna de valientes</i>	36	<i>Las cautivas</i>
11	<i>Diamantes, oro y amor</i>	37	<i>Las tarántulas</i>
12	<i>Doña Macabra</i>	38	<i>Los Beverly de Peralvillo</i>
13	<i>Duelo al atardecer</i>	39	<i>Los cachorros</i>
14	<i>El increíble profesor Zovek</i>	40	<i>Los cacos</i>
15	<i>El jardín de tía Isabel</i>	41	<i>Los días del amor</i>
16	<i>El juego de la guitarra</i>	42	<i>Los enamorados</i>
17	<i>El muro del silencio</i>	43	<i>Los hijos de Satanás</i>
18	<i>El payo</i>	44	<i>Los hombres no lloran</i>
19	<i>El Santo y el águila real</i>	45	<i>Los indomables</i>
20	<i>El sargento Pérez</i>	46	<i>Los meses y los días</i>
21	<i>El sinvergüenza</i>	47	<i>Los vengadores</i>
22	<i>Fin de fiesta</i>	48	<i>María</i>
23	<i>Hay ángeles sin alas</i>	49	<i>Masajista de señoras</i>
24	<i>Hijazo de mi vidaza</i>	50	<i>Mecánica nacional</i>
25	<i>Hoy he soñado con Dios</i>	51	<i>Mi niño Tizoc</i>
26	<i>Indio</i>	52	<i>Misión suicida</i>

53	<i>Muñeca reina</i>
54	<i>Nadie te querrá como yo</i>
55	<i>Novios y amantes</i>
56	<i>Padre nuestro que estás en la tierra</i>
57	<i>Peluquero de señoras</i>
58	<i>Pepito y la lámpara maravillosa</i>
59	<i>Pubertinaje</i>
60	<i>Qué familia tan cotorra</i>
61	<i>Santo contra la hija de Frankenstein</i>
62	<i>Santo contra los asesinos de otros mundos</i>
63	<i>Sueño de amor</i>

64	<i>Tacos al carbón</i>
65	<i>Tampico</i>
66	<i>Tonta, tonta..., pero no tanto</i>
67	<i>Triángulo</i>
68	<i>Trío y cuarteto</i>
69	<i>Tu camino y el mío</i>
70	<i>Un pirata de doce años</i>
71	<i>Uno y medio contra el mundo</i>
72	<i>Vals sin fin</i>
73	<i>Victoria</i>
74	<i>Vidita negra</i>
75	<i>Yesenia</i>

Tabla 3. Películas producidas en el año de 1972

1	<i>5000 dólares de recompensa</i>	20	<i>El hombre y la bestia</i>
2	<i>Aquellos años</i>	21	<i>El imponente</i>
3	<i>Basuras humanas</i>	22	<i>El juez de la soga</i>
4	<i>Bikinis y rock</i>	23	<i>El monasterio de los buitres</i>
5	<i>Cabalgando a la luna</i>	24	<i>El pozo</i>
6	<i>Capulina contra las momias</i>	25	<i>El premio Nóbel del amor</i>
7	<i>Carne de horca</i>	26	<i>El principio</i>
8	<i>Con amor de muerte</i>	27	<i>El profeta Mimí</i>
9	<i>Cristo te ama</i>	28	<i>El rincón de las vírgenes</i>
10	<i>Crónica de un amor</i>	29	<i>El robo de las momias de Guanajuato</i>
11	<i>Cuando quiero llorar no lloro</i>	30	<i>El secuestro</i>
12	<i>De qué color es el viento</i>	31	<i>El señor de Osanto</i>
13	<i>Detrás de esa puerta</i>	32	<i>Entre monjas anda el diablo</i>
14	<i>Don Quijote cabalga de nuevo</i>	33	<i>Entre pobretones y ricachones</i>
15	<i>El ausente</i>	34	<i>Érase una vez un pillo</i>
16	<i>El caballo torero</i>	35	<i>Eva y Darío</i>
17	<i>El castillo de la pureza</i>	36	<i>Fe, Esperanza y Caridad</i>
18	<i>El castillo de las momias de Guanajuato</i>	37	<i>Fuga en la noche</i>
19	<i>El cristo de los milagros</i>	38	<i>Hermanos de sangre</i>

39	<i>Huracán Ramírez y la Monjita negra</i>
40	<i>Intervalo</i>
41	<i>Jalisco nunca pierde</i>
42	<i>La amargura de mi raza</i>
43	<i>La disputa</i>
44	<i>La montaña sagrada</i>
45	<i>La mujer del diablo</i>
46	<i>La recogida</i>
47	<i>La Tigresa</i>
48	<i>La usurpadora</i>
49	<i>La yegua colorada</i>
50	<i>Lágrimas de mi barrio</i>
51	<i>Las bestias del terror</i>
52	<i>Las hijas de Don Laureano</i>
53	<i>Los doce malditos</i>
54	<i>Los leones del ring</i>
55	<i>Los leones del ring Vs. la Cosa Nostra</i>
56	<i>Masacre</i>
57	<i>Mi amorcito de Suecia</i>

58	<i>Mi destino... la muerte</i>
59	<i>Mujercitas</i>
60	<i>Mulato</i>
61	<i>Nosotros los feos</i>
62	<i>Pistoleros bajo el sol</i>
63	<i>Pobre pero honrada</i>
64	<i>Quiero vivir mi vida</i>
65	<i>San Simón de los Magueyes</i>
66	<i>Santo y Blue Demon Vs. Drácula y el Hombre Lobo</i>
67	<i>Santo y la magia negra</i>
68	<i>Satanás de todos los horrores</i>
69	<i>Su primer amor</i>
70	<i>Superzán y el niño del espacio</i>
71	<i>Treinta centavos de muerte</i>
72	<i>Un camino</i>
73	<i>Una rosa sobre el ring</i>
74	<i>Uno para la horca</i>
75	<i>Valente Quintero</i>
76	<i>Viento salvaje</i>
77	<i>Vuelven los campeones justicieros</i>

Tabla 4. Películas producidas en el año 1973

1	<i>Ante el cadáver de un líder</i>	26	<i>La loca de los milagros</i>
2	<i>Aventuras de un caballo blanco y un niño</i>	27	<i>La madrecita</i>
3	<i>Calzonzin inspector</i>	28	<i>La muerte de Pancho Villa</i>
4	<i>Capulina ontra los monstruos</i>	29	<i>La Trenza</i>
5	<i>Celestina</i>	30	<i>Las adorables mujercitas</i>
6	<i>Chabelo y Pepito contra los monstruos</i>	31	<i>Las víboras cambian de piel</i>
7	<i>Chabelo y Pepito detectives</i>	32	<i>Los Caciques</i>
8	<i>Debieron ahorcarlos antes</i>	33	<i>Los Galleros de Jalisco</i>
9	<i>De sangre Chicana</i>	34	<i>Los perros de Dios</i>
10	<i>El amor tiene cara de mujer</i>	35	<i>Los sobrevivientes escogidos</i>
11	<i>El carita</i>	36	<i>Los valientes de Guerrero</i>
12	<i>El desconocido</i>	37	<i>Los vampiros de Coyoacán</i>
13	<i>El encuentro de un hombre solo</i>	38	<i>Llanto, risas y nocaut</i>
14	<i>El fantasma de Mina Prieta</i>	39	<i>Negro es un bello color</i>
15	<i>El hijo del pueblo</i>	40	<i>Peor que los buitres</i>
16	<i>El investigador Capulina</i>	41	<i>Peregrina</i>
17	<i>El juicio de Martín Cortés</i>	42	<i>Pistolero del Diablo</i>
18	<i>El miedo no anda en burro</i>	43	<i>Pobre niño rico</i>
19	<i>El pequeño Robin Hood</i>	44	<i>Rapiña</i>
20	<i>El santo oficio</i>	45	<i>Santo y Blue Demon contra el Dr. Frankenstein</i>
21	<i>El sonámbulo</i>	46	<i>Satánico Pandemonium</i>
22	<i>El tigre de Santa Julia</i>	47	<i>Tráiganme la cabeza de Alfredo García</i>
23	<i>En busca de un muro</i>	48	<i>Yo escapé de la Isla del Diablo</i>
24	<i>La Choca</i>	49	<i>El hombre desnudo</i>
25	<i>La isla de los hombres solos</i>	50	<i>El mejor regalo</i>
		51	<i>El triunfo de los campeones</i>

	<i>justicieros</i>
52	<i>Karla contra los jaguares</i>
53	<i>La corona de un campeón</i>
54	<i>La marchanta</i>
55	<i>Leyendas macabras de la Colonia</i>

56	<i>Los Jaguares contra el invasor misterioso</i>
57	<i>Morirás con el sol</i>
58	<i>Poder negro</i>
59	<i>Sangre derramada</i>
60	<i>Santo contra el Dr. Muerte</i>

Tabla 5. Películas producidas en el año 1974

1	<i>Algo es algo dijo el Diablo</i>	26	<i>La lucha con la pantera</i>
2	<i>Auandar Anapu</i>	27	<i>La Presidenta Municipal</i>
3	<i>Bellas de noche</i>	28	<i>La otra virginidad</i>
4	<i>Chanoc en el Foso de las Serpientes</i>	29	<i>La venganza de la Llorona</i>
5	<i>Don Herculano enamorado</i>	30	<i>La venida del Rey Olmos</i>
6	<i>El agente viajero</i>	31	<i>Los tres compadres</i>
7	<i>El albañil</i>	32	<i>Los tres reyes magos</i>
8	<i>El buscabullas</i>	33	<i>Mary, Mary, bloody Mary</i>
9	<i>El caballo del diablo</i>	34	<i>Más negro que la noche</i>
10	<i>El cumpleaños del perro</i>	35	<i>Me caí de la nube</i>
11	<i>El guía de los turistas</i>	36	<i>México de noche</i>
12	<i>El hijo de los pobres</i>	37	<i>¿No oyes ladrar los perros?</i>
13	<i>El karateca azteca</i>	38	<i>Pacto de amor</i>
14	<i>El llanto de la tortuga</i>	39	<i>Peor que las fieras</i>
15	<i>El padrino es mi compadre</i>	40	<i>Presagio</i>
16	<i>El simio blanco</i>	41	<i>Simón Blanco</i>
17	<i>El trinquetero</i>	42	<i>Tívoli</i>
18	<i>El Valle de los Miserables</i>	43	<i>Un amor extraño</i>
19	<i>Juan Armenta, el repatriado</i>	44	<i>Un camino al cielo</i>
20	<i>Kalimán en el siniestro Mundo de Humanon</i>	45	<i>Un mulato llamado Martín</i>
21	<i>La bestia acorralada</i>	46	<i>Viaje fantástico en globo</i>
22	<i>La casa del sur</i>	47	<i>Y la mujer hizo al hombre</i>
23	<i>La gran aventura del zorro</i>	48	<i>Yo amo, tú amas, nosotros...</i>
24	<i>La india</i>	49	<i>Yo y mi mariachi</i>
25	<i>La Ley del Monte</i>	50	<i>Zacazonapan</i>
		51	<i>Al borde del exorcismo (Los espectros)</i>

52	<i>Aventura en Puerto Rico</i>
53	<i>El chicano justiciero</i>
54	<i>El hijo de Alma Grande</i>
55	<i>El hijo de Angela María</i>

56	<i>El retorno de Walpurgis</i>
57	<i>El Tuerto Angustias</i>
58	<i>Pistoleros de la muerte</i>
59	<i>Soy chicano y mexicano</i>

Tabla 6. Películas producidas en el año 1975

1	<i>Acorralados</i>	22	<i>Fox Trot</i>
2	<i>Actas de Marusia</i>	23	<i>Guadalajara es México</i>
3	<i>Alucarda, la hija de las tinieblas</i>	24	<i>Hermanos del viento</i>
4	<i>Canoa</i>	25	<i>Hombre</i>
5	<i>Capulina, chisme acaliente</i>	26	<i>La casada es mi mujer</i>
6	<i>Carroña</i>	27	<i>La comadrita</i>
7	<i>Como gallos de pelea</i>	28	<i>La dinastía de la muerte</i>
8	<i>Coronación</i>	29	<i>La magia</i>
9	<i>Chicano</i>	30	<i>La pasión según Berenice</i>
10	<i>Chin Chin el teporocho</i>	31	<i>La vida cambia</i>
11	<i>Dios los cría</i>	32	<i>Las fuerzas vivas</i>
12	<i>El apando</i>	33	<i>Lo veo y no lo creo</i>
13	<i>El compadre más padre</i>	34	<i>Longitud de guerra</i>
14	<i>El elegido</i>	35	<i>Los temibles</i>
15	<i>El esperado amor desesperado</i>	36	<i>Maten al león</i>
16	<i>El hombre de los hongos</i>	37	<i>Renuncia por motivos de salud</i>
17	<i>El hombre del puente</i>	38	<i>Somos del otro Laredo</i>
18	<i>El niño y la estrella</i>	39	<i>Supervivientes de Los Andes</i>
19	<i>El reventón</i>	40	<i>Tiempo y destiempo</i>
20	<i>El rey</i>	41	<i>Traigo la sangre caliente</i>
21	<i>Espejismo de la ciudad</i>	42	<i>Volver volver</i>
		43	<i>Zona roja</i>

Tabla 7. Películas producidas en el año 1976

1	<i>Alas doradas</i>	3	<i>Cananea</i>
2	<i>Balun Canan</i>	4	<i>Cascabel</i>
		5	<i>Cuartelazo</i>

6	El diabólico
7	El mar
8	El mexicano
9	El moro de Cumpas
10	El viaje
11	Fantoche
12	La casta divina
13	La palomilla al rescate
14	La palomilla en vacaciones misteriosas
15	La Plaza de Puerto Santo
16	La puerta falsa
17	La Virgen de Guadalupe
18	Las cenizas del diputado
19	Las ficheras
20	Las poquianchis
21	Lo mejor de Teresa

22	Los albañiles
23	Los de abajo
24	Mariachi
25	Matinée
26	Mil caminos tiene la Muerte
27	Mina, viento de libertad
28	Nuevo Mundo
29	Pafnucio Santo
30	Pasajeros en tránsito
31	Pedro Páramo
32	Prisión de mujeres
33	Raíces de sangre
34	Ronda revolucionaria
35	Tintorera
36	Una noche embarazosa
37	Víbora caliente
38	Xoxontla, tierra que arde