



CENTRO DE ESTUDIOS HISTÓRICOS

El nuevo cine y la revolución congelada.

Una historia política del cine mexicano en la década de los setenta

Tesis que para optar por el grado de

Doctor en historia

presenta

Israel Rodríguez Rodríguez

Director de tesis: Dr. Ariel Rodríguez Kuri

Ciudad de México

agosto de 2020



CENTRO DE ESTUDIOS HISTÓRICOS

PRESIDENTE

(Nombre)

PRIMER VOCAL

(Nombre)

VOCAL SECRETARIO

(Nombre)

Índice

Agradecimientos 5

Introducción 9

PRIMERA PARTE

Capítulo 1. Las dos crisis.

Política y producción cinematográfica a finales de los sesenta 37

Capítulo 2. Puertas abiertas.

Política y producción cinematográfica, 1971-1974 85

Capítulo 3. El Estado cineasta.

Política y producción cinematográfica, 1975-1979 137

SEGUNDA PARTE

Capítulo 4. Apertura y censura.

La Dirección de Cinematografía durante el sexenio echeverrista 207

Capítulo 5. La aventura tercermundista del cine mexicano 253

Capítulo 6. Cine al margen.

Práctica fílmica y acción política fuera/en contra del Estado 309

Conclusiones. El nuevo cine y la revolución congelada 369

REFERENCIAS 381

para Andrea
mi camino, mi casa

Agradecimientos

Aunque las deficiencias que el presente trabajo pueda tener son responsabilidad mía, muchos de sus aciertos se deben sin duda a los consejos que a lo largo de tres años he recibido de personas a quienes admiro y respeto. Desde el inicio de esta investigación, las ideas sugerentes, las advertencias pertinentes y el apoyo continuo de mi asesor, el doctor Ariel Rodríguez Kuri, fue verdaderamente decisivo. En el camino que llevó a la conclusión de esta tesis aprendí de Ariel, entre muchas otras cosas, que una genealogía de acontecimientos no es una explicación histórica y que la elaboración de una historia política requiere de una equilibrada mezcla de rigor e imaginación. Muchas gracias, Ariel.

Debo también a mis pacientes y generosos sinodales haber concluido esta investigación de manera satisfactoria. Tras cuidadosas lecturas, cada una y cada uno de ellos enriqueció mis planteamientos iniciales, llamó la atención sobre las deficiencias encontradas o me impulsó a seguir por una veta que veían prometedora. Fue, por ejemplo, el doctor Renato González Mello quien llamó mi atención sobre la necesidad de revisar la forma en que históricamente se relacionaron arte, mercado y Estado para dar forma a ese complejo sujeto colectivo llamado “público”. El doctor Bernd Hausberger, impresionante cinéfilo, me sugirió analizar el proceso mexicano a la luz de las transformaciones mundiales del cine y me ayudó a observar que el tercermundismo permeó amplios espacios del cine de los años sesenta y setenta. La doctora Soledad Loaeza me ayudó a comprender que para hacer una historia política del cine de los setenta no era suficiente contextualizar el fenómeno fílmico dentro de la historia del echeverrismo, sino preguntarse si efectivamente existía una correspondencia y una interrelación entre ambas esferas. De ella y del doctor Vanni Petina aprendí que para elaborar una historia política resulta más enriquecedor colocar a los sujetos históricos en los momentos de sus decisiones que trazar una historia lineal de conclusiones inevitables. El doctor Álvaro Vázquez

Mantecón me sugirió ampliar el enfoque y observar la historia del cine mexicano de los años setenta dentro del proyecto de política de medios del echeverrismo y a la luz de las similitudes con lo ocurrido durante el periodo cardenista. Además, fue también Álvaro quien me ayudó a no dejarme consumir por los datos y a mantener siempre la mirada puesta en las películas, a no olvidar que una historia del cine es siempre, al final, una historia de imágenes. A mi lectora y a mis lectores, muchas gracias.

En el proceso de investigación que llevó a la conclusión de esta tesis conté, además, con el apoyo generoso de personas e instituciones a quienes deseo manifestar mi gratitud. Agradezco al doctor Baltazar Brito, director de la Biblioteca Nacional de Antropología e Historia Dr. Eusebio Dávalos Hurtado, donde pude revisar los invaluable archivos del Programa de Historia Oral. En la Cineteca Nacional, que desde hace varios años se ha convertido en un archivo vivo y dinámico, recibí el apoyo de extraordinarias archivistas como Tzutzumatzin Soto, Mezli Silva, Julieta Martínez y Dora Moreno. Además, el doctor Alejandro Pelayo, director de esta institución, no sólo me brindó su apoyo como funcionario, sino que, al ser protagonista de la historia que aquí narro, me ofreció su guía y testimonio. Agradezco también a todo el equipo de mi querida Filmoteca de la UNAM: a Guadalupe Ferrer, exdirectora de esta institución, quien desde hace muchos años ha escuchado atenta mis ideas y me ha impulsado siempre a continuar con la investigación. Además de ella, Ángel Martínez, Mario Tovar y Alejandro Gracida en el Departamento de Catalogación, Nahún Calleros en el Banco de Imagen, y Antonia Rojas y Juan Patiño en el Centro de Documentación desde hace años me han otorgado, no sólo su ayuda profesional, sino, sobre todo, su empatía, solidaridad y cariño. Finalmente, en la travesía internacional en acervos y bibliotecas que llevó a la conclusión de este trabajo, la ayuda de Luciano Castillo y Mario Espinosa en el Centro de Documentación en la Cinemateca de Cuba, de Mónica Villarroel en la Cineteca Nacional de Chile y de Rodolfo Ibarra en el Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, en Santiago de Chile, fue fundamental. A todas y todos, muchas gracias.

Como se verá en la lectura de este trabajo, una parte importante de la información que aquí se presenta me fue transmitida por los protagonistas de esta historia en largas sesiones de entrevista personal o, cuando las condiciones no lo permitieron, mediante fascinantes intercambios epistolares. Por ello, deseo agradecer a cada una y cada uno de quienes abrieron para esta tesis sus archivos y memorias.

Además del apoyo académico, institucional o testimonial, en distintas etapas de esta investigación recibí la ayuda invaluable de amigos y cómplices con quienes quedaré en eterna deuda. Mi querida maestra Clara E. Lida no dudó en brindarme su ayuda cuando se enteró de mi tema de investigación y supo que algunos contactos suyos podían tener materiales documentales. El licenciado Rodolfo Echeverría Ruiz, en un acto de auténtica generosidad, no sólo me permitió revisar el amplio acervo hemerográfico de su padre, sino que, tras concluir mi trabajo de investigación, decidió donar ese maravilloso archivo a la Cineteca Nacional. Mariano Mestman, el mayor conocedor de la historia política del cine latinoamericano y entrañable amigo, ha seguido atento mis incipientes trabajos y siempre que se lo he pedido me ha brindado consejo sabio, aliento fraterno y hasta materiales de su acervo. Mi compadre Javier Ramírez, fundador de aquel maravilloso Seminario Universitario de Análisis Cinematográfico, me ha escuchado atento hablar de este tema por años y siempre me ha impulsado a continuar. Álvaro Vázquez Mantecón, de quien he aprendido casi todo lo que sé sobre el cine mexicano, es quizá la única persona que ha tenido que leer todas las tesis que he escrito y, desde hace más de una década, tras cada lectura me ha ofrecido comentarios alentadores o regaños pertinentes. A ellas y ellos, muchas gracias.

El texto que el lector tiene en sus manos no es sólo el punto final de un proceso de investigación, sino también la conclusión de una maravillosa etapa en mi vida académica. Haber realizado el doctorado en historia en el Centro de Estudios Históricos de El Colegio de México ha sido un verdadero privilegio, no sólo por el reconocido nivel académico de sus profesoras y profesores, sino también por el continuo apoyo y la solidaridad que quienes ahí estudiamos recibimos de las autoridades de este Centro. En ese sentido, agradezco especialmente a las doctoras Graciela Márquez y Cecilia Zuleta, así como al doctor Gabriel Torres Puga, quienes como coordinadoras y coordinador del Programa de Doctorado en Historia invirtieron largas horas de trabajo ayudando a las alumnas y alumnos incluso en las situaciones más difíciles. Además, deseo dejar manifiesta mi profunda gratitud con el personal de la Biblioteca Daniel Cosío Villegas, en especial con el doctor Víctor Cid, bibliógrafo del Centro de Estudios Históricos y aliado incondicional de todos los estudiantes de este Centro. Estoy convencido de que llegar al final de un doctorado que es conocido por demandar de sus estudiantes una disciplina estricta y una dedicación en ocasiones extenuante fue posible porque lo hicimos en comunidad. Por eso, a Sebastián Hernández, Catalina Garrido, Efraín Navarro, Óscar Zárate, Martín González, Iván Ramírez, Mar Gutiérrez, Víctor Rodríguez, Pedro Espinoza y Juan José

Mena les agradezco por haberme acompañado en este maravilloso viaje. A todas y todos, muchas gracias.

En el camino que llevó al final de mi larga etapa como estudiante, varias personas, todas mujeres, han estado a mi lado y me han brindado su soporte, su consejo y su amor. En mi entorno familiar, Juana, Ernestina, Adriana y Alejandra han estado siempre conmigo y, junto con ellas, mis hermanas Elva y Gwennhael, y mi amada Andrea, han llenado mi vida de risas y alegría.

Hay que dejar constancia de algo. Esta tesis terminó de escribirse en medio de una dolorosa situación global que ha obligado al mundo entero a permanecer en sus hogares. Aunque dicho contexto resultó productivo para quien debe sentarse frente a una computadora por largas horas, el dolor por ver el sufrimiento ajeno y la incertidumbre sobre el futuro marcaron sin duda los últimos días de redacción de este trabajo. Sin embargo, en medio del caos y el desasosiego, la presencia inteligente, amorosa y solidaria de Andrea, mi compañera, fue realmente determinante. Por eso, a ella y a Emilia, mis cómplices, muchas gracias.

Esta tesis se realizó gracias al apoyo de una beca de doctorado otorgada por el Consejo Nacional de Ciencia y Tecnología (Conacyt).

Introducción

Pésaro, Italia, septiembre de 1976. La Muestra Internacional del Nuevo Cine, uno de los centros más importantes de la revolución cinematográfica mundial y el principal foro del movimiento de cine del Tercer Mundo, tiene a México como su invitado de honor. Los representantes de la industria mexicana son las figuras centrales en las conferencias de prensa y las galas, dominan espacios que en años anteriores ocuparon grandes revolucionarios del cine, como Pier Paolo Pasolini, Jonas Mekas, Glauber Rocha o Fernando Solanas. Este año, en lugar de aquellos personajes míticos, Gonzalo Martínez, Sergio Olhovich, José Estrada y Miguel Littín son los encargados de mostrar a los representantes del cine tricontinental la producción fílmica antiimperialista impulsada por los hermanos Luis y Rodolfo Echeverría. El día 15 de ese mes, con la proyección de *Actas de Marusia* (Miguel Littín, 1975) en la función inaugural, los esfuerzos iniciados cinco años atrás por la burocracia fílmica mexicana rinden uno de sus frutos más importantes a dos meses de concluir el sexenio echeverrista.

Pero los directores de cine enviados por los organismos oficiales no son los únicos mexicanos en la muestra de Pésaro. Entre la multitud están Trinidad Langarica y Javier Téllez, dos jóvenes universitarios integrantes de un tal Taller de Cine Octubre que intentan proyectar una modesta cinta de 16 mm titulada *Chihuahua, un pueblo en lucha*, con la que pretenden denunciar ante la comunidad fílmica internacional la represión implementada por el régimen priista. Entre el público se encuentran también los jóvenes escritores Alberto Ruy Sánchez y Margarita de Orellana. Según varios testimonios, durante la conferencia de prensa de los representantes del cine mexicano, Ruy Sánchez se levantó con un ejemplar de la revista *Por qué* en la mano e increpó a los directores de la mesa, les preguntó en qué parte de sus películas se mostraba la situación

real que se vivía en su país y denunció públicamente a una industria cinematográfica mexicana que estaba lejos de ser antiimperialista y a un régimen que, aunque se presentaba en ese escenario como ejemplo de apertura democrática y aliado de las luchas populares, en el interior de sus fronteras continuaba ejerciendo una acción represiva feroz. La protesta del joven da inicio a una discusión entre los grupos de mexicanos presentes y alcanza su punto más crítico cuando los representantes del cine cubano, reconocidos protagonistas del movimiento de cine tricontinental, le recriminan al muchacho su intento por desprestigiar el esfuerzo antiimperialista llevado adelante por la industria fílmica de su país.¹

Aunque la trascendencia mediática de este evento fue mínima, en esa ciudad italiana confluyeron dos de las historias que trataremos en este trabajo: por un lado, la de una renovada industria fílmica mexicana que logró acceder al foro más importante del tercermundismo cinematográfico gracias a un vigoroso impulso diplomático, y por el otro, la de un cine marginal cuyos realizadores habían decidido impedir que el Estado echeverrista se apropiara de un espacio que la cinematografía del Tercer Mundo debía reservar a los movimientos antiimperialistas aliados de las luchas populares.

Los esfuerzos de estos jóvenes serían en vano. Al menos hasta 1976, el proyecto político-cinematográfico del echeverrismo parecía todo un éxito. Ese año, la industria cinematográfica mexicana y el proyecto político que la promovía lograron el reconocimiento y la visibilidad internacional que tanto habían buscado: las cintas que habían producido estaban inscritas o competían en los certámenes más importantes del mundo y México era la sede de eventos internacionales, como la reunión anual de la Federación Internacional de la Prensa Cinematográfica y el congreso de la Federación Internacional de Archivos Fílmicos. Para lograr este éxito internacional innegable, el cine mexicano hubo de pasar por una transformación sin precedentes. Controlada por el régimen que había gobernado al país por cuatro décadas, a principios de los setenta la industria fílmica mexicana cambió drásticamente el contenido de sus producciones y las empapó de una retórica izquierdista y antiimperialista, incorporó a una nueva generación de creadores jóvenes y cooptó a antiguos detractores en los brazos de un presupuesto fílmico inagotable en apariencia, aprovechó el amplio esfuerzo diplomático tercermundista del nuevo régimen para llegar a audiencias antes insospechadas en todos los continentes, expulsó a

¹ Entrevista de Israel Rodríguez a Javier Téllez, Ciudad de México, 26 de febrero de 2014; entrevista de Israel Rodríguez a Trinidad Langarica, Ciudad de México, 19 de octubre de 2013; entrevista de Israel Rodríguez a Alberto Ruy Sánchez, Ciudad de México, 24 de enero de 2020. Una descripción más amplia de este suceso en Israel Rodríguez, “El Taller de Cine Octubre”, p. 26-30.

un buen número de los empresarios fílmicos tradicionales e invirtió cantidades insólitas de dinero público en una modernización industrial que incluía desde la adquisición de estudios cinematográficos y la fundación de casas productoras estatales hasta el alquiler permanente de una sala de cine en plena avenida Campos Elíseos, en París, para mostrar al mundo la calidad del nuevo cine mexicano.

Sin embargo, para 1979, en medio de escándalos de corrupción y acusaciones sobre la utilización de una industria de entretenimiento para cumplir con los objetivos de un grupo político, ese sueño cinematográfico se esfumó por completo. En un contexto de crisis económica generalizada y de reconciliación política entre el régimen priista y los grupos empresariales, a finales de los setenta la industria cinematográfica mexicana abandonó totalmente los temas políticos y sociales con los que se había presentado en los foros internacionales y con los que había intentado atraer a las clases medias, y apostó de nuevo por sobrevivir refugiada en el consumo de las clases populares. Siguiendo el camino del proyecto político que las sostenía, ese año las empresas cinematográficas estatales fueron desmanteladas, los nuevos creadores se vieron desplazados y algunos de sus promotores incluso fueron encarcelados. Pues bien, esta tesis narra la historia política que colocó a la industria fílmica mexicana bajo el control casi absoluto del régimen priista, que la llevó a un breve momento de protagonismo internacional y que terminó casi aniquilándola por completo.

PLANTEAMIENTO DEL PROBLEMA

Ésta no es una historia general del cine mexicano de los años setenta. De hecho, si nos atenemos al número de producciones de esa década —alrededor de 700—, la mayor parte de las cintas realizadas en ese periodo ha quedado fuera de este trabajo. Lo que esta tesis pretende es mostrar cómo el fenómeno de crisis de públicos y de renovación industrial ocurrida en varias cinematografías a lo largo del planeta cobró forma en México en medio de una reconfiguración política impulsada desde el corazón del régimen priista. Ocurrida de manera tardía si se le compara con los procesos de renovación de finales de los cincuenta que dieron lugar a los nuevos cines en países como Francia, Inglaterra, Estados Unidos, Brasil o Cuba, la modernización cinematográfica mexicana había sido detenida durante años por un complejo juego de resistencias entre los distintos sectores que integraban la industria. Para finales de los sesenta, el

Estado mexicano ya se había colocado como punto de equilibrio entre estos sectores y como el principal agente económico de su producción. Por ello, la renovación de esta industria emprendida a partir de 1970 tuvo la peculiaridad de haber sido promovida y aprovechada por un régimen que poco a poco replicó en las pantallas un programa cuya principal finalidad era reconstituir su hegemonía política entre los amplios grupos de la clase media urbana y modificar su imagen en el escenario político internacional. De este modo, la investigación que presentamos sostiene que, si bien este proyecto de modernización cinematográfica estuvo originalmente vinculado a las necesidades comerciales de una industria que experimentaba una pérdida constante de públicos, las resistencias que dicho programa enfrentó en el interior de ésta y las condiciones políticas en las que se desarrolló terminaron convirtiendo lo que se había presentado como un intento de modernización económica y de impulso de la libertad creadora en un ejemplo más del autoritarismo que caracterizaba al régimen priista.

El periodo de este trabajo comprende la década de 1968 a 1979, es decir, comienza dos años antes del gobierno echeverrista y termina a mediados del sexenio de José López Portillo. Si bien es cierto que los intentos de modernización del cine mexicano comenzaron a manifestarse dentro y fuera de esta industria desde principios de los sesenta, como veremos en el primer capítulo, fue hacia el final de esa década que, al agudizarse la crisis económica por la que atravesaba el cine mexicano, la instrumentación de un cambio resultó inaplazable. Por otro lado, fue también en estos últimos años sesenta, posteriores al conflicto estudiantil y anteriores al cambio de gobierno, cuando comenzaron a escucharse dentro y fuera del régimen las voces que planteaban la necesidad de modificar tanto un modelo de desarrollo económico que había generado profundas desigualdades sociales, como un sistema de participación política que había excluido a un sector juvenil de clase media que, aunque minoritario, había demostrado ser muy significativo en términos políticos. La conjunción de estas dos condiciones —la crisis generalizada de la industria cinematográfica y la necesidad de renovación política del régimen— determinó el protagonismo que adquirió el Estado en la historia del llamado nuevo cine mexicano en la década de los setenta.

En el otro extremo, 1979 se presenta como una fecha límite no sólo del periodo que estudiamos, sino de toda la historia industrial del cine mexicano. Como se verá en el último capítulo de este trabajo, ese año se anunció la liquidación definitiva del Banco Nacional Cinematográfico (BNC), institución que desde 1947 otorgaba los créditos necesarios para mantener a flote el cine nacional y que, en el periodo que nos ocupa, se había convertido en el

poderoso centro de control de todos los aspectos de la actividad fílmica nacional. La liquidación del BNC y la creación de la Dirección General de Radio Televisión y Cinematografía (RTC) fueron parte de una reconfiguración institucional que se leyó de inmediato como un intento por dismantlar el proyecto cinematográfico del echeverrismo. El renovado apoyo otorgado a los productores privados, el enlatamiento o la poca difusión que recibieron las últimas cintas producidas por el BNC y, finalmente, la violenta detención y el encarcelamiento de importantes funcionarios cinematográficos del sexenio anterior parecían señalar de forma contundente que con el final de la década se terminaba también una etapa entera del cine mexicano.

El establecimiento de 1968 como punto inicial no debe llevarnos a pensar en una asimilación automática entre el movimiento estudiantil y el proceso de transformación de una industria que, de hecho, guardaba poca relación con lo ocurrido en ese conflicto. Como advirtió hace algunos años la historiadora Louise E. Walker, resulta “intelectualmente irresponsable sobrevalorar el movimiento estudiantil; pues hacerlo magnifica su significado y distorsiona nuestra comprensión del pasado reciente de México”.² Por ello, esta tesis intenta escapar del planteamiento automático que lee los procesos de renovación de las industrias culturales mexicanas de los años setenta sólo como parte de un fenómeno de cooptación de la juventud de izquierda que adquirió visibilidad en 1968. Aunque este fenómeno existió y fue parte central de la política cultural del echeverrismo, la historia del cine mexicano —su dependencia creciente hacia el Estado desde los años cincuenta, su dificultad para competir internacionalmente y por mantener sus mercados nacionales y regionales, sus tensiones políticas internas, sus intentos de renovación y sus batallas generacionales— exige una lectura mucho más compleja del proyecto de renovación emprendido por esta industria a principios de los años setenta.

Sin embargo, la dependencia económica y política del cine mexicano hacia el régimen priísta, la relación familiar del principal artífice de la renovación fílmica con el presidente de la república, la importancia —casi podríamos decir la obsesión— que la transformación cinematográfica adquirió dentro del proyecto echeverrista y que terminó por subordinar aquella en pos del éxito político de éste son motivos suficientes para leer lo ocurrido con el cine mexicano a la luz de los debates públicos sobre la posibilidad de renovación del régimen y sobre su carácter autoritario. Más allá de la lectura que coloca la política de cooptación en el centro de toda historia de renovación artística, en este trabajo sostenemos que el intento de

² Louise Walker, *Waking from the dream*, p. 12.

reconfiguración de la hegemonía estatal emprendida por el gobierno echeverrista sin duda aceleró y dio forma a un proceso de transformación que en el cine mexicano se había contenido difícilmente por una década. Si, como afirmó recientemente Ariel Rodríguez Kuri, en el equilibrio catastrófico que resultó de la experiencia política de 1968 es posible observar tanto el reforzamiento y la expresión de las culturas políticas no oficiales como la generalización de la imagen del Estado como el factor casi único de la vida pública mexicana,³ es claro que en la historia de transformación del cine mexicano de los años setenta se observan estas dos características contradictorias: por un lado, el fortalecimiento del papel del Estado y de su proyecto político como elemento central de la industria, y por el otro, la multiplicación sin precedentes de las manifestaciones cinematográficas al margen de la industria o directamente como forma de resistencia contra el Estado que la controlaba.

Para nadie es un secreto que el movimiento estudiantil de 1968 y su brutal desenlace jugaron un importante papel en la elección de Luis Echeverría como el candidato del Partido Revolucionario Institucional (PRI) para ocupar la silla presidencial en 1970. Descartados sus principales contendientes debido a sus antecedentes militares —Alfonso Corona del Rosal—, sus relaciones estrechas con los grupos financieros internacionales —Antonio Ortiz Mena— o su titubeante posición durante el desarrollo del conflicto universitario —Emilio Martínez Manatou—, la postura disciplinada y discreta de Echeverría al lado del presidente y su negativa a participar como mediador entre el gobierno y los estudiantes, aun siendo el encargado de la política interna, parecen estar detrás de su designación. Tampoco es una novedad sostener que el temprano desplazamiento del nuevo presidente para alejarse de su antecesor y la rápida adopción de un discurso transformador que condenaba duramente a los gobiernos anteriores fueron determinantes para apuntalar un régimen cuya hegemonía política entre los sectores ilustrados de clase media había mostrado señales de desgaste.⁴

Lo que planteamos en este trabajo es que la llegada al poder, no sólo de Echeverría, sino del grupo político que lo rodeaba, resultó también definitiva en las características que adquiriría la industria cinematográfica en los años setenta. Este grupo, integrado por Mario Moya Palencia, Emilio O. Rabasa, Rodolfo Echeverría e Hiram García Borja, entre otros, había acompañado a Luis Echeverría en su progreso desde la Subsecretaría de Gobernación hasta la presidencia de la república, y en 1970 dio un salto espectacular que llevó a sus integrantes desde las oficinas

³ Ariel Rodríguez Kuri, *Museo del universo*, p. 412.

⁴ Jorge G. Castañeda, *La herencia*, p. 329-48

cinematográficas hasta los más altos puestos de la administración pública federal en un momento clave para la reconfiguración política del régimen. Como se muestra en el primer capítulo de esta tesis, durante la década de los sesenta todos estos personajes habían intentado concretar importantes cambios para modernizar una industria cinematográfica que, sostenida con recursos gubernamentales, mostraba cada vez más problemas financieros. Hasta 1970 prácticamente todos los intentos de estos funcionarios habían fracasado. Pero a partir de ese año, colocados en los puntos más altos de la administración pública y con el control casi total de la industria del cine en sus manos, emprendieron nuevamente la batalla.

Pero el contexto al que este grupo se enfrentó cuando tomó las riendas del Estado representaba sin duda un complejo reto político y determinó el rumbo que siguió a lo largo del sexenio. Para 1970, el gobierno mexicano había perdido su función central como agente de dirección económica frente a la iniciativa privada nacional y extranjera, y había puesto en duda también su capacidad de funcionar como árbitro entre las clases sociales y como el garante de una muy valorada estabilidad política. La candidatura de Luis Echeverría y el cambio de gobierno de 1970 ocurrieron en medio de un intenso debate sobre estas importantes fallas del sistema político y sobre sus necesidades inmediatas. Aunque, como hizo notar Daniel Cosío Villegas, hasta 1968 estas críticas no habían pasado del ensayo erudito, el artículo, la conferencia o la murmuración callejera, el fatal desenlace de la rebelión estudiantil de 1968 y el posterior ostracismo de Díaz Ordaz en los últimos dos años de su gobierno intensificaron en el corazón del régimen la creencia de que un cambio era inevitable.⁵ De este modo, según explicó tempranamente Bertha Lerner, la pérdida de poder frente al capital y la ineficacia de la clase política para conservar la hegemonía entre las distintas clases sociales parecen explicar el reconocimiento general al interior del nuevo grupo en el poder en torno a la necesidad de hacer cambios tanto en la estrategia del desarrollo como en la estructura del poder.⁶

Como veremos en esta tesis, el proyecto político con el que este grupo pretendió reconstituir su hegemonía impactó sin duda los tiempos y las formas de la reforma cinematográfica que se emprendió al mismo tiempo. No hace falta un análisis profundo para observar la manera en la que las principales directrices de la política nacional se aplicaron dentro del proceso de transformación cinematográfica: la necesidad de reposicionar el poder del Estado frente a los grupos empresariales para convertirlo en el principal agente del desarrollo

⁵ Daniel Cossío Villegas, *El estilo personal de gobernar*, p. 19

⁶ Bertha Lerner, *El poder de los presidentes*, p. 426-427.

económico, la premura por incursionar en nuevos mercados mundiales y, por lo tanto, de ampliar los vínculos internacionales, la necesidad de reconstituir la imagen del gobierno como árbitro entre los sectores y como heredero de un proyecto político revolucionario, la apuesta por una renovación generacional o la cooptación directa de los críticos mediante un discurso de apertura democrática, el retorno a una retórica nacionalista que ponderaba de nuevo lo mexicano frente a las producciones o amenazas extranjeras, etcétera. Todos estos elementos forman parte de lo que parecía ser una convicción del nuevo grupo en el poder, según la cual, la única forma de salvar al sistema político y a la industria cinematográfica era que el Estado lograra la renovación de ambos.⁷ Sin embargo, como veremos en este trabajo, tanto en el anquilosado sistema político mexicano como en la cada vez más inoperante industria fílmica nacional, el impulso transformador mostró pronto sus limitaciones al ser implementado por funcionarios públicos que no tenían como objetivo principal llevar adelante un cambio radical, sino reestablecer el equilibrio y asegurar la continuidad de la mayoría de sus integrantes.⁸

El proceso de transformación cinematográfica que analizamos se desarrolló en medio de fuertes confrontaciones en las que participaron varios actores: políticos y funcionarios que jugaron un complejo papel en el que paulatinamente mezclaron sus funciones burocráticas con labores autoasumidas de críticos cinematográficos y vigilantes de la calidad —estética y moral— del cine; empresarios que, al ver afectados sus intereses económicos, presentaron una importante oposición al proyecto modernizador del Estado; sindicatos poderosos decididos a defender los intereses de sus agremiados en una difícil situación de sujeción política y crisis económica; creadores jóvenes que supieron utilizar el apoyo gubernamental para llevar adelante una anhelada renovación del cine mexicano, aunque ésta terminara repitiendo los dictados políticos del régimen que la patrocinaba; viejos directores de cine que no estaban dispuestos a ceder su lugar a quienes consideraban muchachos inexpertos; decenas de jóvenes universitarios que, al margen de esta industria, decidieron utilizar al cine como una forma de acción contra un régimen que controlaba tanto la mayoría de los espacios de participación política como los principales canales de creación y exhibición cinematográfica, y por último, en un lugar principal, un público cinematográfico en nombre del cual hablaban todos los actores antes mencionados.

El trabajo que se presenta también pretende exponer cómo, a pesar de la existencia de una retórica democrática generalizada, el hecho de que al final los conflictos desatados entre

⁷ Bertha Lerner, *El poder de los presidentes*, p. 426-432.

⁸ Bertha Lerner, *El poder de los presidentes*, p. 432.

estos sectores fueran “resueltos” con base en el ejercicio férreo del poder presidencial, muestra el carácter autoritario del régimen que la impulsaba, pero también deja en evidencia sus limitaciones y su falta de legitimidad. Por un lado, si algo exhibió esta historia de intervención estatal creciente en el cine fue que detrás de la repetida intención por lograr que la industria ofreciera al público “películas de calidad” y adquiriera así un nuevo prestigio internacional se encontraba una profunda convicción paternalista que llevó a los funcionarios del Estado a arrogarse automáticamente el derecho de hablar en nombre del público y determinar, siempre con criterios imprecisos, cuál era el “buen cine” que se debía producir. Por otro lado, la reticencia o la oposición directa que presentaron a este proyecto distintos sectores —jóvenes aspirantes a cineastas, viejos directores e importantes productores— nos permite observar cómo este complejo proceso de transformación del cine mexicano se configuró como un espacio de intenso debate político. Al final de esta historia, la forma en la que se intentó atraer a los distintos sectores desde el centro del poder para participar en un ambicioso proyecto gubernamental y, sobre todo, la manera en la que se marginó o excluyó a quienes no comulgaban con la visión oficial quedan como evidencia de que también en el espacio del cine el proyecto de restablecimiento de la hegemonía política y el ejercicio del autoritarismo caminaban a un mismo compás.

ESTADO DE LA CUESTIÓN

Comparados con otros momentos del cine nacional, como la etapa silente o en particular la llamada época de oro, los estudios históricos sobre cine mexicano en las décadas de los sesenta y setenta son todavía escasos. Si para aquellos momentos contamos con un número ya inabarcable de monografías, para la historia más reciente éstas todavía se cuentan en unidades. Las viejas reticencias, hoy casi superadas, de la disciplina historiográfica a examinar periodos recientes o a considerar al cine como un objeto digno de estudio siguen mostrando su huella en la escasez de textos historiográficos sobre cine más allá de la década de los cincuenta. Además, cuando los estudios históricos se acercan al cine mexicano comercial lo hacen por lo regular desde la historia del espectáculo y observan su desarrollo como industria o los cambios en sus formas de representación. Cuando, por otro lado, las investigaciones analizan las producciones estatales, con frecuencia lo hacen como parte de la historia de la propaganda y descuidan sus elementos comerciales o su función esencial como medio de entretenimiento. Como si los

intereses económicos y los debates políticos no convivieran dentro de su historia, como si el proceso de crecimiento de la industria cultural más grande del siglo XX no hubiera caminado de la mano con la consolidación de los Estados burocráticos.

Aunque son escasos los textos de historia política del cine mexicano de los años setenta, esta tesis abreva sin duda de trabajos previos de valor innegable. Además de los libros ya clásicos escritos por los infatigables críticos Emilio García Riera y Jorge Ayala Blanco,⁹ esta investigación partió de cuatro acercamientos anteriores al tema: dos importantes trabajos publicados en la década de los ochenta —hoy prácticamente olvidados—, un amplio estudio académico aparecido a principios de los noventa y una monumental serie de televisión producida por la Secretaría de Educación Pública también en los años ochenta. El primero de estos textos es *Mitologías de un cine en crisis*, escrito por Alberto Ruy Sánchez en 1981. Testigo y feroz crítico del proyecto echeverrista, Ruy Sánchez fue el primer autor en revisar aquella transformación del cine mexicano en clave política y en plasmar esta reflexión en un texto en que analiza los discursos políticos de los funcionarios a la luz de las producciones fílmicas que se realizaron en ese periodo. Sin embargo, aunque amplio y analítico, el estudio de Ruy Sánchez parte de una crítica radical hacia el proyecto oficialista y está escrito no con la finalidad de comprender el proceso, sino de evidenciar lo que el autor consideraba una trampa política disfrazada de renovación cinematográfica. Aun así, los textos que produjo este escritor se conservan como los más analíticos y esclarecedores sobre la compleja relación entre el proyecto de reconfiguración de la hegemonía política del régimen priista y el proceso de transformación del cine mexicano en los años setenta.

El segundo texto que funcionó como punto de arranque para esta tesis es *La “apertura” cinematográfica: México 1970-1976*, de Paola Costa. Resultado de una investigación doctoral realizada a mediados de los ochenta, el invaluable trabajo de Costa tiene como una de sus principales virtudes el estar basado en una serie de entrevistas que la autora hiciera a Rodolfo Echeverría en 1980 como parte del Programa de Historia Oral comandado por Eugenia Meyer. Aunque, al igual que Ruy Sánchez, Costa parece reducir el complejo proceso del cine mexicano a una política engañosa orquestada por un régimen represivo, al combinar la información obtenida en las entrevistas con una exhaustiva revisión hemerográfica y con el análisis de algunas

⁹ Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*; Jorge Ayala Blanco, *La aventura del cine mexicano*, *La condición del cine mexicano* y *La condición del cine mexicano*.

cintas, la autora logra el que es hasta ahora el estudio más amplio sobre la relación cine-Estado durante el sexenio echeverrista.

Además de estos dos trabajos, a principios de los noventa, Charles Ramírez Berg publicó *Cinema of Solitude: A Critical Study of Mexican Film, 1967-1983*, sin duda el trabajo de interpretación más ambicioso sobre el cine mexicano de los años setenta. Con base en una revisión exhaustiva de la filmografía, el texto expone la transformación que sufrieron en la década de los setenta los estereotipos cinematográficos establecidos durante la época de oro. Parafraseando el título del libro más famoso de Octavio Paz, Ramírez Berg parte de la idea de que, debido a la crisis en la que entró el cine mexicano desde la década de los sesenta, las antes firmes representaciones estereotípicas consumidas por las clases populares dieron paso a un caótico universo de representaciones en las que el público difícilmente se sintió identificado. Aunque el texto no es ni pretende ser un estudio historiográfico, la elaborada tipología que construye sobre el cine mexicano de los setenta, que opone, por ejemplo, la vieja idea del macho mexicano con la figura del Estado todopoderoso, o que debate la transformación de la imagen de la mujer a la luz del fenómeno de la revolución sexual, ha servido como importante base a la hora de analizar las cintas que componen el corpus cinematográfico de esta tesis.

Finalmente, alejado de los cerrados ámbitos académicos e incluso del soporte escrito, el cuarto antecedente que sirvió como punto de partida de este trabajo es la serie de televisión *Los que hicieron nuestro cine*, una de las mejores y más documentadas revisiones de historia del cine mexicano. Dirigida por Alejandro Pelayo para la Unidad de Televisión Educativa y Cultural, la serie recoge en 62 capítulos decenas de entrevistas a los principales protagonistas de la historia del cine mexicano, tanto industrial como independiente, y las articula con los materiales fílmicos dentro de una amplia narrativa histórica. Por ello, los capítulos dedicados a la revisión del cine mexicano de los setenta son sin duda una de las principales fuentes de las que abrevó esta tesis.

Además de estos trabajos que han intentado presentar estudios amplios sobre el cine de los setenta, en la última década han aparecido varios textos sobre aspectos particulares tratados en esta tesis. Sobre la relación de la industria cinematográfica con el Estado mexicano en los años setenta los trabajos eran verdaderamente escasos hasta hace una década y, aunque ilustrativos,¹⁰ por lo general eran acercamientos superficiales al tema. Fue hasta 2012 que apareció una extensa compilación patrocinada por el Instituto Mexicano de Cinematografía, en

¹⁰ David Chávez, “The Eagle and the Serpent on the Screen: The State as Spectacle in Mexican Cinema”, y David Maciel, “Cinema and the State in Contemporary Mexico, 1970-1999”.

la que destacadas autoridades, como Julia Tuñón, Francisco Peredo, David Maciel y Eduardo de la Vega Alfaro, se acercaron de manera más profunda a periodos específicos de esta historia y aportaron por primera vez información relevante sobre la gestión del BNC o la actuación de la Dirección de Cinematografía.¹¹ Sumado a estos importantes textos, las recientes investigaciones de Andrew Paxman, si bien se refieren a las décadas de los cuarenta y cincuenta, son reveladoras para entender la compleja relación entre el Estado y los empresarios cinematográficos, y para trazar la historia de la política de medios de comunicación durante las distintas etapas del régimen priista.¹²

Como veremos en esta tesis, las funciones de la Dirección de Cinematografía iban mucho más allá de la supervisión de contenidos filmicos, pues esta oficina de la Secretaría de Gobernación también se encargaba de la promoción nacional del cine. Sin embargo, el tema que más ha llamado la atención de entre sus funciones es el de la censura cinematográfica, sobre el cual hoy existe un número considerable de investigaciones. Sumados a trabajos difíciles de conseguir en la actualidad, como los de Fernando Macotela o el propio Alberto Ruy Sánchez,¹³ desde la década de los noventa y hasta fechas muy recientes, reconocidos historiadores como Aurelio de los Reyes o Eduardo de la Vega Alfaro han abonado constantemente a la historia de la censura cinematográfica mexicana.¹⁴ Además, en los últimos años parece haber un interés renovado sobre el tema traducido en un volumen creciente de tesis y artículos de investigación en los que se estudian casos específicos de censura cinematográfica.¹⁵ La mayoría de estas obras, sin embargo, observa sólo una de las caras de la oficina gubernamental encargada de velar por la cinematografía, la de la censura, y por lo general la presentan como un ejercicio de limitación de la libertad de expresión y no como una arena de debate y negociación política. El complejo entramado de funciones que hasta finales de los setenta se concentraban en la Dirección de Cinematografía de la Secretaría de Gobernación, como entidad supervisora de contenidos y encargada de la promoción de la cultura cinematográfica dentro del país, ha sido poco revisado

¹¹ *El Estado y la imagen en movimiento. Reflexiones sobre las políticas públicas y el cine mexicano*. A esta obra puede sumársele la recientemente aparecida *Miradas al cine mexicano*, en la que Alejandro Pelayo hace una nueva breve revisión sobre el periodo echeverrista.

¹² Andrew Paxman, “Cooling to Cinema and Warming to Television: State Mass Media Policy” y *En busca del señor Jenkins. Dinero, poder y gringofobia en México*.

¹³ Fernando Macotela, “La industria cinematográfica”; Alberto Ruy Sánchez, “La autocensura en el cine mexicano”.

¹⁴ Aurelio de los Reyes, “La censura cinematográfica de 1896 a 1920”; Eduardo de la Vega Alfaro, *La revolución traicionada* y *Cine, política y censura en la era del milagro mexicano*.

¹⁵ Montserrat Algarabel, “Reconstrucción y discursos de la censura y el escándalo”; Fernando Mino, “Crisis, censura y búsquedas de la industria”.

en general, y el vínculo de esta oficina con los proyectos políticos del régimen que gobernó al país durante buena parte del siglo XX es aún un terreno por descubrir.

Aunque la producción académica mundial sobre el cine político de los años sesenta y setenta y sobre la relación de éste con las distintas caras del tercermundismo es ya abrumadora —sobre todo para varios países de Latinoamérica, algunas cinematografías africanas y los movimientos fílmicos europeos—, el papel de México en la historia del tercermundismo cinematográfico continúa prácticamente desconocido. Además, los pocos textos que han revisado el lazo entre el cine mexicano —por lo general, el cine marginal— y otros proyectos político-cinematográficos dentro del marco del cine latinoamericano han trazado esta historia desde una lógica que incluye mecánicamente la experiencia del cine militante mexicano en la amplia historia del Nuevo Cine Latinoamericano, sin preocuparse por buscar, más allá de las afinidades estéticas y políticas, los posibles nexos reales entre estos movimientos o la relación concreta de éstos con los procesos políticos y diplomáticos dentro de los cuales se desarrollaban.¹⁶ El resultado de este tipo de acercamientos ha sido la escritura de una historia en la que se destaca el papel —en realidad, bastante discreto— del cine militante mexicano en el conjunto del amplio movimiento regional, pero se ha ignorado la participación, mucho más amplia, de un cine industrial que, gracias al apoyo oficial, logró ocupar un lugar nada despreciable en varios espacios icónicos del cine tricontinental. Cabe destacar, sin embargo, aunque no se refiere a México, que la vasta investigación de Mariano Mestman sobre la historia del Comité de Cine del Tercer Mundo y la relación de este proyecto con las vertientes del tercermundismo en la primera mitad de los años setenta ha sido una guía fundamental para ubicar cronológica y geopolíticamente el esfuerzo de la cinematografía mexicana.¹⁷ Además, las recientes y puntuales investigaciones de Alexandro de Souza sobre la relación México-Chile y de Salvador Salazar sobre la política fílmica internacional en Cuba han comenzado a arrojar información sobre la vertiente diplomática de la empresa cinematográfica echeverrista.¹⁸

Si el proyecto cinematográfico emprendido por ese gobierno ha sido poco analizado a la luz de la convulsiva historia política en la que se desarrollaba, la multiplicación de los grupos que durante la década de los setenta decidieron utilizar al cine como herramienta de acción política

¹⁶ Ana Nahmad, “Imágenes en emergencia”; Axel Ancira, “México en la estética del nuevo cine latinoamericano”.

¹⁷ Mariano Mestman, “Entre Argel y Buenos Aires: el Comité de Cine del Tercer Mundo (1973-1974)”; Mariano Mestman *Estados generales del Tercer Cine. Los documentos de Montreal*.

¹⁸ Alexandro de Souza “El cine de resistencia de Miguel Littín no México durante o governo de Luis Echeverría (1970-1976)”; Salvador Salazar, “Cine, revolución y resistencia: la política cultural del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos hacia América Latina”.

en su lucha contra el régimen ha sido objeto ya de un gran número de investigaciones que, sin embargo, no se han traducido aún en una necesaria monografía sobre el tema. A los ya abundantes acercamientos al cine producido dentro del movimiento estudiantil de 1968,¹⁹ se han sumado en años recientes textos —basados por lo general en testimonios orales, archivos personales y el rescate de algunos filmes prácticamente olvidados— que han reconstruido fragmentos de lo que ya se evidencia como una extensa experiencia colectiva de cine marginal mexicano.

El carácter fragmentario del balance bibliográfico presentado muestra un campo de estudio carente todavía de una obra que intente delinear una historia amplia de este periodo del cine mexicano. En términos generales, las investigaciones sobre el cine mexicano de los años setenta se han centrado en casos particulares, un grupo, movimiento o director de cine. No existe a la fecha una investigación que incorpore a los distintos actores y procesos para analizar la forma en la que se interrelacionaron dentro de lo que, sostenemos, fue una compleja historia política. Eso es lo que intentamos hacer en esta tesis.

CONCEPTOS FUNDAMENTALES

La mayoría de los elementos teóricos que nos han servido en el desarrollo de esta investigación se exponen al comienzo de cada capítulo. Sin embargo, es necesario hacer algunas breves anotaciones sobre ciertos conceptos que permean de principio a fin este acercamiento político a la historia del cine mexicano.

El público como sujeto político en los años setenta. En su libro más reciente, el historiador Ariel Rodríguez Kuri señala cómo en el universo político surgido tras los hechos de 1968 —el movimiento estudiantil y los Juegos Olímpicos— comenzó a jugarse cada vez más en el terreno de las persuasiones y menos en el de la política formal. Con ello se presenta un importante desplazamiento del destinatario del discurso político, que hasta entonces se mostraba bajo la nebulosa imagen del pueblo, que poco a poco dio lugar a la búsqueda de públicos específicos.²⁰

¹⁹ Olga Rodríguez Cruz, *El 68 en el cine mexicano*; Álvaro Vázquez Mantecón, “El 68 en el cine mexicano”, Álvaro Vázquez Mantecón “El 68 cinematográfico” y Álvaro Vázquez Mantecón “La visualidad del 68”; Juncia Avilés, “Símbolos para la memoria: el movimiento estudiantil mexicano de 1968 en su cine, 1968-2013”; Bertha Aguilar, “*El grito y Rojo amanecer*: dos momentos de la configuración de la memoria del 68”; Carolina Tolosa, “México 1968: memorias públicas y representaciones cinematográficas”.

²⁰ Ariel Rodríguez Kuri, *Museo del universo: los juegos olímpicos y el movimiento estudiantil de 1968*, p. 38.

En este trabajo proponemos que el proyecto de salvación y modernización del cine mexicano emprendido por el gobierno echeverrista se inscribe en este desplazamiento, pues el intenso debate desatado con la puesta en marcha de este proyecto muestra un momento de negociación y confrontación entra las necesidades de reposicionamiento del régimen, los intereses económicos de un importante grupo empresarial y las convicciones y acciones políticas de sujetos marginales que se oponían a ambos. En este debate, la figura imaginaria del público — consumidor-ciudadano-sujeto revolucionario— fue colocada en el centro y presentada constantemente como la justificación de todos los discursos y todas las acciones.

La discusión sobre la figura inasible del público y su lugar en el complejo entramado que articula las relaciones entre creadores, críticos, empresarios y funcionarios estatales obviamente es anterior a la aparición de las industrias culturales del siglo XX, incluso anterior a la existencia misma del cine. En su extraordinaria obra sobre la emergencia de los salones de pintura en el París del siglo XVIII, por ejemplo, el historiador Thomas E. Crow observa ya en el éxito popular de estas exposiciones los elementos esenciales de lo que sería en el futuro un complejo debate sobre el lugar y la importancia del público en la interacción problemática entre arte, mercado y Estado. Según Crow, fue en esos espacios abiertos de consumo de arte donde surgió el sujeto “público”: comerciantes y organizadores intentaban conocerlo y satisfacerlo, con base en su hipotético respaldo se esgrimían fuertes críticas a los artistas y en pos de su beneficio los funcionarios del Estado decían tomar sus decisiones. No sólo eso, desde entonces, esta totalidad significativa llamada público —ente abstracto, pero también masa económica concreta constituida por gustos individuales— fue colocada definitivamente por sus múltiples portavoces como un sujeto cuyos derechos políticos, intereses económicos y valores morales había que defender.²¹

Para el cine, la búsqueda del escurridizo público nunca fue un secreto. Las industrias filmicas entendieron, al menos desde principios del siglo XX, que su éxito económico se jugaba en la intrincada estrategia que combinaba la vigilancia del gusto del público y la modelación permanente de sus deseos. “Hasta tal punto es esto verdad —señalaron tempranamente Adorno y Horkheimer— que la gran reorganización del cine en la víspera de la Primera Guerra Mundial consistió justamente en la consciente adaptación a las necesidades del público registradas según

²¹ Thomas Crow, *Pintura y sociedad en el París del siglo XVIII*, p. 13-14, 34. Agradezco a Renato González Mello la recomendación de esta lectura que resultó reveladora para problematizar la idea del público cinematográfico.

las entradas de caja”.²² El gran triunfo del cine a partir de la década de los treinta, fundamentalmente el realizado por Hollywood, consistió en lograr el establecimiento de un modelo de producción estandarizado capaz de satisfacer a un público internacional y multicultural mediante la venta de un producto que se presentaba siempre como novedoso y excepcional. Si hasta finales del siglo XIX observamos la existencia generalizada de un entretenimiento muy estratificado socialmente, y si durante las primeras décadas del siglo XX asistimos a la producción y comercialización de obras para sectores específicos, desde finales de los años treinta el cine clásico descubrió el gran negocio del público homogeneizado y el consumidor universal. Durante al menos veinte años, las producciones de Hollywood lograron atraer de manera efectiva a un multitudinario público no sólo de diferentes países, sino también de distintas edades, sexos y clases sociales. Edgar Morin declaraba a principios de los sesenta que a partir de los años treinta, primero en Estados Unidos y después en los países occidentales, emergió un nuevo tipo de prensa, radio y cine, “cuya característica propia es que se dirige a *todos*”.²³ Sin embargo, la crisis del sistema de estudios, ocurrida desde principios de los años cincuenta, terminó con dos décadas de producción sencilla y dio paso a una carrera vertiginosa en la que las principales industrias fílmicas hubieron de revolucionarse para adaptarse a las transformaciones de los públicos y, sobre todo, para ganarse a ese nuevo sector mayoritario constituido por unos aún misteriosos jóvenes urbanos de clase media.

En México, la historia de éxito del cine hollywoodense —que desde los años treinta dominó las pantallas nacionales— en combinación con la crisis por la que atravesó la industria local desde la década de los cincuenta obligó pronto a los empresarios locales a restringirse a la producción de cintas destinadas a un público constituido fundamentalmente por los ciudadanos urbanos de las clases populares. Como describió brillantemente Carlos Monsiváis, desde los años cuarenta, el cine de manufactura local se consolidó como espectáculo de la muchedumbre:

En estos años, las resonancias en la taquilla no avisan tan sólo de las tendencias del gusto. Sobre todo, dan constancias del principio jerarquizador del mundo popular en el registro de la alianza de clases sociales. El público se deja “adoptar” casi literalmente por el cine, y comparte sus filias y fobias: las ganas de conmovirse para sentirse vivos, el desprecio

²² Adorno y Horkheimer, *La industria cultural*, p. 181.

²³ Morin, *La industria cultural*, en Adorno y Morin, *La industria cultural*, p. 47. El propio Morin desarrollará esta idea del consumidor homogeneizado en su famosa obra *El cine y el hombre imaginario*.

o la indiferencia por la calidad técnica, el antiintelectualismo, el sometimiento a los tradicionalismos, moralismo, la mala dicción, la demagogia patrioter, la mirada fija en la modernidad [...].

Este público lo sabe: su experiencia carece de prestigio y de canales difusores, y por eso, ignorando sus experiencias propias, ve en lo fílmico a su manantial de referencias, no lo que es sino lo que debe ser: así debemos divertirnos, cantar, llorar, rezar ante la Virgen como ante la cámara, reunirnos en la santidad de la familia, discrepar, apasionarnos, ir a la cantina, entornar la mirada en las serenatas, bailar en el *dancing*, sonreír en el ligue.²⁴

Pero en México la transformación del público ocurrida en los años sesenta no desplazó por completo a este espectador popular, al fin y al cabo soporte económico de la industria, ni llenó totalmente las salas de cine con jóvenes de clase media, sino que dio lugar a un conjunto heterogéneo en el que convivían viejos y nuevos espectadores que, por lo tanto, difícilmente podía ser abarcado mediante la producción de un solo tipo de obras.²⁵ Es, pues, a la luz de esta heterogeneidad de públicos evidente a finales de los años sesenta que la decidida incursión del Estado dentro de la industria cinematográfica adquiere relevancia política. La novedad de observar al público —los públicos— como destinatario del discurso del Estado reside en que esto constituyó un desplazamiento desde las vías tradicionales del discurso estatal hacia los espacios dominados por las industrias del entretenimiento, constituyó, pues, una nueva historia de politización del espectáculo.

El cine como industria cultural. Como se notará en el proceso de lectura, en este trabajo el cine es observado fundamentalmente en su condición de industria cultural, es decir, como un conjunto de elementos técnicos y creativos supeditados a un sistema de producción y distribución de mercancías, como un entramado complejo de elementos organizados y

²⁴ Carlos Monsiváis, *Frente al espejo. El cine mexicano y su público*, p. 65-68.

²⁵ El amplio estudio más sobre la configuración histórica del público de cine en México es la obra reciente de la experta Ana Rosas Mantecón, *Ir al cine: antropología de los públicos, la ciudad y las pantallas*. Sin embargo, desde 1988 el experto politólogo Roderic Ai Camp (“Los medios masivos, la censura y la vida intelectual”, p. 258) había realizado una descripción (bastante negativa) de la composición del público popular que consumía el cine mexicano. Sobre la transformación de este público de cine en la década de los sesenta carecemos aún de una investigación histórica, pero recientemente la historiadora Sara Luna publicó un revelador estudio sobre este mismo fenómeno referido al público de teatro que puede darnos algunas pistas. Véase Sara Luna, “Públicos teatrales en la Ciudad de México”, p. 96 y ss. Para ilustrar mínimamente el significado de la irrupción juvenil en las salas de cine en el México de los años sesenta, quizá valga por ahora recordar aquella reveladora imagen construida por Parménides García Saldaña en su extraordinario cuento *El rey criollo*.

valorizados tanto por un capital como por un sistema político que intentan otorgarle una función específica dentro del proceso de reproducción ideológica y social.²⁶ Como es sabido, este término fue acuñado en 1947 por Theodor Adorno y Max Horkheimer para describir una forma particular de la cultura de masas en la que ésta parecía estar cada vez más subordinada a las lógicas de producción y consumo del capitalismo. Aunque debatido y modificado casi desde su aparición, el término creado por los integrantes de la Escuela de Frankfurt estableció una serie de características indispensables para entender la forma en la que se relacionan procesos creativos, mercados del entretenimiento y Estados capitalistas desde mediados del siglo XX. Elementos que hoy nos resultan útiles para entender la historia del cine mexicano de los años setenta como una historia política.

De entre todos los aspectos descritos por Adorno y Horkheimer y reelaborados por Edgar Morin hacia los años sesenta, tres resultan de particular utilidad en nuestra investigación. El primero es la dependencia económica de las industrias culturales hacia los grupos capitalistas que les proveen desde los mecanismos financieros para la producción de sus obras hasta las vías de distribución y exhibición internacional para colocar los productos ante los ojos de sus consumidores.²⁷ Es evidente que este y otros elementos de las industrias culturales pueden ser rastreados décadas o incluso siglos atrás en los procesos de producción y consumo de un sinnúmero de mercancías. Sin embargo, la novedad descrita por los autores parece residir en la consolidación del entretenimiento como un producto de consumo global generado en unos cuantos centros económicos, es decir como un producto cultural dependiente ya completamente de un complejo financiero internacional en el que importantes grupos empresariales y férreas burocracias nacionales negociaban y debatían sobre las formas y los contenidos de las imágenes que llegaban a los ciudadanos-consumidores.

En ese sentido, hoy existió un consenso historiográfico que decreta la imposibilidad de estudiar al cine dentro de la dimensión nacional. La consolidación de la industria cinematográfica como un elaborado sistema transnacional parece mostrar de manera más o menos clara que reducir nacionalmente el estudio de una industria nos llevará de manera inevitable a ignorar el complejo mundial de relaciones económicas que le dan sustento. Sin embargo, es preciso apuntar que si en esta tesis decidimos mantener el enfoque nacional es porque la historia que se pretende contar no es la historia general del cine mexicano y sus relaciones comerciales con otras

²⁶ Ramón Zallo, *Economía de la comunicación y la cultura*, p. 26.

²⁷ Adorno y Horkheimer, *La industria cultural*, p. 166.

industrias. Aunque intentamos no descuidar el hecho innegable de que la historia que aquí contamos se inserta dentro de circuitos transnacionales, lo que presentamos es una historia que exponga la forma en la que el proceso de transformación comercial de una industria cinematográfica fue utilizado por un Estado nacional para reconfigurar su imagen tanto dentro como fuera de sus fronteras.

El segundo elemento está representado por la existencia de una relación contradictoria entre la ilusión de singularidad y la necesaria estandarización de la industria capitalista. De acuerdo con Morin, “la tendencia a la estandarización exigida por el sistema industrial capitalista choca con la exigencia radicalmente contraria, surgida de la naturaleza misma del consumo cultural, que reclama siempre un producto individualizado y absolutamente nuevo”. Por ello, desde su consolidación internacional, el cine, como otras industrias culturales, se debate constantemente entre sus rígidas estructuras burocratizadas y las cambiantes necesidades de sus consumidores, que exigen de esta industria originalidad —individualidad-novedad—. Sin embargo, a diferencia de Adorno y Horkheimer, quienes planteaban que la estandarización de la industria cultural significaba la supresión de la creatividad individual, Morin sostiene que es precisamente gracias a esta relación contradictoria y a esta dependencia de la novedad que “la producción no alcanza a ahogar la creación, que la burocracia es obligada a buscar la invención”.²⁸ Como veremos en este trabajo, la existencia de esta contradicción será fundamental en el debate sobre la renovación de la industria cinematográfica mexicana de los años setenta, pues, como había ocurrido en otras cinematografías años atrás, mientras algunos sectores defendían la postura de que el mantenimiento de la industria dependía de la continuidad de una producción estandarizada, que para asegurar sus mercados había reducido la creatividad personal al mínimo, otros sostenían que, de hecho, la sobrevivencia industrial se jugaba ahora en su capacidad de abandonar paulatinamente la producción en serie, colocar la innovación de nuevo en el centro y apostar por la novedad.

Un tercer elemento de las industrias culturales, esencial si se le usa para observar la encrucijada en la que se encontraba el cine mexicano hacia finales de los años sesenta, es la tendencia monopólica que las lleva, en los ámbitos nacional o internacional, a generar una importante concentración económica entre pequeños grupos que dominan el total de la oferta de entretenimiento. “Esta industria ultraligera —sostiene Morin— está organizada sobre el

²⁸ Edgar Morin, *La industria cultural*, p. 30.

modelo de la industria técnica y económica más concentrada. Algunos grandes grupos de prensa, algunas grandes cadenas de radio y televisión, algunas sociedades cinematográficas, concentran la maquinaria (rotativas, estudios) y dominan las comunicaciones de masas”.²⁹ Esta tendencia al monopolio resultó determinante en países como México, como veremos en esta tesis, donde coexisten los intereses financieros de los capitalistas con las necesidades comunicativas y políticas del Estado. Dentro de un sistema de comunicación dominado por las industrias culturales, empresarios y Estado negocian o se enfrentan para llegar a un mismo objetivo: el espectador-consumidor. Aunque las finalidades puedan ser distintas —la mayor ganancia para unos, el establecimiento de la hegemonía política para el otro—, la concentración monopólica de los medios en manos del Estado o de unos cuantos empresarios será vista por uno y otros como una amenaza hacia sus intereses.³⁰

La hegemonía del régimen priista. Si bien sostenemos que el carácter de industria cultural capitalista se encontraba en el origen del proceso de transformación del cine mexicano, una idea central de esta investigación es que, como parte de un abanico amplio de mecanismos, el proyecto de transformación de la industria cinematográfica fue utilizado por el Estado para reestablecer una hegemonía política puesta en duda durante la década de los sesenta. Sin embargo, es necesario aclarar que en este trabajo se plantea la existencia de una relación dinámica entre estos conceptos. El Estado se concibe no como una organización estática sino como el proceso histórico en el que una o varias comunidades conviven, negocian o se enfrentan dentro de un complejo espacio político-institucional de dominación y reproducción social y material.³¹ En ese sentido, aunque partimos del concepto clásico gramsciano de la hegemonía como una forma de dirección política lograda mediante una alianza entre los distintos grupos sociales, lo que se muestra en este trabajo es que dicha hegemonía se presenta también como un proyecto siempre inacabado y como una presencia discontinua que convive con otros mecanismos de dominación coercitivos o directamente represivos.

En el caso mexicano, el nivel de consenso logrado por el régimen priista entre el final de la Segunda Guerra Mundial y la crisis política de los sesenta es un tema aún en debate. Hasta hace poco, nadie ponía en duda la idea de que durante estas décadas

²⁹ Edgar Morin, *La industria cultural*, p. 27

³⁰ Edgar Morin, *La industria cultural*, p. 35.

³¹ David Chávez, “The Eagle and the Serpent on the Screen”, p. 116, n. 1.

distintas circunstancias hicieron posible que el grupo político que emergió de la conmoción revolucionaria con el control del aparato estatal figurara ante la sociedad como portador de un proyecto nacional y popular. Recabó, por tanto, la adhesión de vastos sectores de la población que le confirieron una sólida base de apoyo social. La hegemonía política de este grupo, cuya actividad se institucionaliza más tarde en el PRI, es una realidad innegable durante un periodo prolongado.³²

Sin embargo, la certeza de que hasta finales de los sesenta existía en México una amplia hegemonía política prácticamente libre de elementos coercitivos hoy resulta, por lo menos, debatible. Como han mostrado investigaciones recientes,³³ la aplicación conjunta de políticas populistas y medidas represivas se encontraba en el corazón mismo de un sistema que, en las décadas referidas, se presentó como el garante de la justicia social mientras apostaba por un modelo económico que agudizaba cada vez más las desigualdades económicas. Por otro lado, resulta igualmente cuestionable sostener que dicha hegemonía, hacia finales de los sesenta, se encontraba a tal grado maltrecha que ponía en peligro la posición del régimen priista. Lo que parece indudable es que en el debate sobre el cambio de gobierno ocurrido entre 1969 y 1971, la preocupación por la pérdida de esta hegemonía permeaba las opiniones del grupo dirigente. Como anotó en 1973 la investigadora Bertha Lerner, para principios de los setenta llamaba la atención el profundo contraste que había entre “el consenso que parece existir en las altas esferas de dominación en torno a la necesidad de un cambio y la incredulidad que existe en la base social sobre la posibilidad de que éste sea emprendido”.³⁴ De este modo, más allá de que la legitimidad del régimen haya sido realmente minada tras los violentos sucesos de 1968, la voluntad del grupo que llega al poder en 1970 por presentarse como representante de aquellos grupos marginados por las administraciones anteriores muestra claramente que la necesidad de reafirmación de la hegemonía guiaba las políticas emprendidas por el régimen y que esto, como veremos a lo largo de este trabajo, terminó por reflejarse en prácticamente todos los ámbitos de ejercicio del poder.

³² Carlos Pereyra, “El problema de la hegemonía”, p. 163-164.

³³ Smith, *Dictablanda* y Jaime Pensado, *Mexico beyond 1968*.

³⁴ Bertha Lerner, *El poder de los presidentes*, p. 426-427.

Como todo trabajo historiográfico, esta tesis consistió en articular de la manera más rigurosa posible, con ayuda de conceptos flexibles y planteamientos preexistentes, pequeños fragmentos de realidad dentro de una ficción narrativa lógica y coherente. Para construir esta historia política fue necesario poner en juego planteamientos historiográficos, posicionamientos públicos, documentos privados, imágenes producidas y memorias reelaboradas. Aunque partió de hipótesis mínimas, el texto que aquí se presenta se fue erigiendo y modificando a la luz de la puesta en interacción de estos elementos. Las historias generales y las investigaciones historiográficas especializadas fueron, junto con las amplias compilaciones de crítica cinematográfica, un suelo firme del cual se partió. Aunque durante el proceso de investigación estos materiales mostraron sus limitaciones o fragilidad, su utilidad se mantuvo de principio a fin: siempre fueron la vía de acceso a los primeros materiales hemerográficos, a los corpus cinematográficos, a los grupos políticos y a las genealogías artísticas. A ellos se vuelve frecuentemente para afinar cronologías o para replantear conceptos; con ellos se debate constantemente y gracias a ellos se observa la pertinencia o la pretendida originalidad de las “nuevas” propuestas.

La hemerografía es la vía de acceso para cualquier historia del debate político. No es un depósito de información, es el lugar de enunciación de posturas o intereses, es prácticamente un diario de debates. Más que ofrecer verdades, la hemerografía es la ventana a ese espacio complejo llamado esfera pública en el que se juega la política abierta; es el lugar en el que los sujetos y los grupos se convocan o se enfrentan; es el terreno de la retórica en el que la forma es fondo. Por ello, en esta historia política del cine, la investigación hemerográfica constituyó sin duda el trabajo más extenso. Este proceso, que implicó la revisión de miles de notas, reportajes, entrevistas, críticas cinematográficas o columnas de opinión aparecidos en diarios y revistas, reveló de manera fascinante la forma en la que el cine mexicano durante la década de los setenta salió de las secciones de espectáculos en las que se encontraba confinado y comenzó a ocupar importantes espacios en el debate político nacional.

Por otro lado, la revisión de archivos documentales, públicos y privados, ofreció la posibilidad de observar cómo los posicionamientos ideológicos y las necesidades políticas de los distintos actores encontraban su reflejo en negociaciones privadas y acciones concretas, en amplios proyectos culturales y políticas públicas oficiales. Los archivos para una historia política

del cine son necesariamente heterogéneos. El corpus de este trabajo, por ejemplo, comprende acervos institucionales tradicionales en la historia de la administración pública, interesantes expedientes de vigilancia política y censura cinematográfica, acervos fílmicos de varios países e incluso archivos personales guardados estoicamente por cineastas militantes.

Escuchar los testimonios personales de los protagonistas de esta historia fue también una de las experiencias más enriquecedoras del proceso de investigación. La conducción de una entrevista que tiene como finalidad la escritura de una historia política es siempre un momento cautivador y arriesgado. En el momento íntimo de la entrevista entre un protagonista y un historiador conviven, en un espacio marcado por la generosidad absoluta, obligadas idealizaciones del pasado, narrativas excesivamente coherentes, intentos de reivindicación histórica o auténticos ejercicios de reelaboración del pasado. La historia oral, pues, no ofrece pruebas o verdades. Cualquier investigación histórica que se base únicamente en ella construirá un castillo en el aire. Sin embargo, acceder a las memorias personales de los protagonistas de una historia es quizá la vía más segura para trazar los mapas de afinidades y diferencias políticas, para conectar líneas, para encontrar personajes y, sobre todo, para comprender la forma en la que una historia se vivió a ras de suelo. Además, escuchar la manera en la que los sujetos recuerdan la relación entre sus posicionamientos ideológicos juveniles y sus experiencias cinematográficas ayuda a entender la poderosa conexión entre política y afectividad, significativa en la elaboración de una historia en la que conviven la creación estética y la práctica política. Por ello esta tesis se guía también por las memorias, obligadamente fragmentarias y a veces contradictorias, de varios protagonistas que generosamente accedieron a abrir el baúl de sus recuerdos para nosotros.

Las imágenes fílmicas son el espacio último de negociación política en la historia que aquí contamos. En ellas se condensan todos los elementos del debate que seguimos en esta tesis: los intereses económicos de una industria que intenta captar espectadores, los objetivos políticos o las preocupaciones morales de grupos y gobiernos que acuden a sus imágenes como vía para comunicarse con el público, las necesidades artísticas de un amplio número de creadores, etcétera. Sin embargo, como apuntamos al inicio, en esta investigación no se pretendió hacer una revisión exhaustiva de la producción fílmica mexicana de los años setenta, sino leer algunas películas a la luz de un proceso político más amplio. Por ello, aunque las películas son un elemento central de este trabajo, el análisis cinematográfico intenta permanentemente colocarlas como uno más de los elementos presentes en una historia política.

La puesta en juego de todos estos elementos se presenta organizada en dos grandes partes. La primera comprende tres capítulos en los que se busca echar luz sobre el proceso político del cine mexicano entre 1968 y 1979 y, aunque intervienen distintos actores, el relato se centra en la conflictiva relación entre el Estado mexicano y los sectores que componían la industria cinematográfica. En el primer capítulo se revisan los antecedentes económicos y políticos que llevaron al gobierno mexicano a plantear la necesidad de una transformación de esta industria en 1970. Se sostiene que, si bien la “crisis” de la industria cinematográfica era un problema que el Estado había intentado resolver durante dos décadas, fue a partir de finales de los sesenta, en medio de una compleja coyuntura política, que dicha reforma a la industria se llevó finalmente adelante.

El segundo capítulo se orienta a echar abajo el mito, popularmente aceptado, de que el proyecto cinematográfico echeverrista implicaba la “nacionalización” de esta industria. Siguiendo puntualmente el proyecto fílmico impulsado por Rodolfo Echeverría y la forma en la que se fue transformando al encontrar importantes resistencias empresariales y sindicales, este capítulo intenta mostrar cómo esta industria, que para 1970 ya era manejada casi en su totalidad por el Estado, intentó renovarse para salir de la crisis económica y creativa en la que se encontraba. Como se verá, la concentración de poder en la figura de Rodolfo Echeverría llevó a este proyecto de renovación fílmica a empatarse cada vez más con el proyecto político del régimen encabezado por su hermano.

Como continuación, el tercer capítulo expone que fue sólo hacia el final del sexenio cuando el régimen logró el control político de la industria fílmica nacional y que sólo entonces este control se tradujo efectivamente en un periodo —muy breve— de producción de cine fuertemente oficialista. Como consecuencia de esta subordinación final, el periodo 1976-1979 será testigo del violento desenlace del proyecto echeverrista. El texto pretende evidenciar además que, por estar sostenido no en un intento de transformación estructural, sino en un proyecto político coyuntural y en la voluntad de un grupo de funcionarios que concentraron cada vez más poder, el proyecto echeverrista no soportó por mucho tiempo el cambio sexenal y fue desmantelado paulatinamente hasta desaparecer junto con la mayoría de sus instituciones hacia 1979.

La segunda sección de la tesis incluye también tres capítulos, en cada uno de los cuales se analiza un aspecto particular de la historia política del cine mexicano de los años setenta. El capítulo cuatro se dedica a la actuación de una institución hasta ahora poco estudiada en la

historia del cine nacional: la Dirección de Cinematografía de la Secretaría de Gobernación. El texto muestra cómo esta oficina, por lo regular asociada a la censura fílmica, adquirió un papel central en el proyecto estatal de renovación cinematográfica, pues, por un lado, fue la encargada de convencer a los distintos sectores de la industria y a la opinión pública de que la apertura democrática del echeverrismo también incluía al cine, y por el otro, encabezó importantes proyectos con los que el cine nacional intentó cooptar al público ilustrado de clase media, como la creación de la Muestra Internacional de Cine o la construcción de la Cineteca Nacional. De esta forma, se examina cómo esta institución llevó adelante de manera paralela dos tareas en apariencia contradictorias: la promoción de la apertura y el ejercicio de la censura.

El quinto capítulo se adentra en un tema hasta ahora prácticamente desconocido en la historia del cine mexicano de los setenta: su utilización como parte de la política internacional del régimen. Mediante el seguimiento de la promoción del cine mexicano en importantes espacios del cine mundial de los años setenta, se muestra cómo el proyecto cinematográfico mexicano se sumó al impulso tercermundista del régimen de Echeverría. Veremos cómo, mediante el establecimiento de una verdadera diplomacia del celuloide, el cine mexicano accedió y se posicionó en espacios cinematográficos que antes le resultaban ajenos, como el movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano o el Comité de Cineastas del Tercer Mundo.

El último capítulo vuelve al ámbito nacional, pero se aleja del proyecto estatal para describir y analizar la multiplicación de experiencias fílmicas que dieron lugar al amplio fenómeno de cine marginal que se desarrolló fuera del sistema de producción oficial. Mediante el seguimiento de cuatro colectivos cinematográficos, se pretende mostrar cómo este movimiento participó en el desplazamiento generalizado de los jóvenes mexicanos hacia los márgenes de un sistema político y cinematográfico que se presentaba como avasallante. En un contexto histórico en el que el Estado mexicano intentó, quizá como nunca antes, acercarse también a los bordes del espectro político y social del país, el surgimiento de un amplio movimiento de cine marginal representó no sólo un contrapunto importante frente al proyecto estatal, sino la emergencia de una nueva comunidad de creadores de cine que, como había ocurrido antes en otros países, intentaron utilizar al cine como un arma de lucha en distintos ámbitos, desde las luchas obreras hasta los movimientos feministas.

Ésta, que aquí llamamos historia política del cine mexicano, tuvo en la década de los setenta una etapa de gran efervescencia en la que distintos sectores dentro de la industria — burócratas, creadores, empresarios, sindicatos— y fuera de ella —diplomáticos, críticos,

cinéastas marginales, públicos— debatieron, se enfrentaron o se aliaron para trazar el camino que debía seguir el cine nacional. En esos años, la relación entre Estado y cine se estrechó como nunca y se tradujo sin duda en importantes éxitos locales e internacionales para ambas partes. Sin embargo, la dependencia estatal consolidada en esos años dejó a la industria cinematográfica a merced de un régimen que cuando quiso desmantelarla no encontró ninguna oposición para hacerlo.

PRIMERA PARTE

En este primer capítulo se muestran los antecedentes necesarios del tema central de esta tesis. Se narran dos historias paralelas que sólo al final se cruzan: la de una larga crisis estructural en la industria cinematográfica y la de la crisis de la imagen hegemónica del Estado mexicano frente algunos sectores ilustrados de clase media. Ambas historias transcurren durante los años sesenta y se aceleran hacia el final de esa década. Revisar estos procesos, uno a la luz del otro, resulta indispensable si queremos comprender la transformación del cine mexicano durante el sexenio de Luis Echeverría.

Más allá de la idea de que 1968 representó un parteaguas en la historia nacional, es innegable que la segunda mitad de esa década significó un momento de reconfiguración del país no sólo en términos políticos, sino también sociales, culturales y artísticos.¹ En los ámbitos de los que se ocupa este estudio —el cine y el Estado— es posible decir que esos años significaron momentos definitorios. En ambos espacios una idea parecía filtrarse por todos lados: se había llegado a un momento de *crisis*. Si en la industria cinematográfica el término inundaba ya las noticias, en el debate político las palabras de Díaz Ordaz frente al Congreso en septiembre de 1969 no dejaban lugar a dudas: “no faltaron quienes, confundidos por los incidentes, creyeron que nos hallábamos en una profunda crisis [...]. Pero no estamos en una encrucijada”.² La decidida negación presidencial de una situación crítica evidenciaba la presencia de esta idea y su lugar como preocupación, su existencia constante en el debate público. Por ello, en este primer

¹ Sobre los años sesenta como momento de aceleración de estos procesos, véase el texto clásico de Fredric Jameson, *Periodizar los sesenta*. También Pozas Horcasitas, “El quiebre del siglo: los años sesenta”.

² Díaz Ordaz, “Quinto informe de gobierno”, p. 175.

capítulo analizaremos cómo, en términos reales y discursivos, tanto en el cine mexicano como en el corazón del régimen, a finales de los sesenta existía el convencimiento de haber llegado a situaciones críticas que requerían decisiones transformadoras. Tomando como punto de partida la descripción de las condiciones estructurales de los dos ámbitos, veremos la forma en la que la crisis del cine se presentó como un problema para el Estado y cómo la crisis política de éste repercutió en el cine.

Ciertamente, el uso generalizado del concepto *crisis* parece desacreditarlo como elemento explicativo. Como hizo notar Reinhart Koselleck, desde la segunda mitad del siglo XIX esta palabra se ha utilizado de manera indiscriminada para referirse a situaciones de todos los ámbitos: política, cultura, economía, teología, ciencias sociales y naturales, técnica o industria. “Si el uso habitual de la palabra fuese el indicio de una crisis real —decía Koselleck—, entonces debemos estar viviendo en una situación de crisis total”.³ No sólo eso. Al problema del uso indiscriminado se suma la polisemia del término. El mismo autor refiere cómo el proceso histórico del concepto llevó a que una multiplicidad de usos del original griego *krino* —cortar, escoger, decidir, juzgar, luchar— deviniera en aplicaciones distintas para describir fenómenos sociales. Por un lado, en la escuela hipocrática el término hacía referencia a la fase crítica de una enfermedad, al momento determinante en el que un organismo se debate entre la vida y la muerte; por el otro, con base en la acepción teológica originada en el Nuevo Testamento, *krisis* tomaría el significado de juicio para designar una situación límite de alternativas estrictas sobre las que hay que tomar una decisión. Al abandonar el concepto su ámbito temporal y convertirse en metáfora de situaciones sociales, estas raíces teológicas y médicas convivieron con las formas de describir situaciones políticas y sociales. Para el siglo XIX, el concepto crisis, que ya contenía de manera indiferenciada estos elementos, era comúnmente aplicado en una extensa variedad de situaciones: para designar un proceso permanente de decadencia, para describir la situación resultante de una acumulación de conflictos, para hablar del momento de aceleración que ponía en peligro determinado sistema que volvería después a un estado de calma o para designar una “crisis última”, un momento de juicio final. Para el siglo XX, si bien la semántica era amplia, todos los usos del término implicaban la percepción de procesos o momentos que involucraban alternativas radicales, en los que se decidían éxitos o fracasos, continuidad o transformación, vida o muerte, salvación o condena.⁴

³ Koselleck, “Some Questions Regarding the Conceptual History of Crisis”, p. 236.

⁴ Koselleck, “Some Questions...”, p. 239-240.

En esa percepción polisémica, el concepto *crisis* muestra su utilidad para estudiar la conflictiva situación del cine mexicano desde la historia política. Más allá de las condiciones efectivas en las que se encontraba el cine nacional hacia finales de los sesenta —que veremos más adelante—, la idea recurrente de que en ese momento las circunstancias eran críticas, tanto en la industria cinematográfica como en la hegemonía política del régimen, nos ofrece la posibilidad de analizar, por un lado, si existía o no una relación entre la situación imperante en ambas esferas, y por el otro, si había un vínculo entre esta percepción y las políticas implementadas por el Estado mexicano en los dos ámbitos durante la década siguiente.

Sin embargo, es necesario reconocer que, tanto en la historia del cine mexicano como en la historia política contemporánea, la utilización del término *crisis* parece haber servido más para ocultar una historia que para explicarla. Respecto al cine mexicano, el abuso del término para calificar varias etapas de su historia industrial ha invisibilizado una amplia gama de procesos: una dificultad real para mantener los niveles de producción a partir de la década de los cincuenta, pérdidas continuas de público, conflictos políticos y laborales en el interior del sistema, presiones provenientes de quienes se encontraban excluidos de la industria, etcétera. Hacia el final de los años sesenta, todos estos aspectos parecían resumirse en un enfrentamiento entre dos posiciones: la primera, sostenida por algunos sectores de la industria, en particular productores y directores, aseguraba que apostar por un cambio temático o por un cine que no estuviera dirigido a las clases populares significaría el final definitivo de un cine que sobrevivía gracias a sus públicos cautivos; la segunda, defendida por algunos funcionarios estatales, por los trabajadores sindicalizados ávidos de aumentar su fuente de trabajo y por creadores que deseaban entrar y renovar la industria, afirmaba lo contrario, que el cine mexicano debía seguir el camino emprendido por otras cinematografías en el mundo y arriesgarse a transformar sus contenidos para llegar a un público nuevo, compuesto por jóvenes urbanos de clase media. En el primer apartado de este capítulo intentaremos mostrar el enfrentamiento de estos grupos durante la década de los sesenta, en la que una solución parecía inaplazable y, sobre todo, procuraremos explicar por qué esa situación era un problema para el Estado mexicano.

Por lo que se refiere a la crisis de la hegemonía política del régimen priista, como veremos en el segundo apartado, ésta ha sido leída como el resultado de una serie de contradicciones estructurales agudizadas en la década de los sesenta que llevaron a un momento crítico las

relaciones entre el Estado y algunos sectores urbanos ilustrados de clase media.⁵ En este caso, también el monopolio del régimen sobre la producción de las imágenes cinematográficas de la sociedad mexicana entró en crisis a finales de los sesenta y dejó en su lugar múltiples espacios de creación de imágenes en los cuales la figura del Estado se puso a debate.

LA CRISIS EN EL CINE COMO PROBLEMA PARA EL ESTADO

Hacia finales de los años setenta, en un incisivo texto contra Rodolfo Echeverría, el escritor Alberto Ruy Sánchez escribió: “una de las muchas historias del cine mexicano que es posible escribir es la de sus crisis. Cine y crisis tienen algo más que historias paralelas. Los impulsos y caídas de una han sido los del otro y, salvo en el caso de películas excepcionales hechas a contracorriente, crisis y cine mexicano son sinónimos”.⁶ Si bien estas palabras eran parte de un largo alegato con el que un joven Ruy Sánchez pretendía denunciar la ineficacia de las políticas cinematográficas de aquellos años, también mostraban una percepción generalizada sobre el desarrollo del cine mexicano. Para entonces, el tema de la crisis en el cine no era ninguna novedad. La idea se había repetido tantas veces que, en efecto, parecía que la situación de crisis era parte integral del cine mexicano: en 1945-1947 se había hablado de una crisis por no poder competir sin las ventajas del periodo bélico; con la producción recuperada, hacia finales de los cincuenta se mencionó una “crisis de calidad” para describir un momento en el que el cine mexicano parecía ser económicamente sustentable pero muy poco creativo; en las postrimerías de los sesenta, se aludía a la crisis total de una industria imposibilitada para renovarse temáticamente y para recuperar mercados; cuando los setenta terminaban, se hablaba de una crisis financiera de la industria debido a la dilapidación de recursos de los últimos años de la gestión echeverrista. Sin embargo, es necesario ir más allá de esta percepción superficial para explicar la situación prevaleciente en el cine nacional hacia finales de la década de los sesenta. Si bien éste no es el espacio para revisar a profundidad la historia de la industria del cine nacional, es indispensable trazar un mapa mínimo de su economía política que permita comprender cómo

⁵ Para una revisión de la repercusión del 68 en la cultura política mexicana véase Loaeza, “México, 1968: los orígenes de la transición”. Sobre la participación política de las clases medias después de 1968 véase Walker, *Waking from the dream: Mexico's middle classes after 1968*, p. 1-44; Basáñez, *El pulso de los sexenios: 20 años de crisis en México*, p. 27-47; y Emilio Coral, “La clase media mexicana: entre la tradición, la izquierda, el consumismo y la influencia cultural de Estados Unidos (1940-1970)”, p. 103-125.

⁶ Ruy Sánchez, *Mitología de un cine en crisis*, p. 46.

y por qué los graves problemas a los que se enfrentó esta industria representaron un problema para el Estado mexicano.⁷

Si pudiéramos definir la industria cinematográfica mexicana hacia finales de la década de los sesenta, diríamos que era la suma de una serie de empresas —de capital privado o público— e instituciones gubernamentales dependientes todas de un solo organismo estatal: el Banco Nacional Cinematográfico (BNC). Casas productoras, empresas distribuidoras, compañías exhibidoras, empresarios, creadores, trabajadores, instalaciones: hacia finales del decenio todos giraban en torno a las decisiones tomadas en ese Banco. Como veremos ahora, esta situación fue producto de un largo proceso de centralización que, a su vez, fue el resultado de la continua intervención económica y política del Estado en el cine nacional desde la década de los cuarenta.

Si bien es cierto que la suerte de la producción cinematográfica nacional nunca fue ajena al apoyo del Estado mexicano,⁸ fue en el contexto económico de la segunda mitad de los años cuarenta que la intervención estatal resultó determinante para sostener una industria que durante el periodo bélico había crecido de manera desmedida.⁹ Como es bien sabido, al terminar el conflicto armado, y con ello las condiciones excepcionales que habían permitido el meteórico desarrollo industrial en el país, el Estado mexicano decidió mantener las altas tasas de crecimiento económico utilizando para ello el gasto público.¹⁰ Así, mediante una política económica enfocada en la protección de los industriales nacionales y el fomento del mercado interno, México consiguió un crecimiento económico calificado de milagroso, en cuya base se encontraba la utilización de los recursos públicos como soporte de la iniciativa privada. En ese proceso, la recién consolidada industria cinematográfica no fue la excepción.

⁷ Para una visión general de la historia del cine mexicano están los textos clásicos de Emilio García Riera, *Breve historia del cine mexicano* e *Historia documental del cine mexicano*. Para una visión crítica: Ayala Blanco, *La aventura del cine mexicano* y *La búsqueda del cine mexicano*. Aunque la relación entre el cine y el Estado fue un tema descuidado por décadas, recientemente se ha publicado una compilación fundamental sobre el tema, *El estado y la imagen en movimiento*, en el cual aparecen excelentes revisiones de los periodos 1952-1964 (Garmendia, “Del monopolio de la exhibición a la estatización ineficiente de la industria”), 1960-1970 (Maciel, “La sombra del caudillo: el cine mexicano y el Estado en la década de los sesenta”) y 1971-1982 (De la Vega Alfaro, “Del neopopulismo a los prolegómenos del neoliberalismo: la política cinematográfica y el ‘nuevo cine mexicano’ durante el período 1971-1982”).

⁸ Como lo ha mostrado desde hace muchos años Aurelio de los Reyes, *Cine y sociedad en México 1896-1930* y, recientemente, el amplio estudio de Rosario Vidal, *Surgimiento de la industria cinematográfica y el papel del Estado en México (1895-1940)*.

⁹ El mejor acercamiento a la relación del Estado mexicano con la industria cinematográfica durante la Segunda Guerra Mundial se encuentra sin duda en las obras de Francisco Peredo, *Cine y propaganda para Latinoamérica: México y Estados Unidos en la encrucijada de los años cuarenta*; y “Las intervenciones gubernamentales como estrategia de crecimiento y supervivencia durante la segunda guerra mundial y la postguerra, 1940-1952”. Para una revisión del crecimiento industrial del cine mexicano Maricruz Castro, *El cine mexicano se impone: mercados internacionales y penetración cultural en la época dorada*.

¹⁰ Graciela Márquez y Sergio Silva, “Auge y decadencia de un proyecto industrializador (1954-1982)”, p. 145-148.

A grandes rasgos, la intervención progresiva del Estado en la industria cinematográfica puede dividirse en cuatro periodos. En el primero, desde los años de la posguerra hasta el establecimiento del llamado Plan Garduño (1953), la participación estatal se limitó a otorgar créditos para lograr un continuo aumento en la producción y a establecer los marcos legales para regular la industria. En el segundo, que va desde la implantación del Plan Garduño hasta finales de la década de los cincuenta, se gozó de relativa estabilidad en la producción pero se sentaron las bases de la crisis por venir. La tercera etapa, que se corresponde con la primera mitad de la década de los sesenta y la gestión de Federico Heuer al frente del BNC, puede definirse como el comienzo de la gran crisis del cine mexicano y estuvo caracterizada por la estrepitosa caída en los niveles de producción. La última etapa, que comprende la gestión de Emilio O. Rabasa como gerente del BNC (1965-1970), se distingue por la percepción generalizada de la crisis de la industria y por el primer enfrentamiento entre el Estado y los productores tras el intento de aquél por reestructurar una industria que ya era insostenible. Para entender la posición del Estado frente al cine hacia finales de los sesenta, describamos brevemente cada uno de esos periodos.

1. Como es bien sabido, los años cuarenta vieron nacer los principales elementos estructurales de la industria cinematográfica mexicana. Para finales de la década, tras años de desarrollo titubeante y gracias al importante impulso del periodo bélico, la industria era una realidad.¹¹ En 1945 se filmó la primera cinta en los nuevos Estudios Churubusco. Ese año varias compañías productoras se unieron para fundar Películas Mexicanas S. A. de C. V. (PelMex) y dos años más tarde, Películas Nacionales S. de R. L. (PelNal), compañías distribuidoras que se encargarían de posicionar el cine mexicano en Latinoamérica y en el territorio nacional, respectivamente. Finalmente, el 12 de agosto de 1947, tras dos años de observar problemas para mantener el ritmo de producción de los años de la guerra, el gobierno federal decidió intervenir en los mecanismos de financiamiento de esta industria y se convirtió en el socio mayoritario del Banco Cinematográfico, que desde esa fecha cambió su nombre a Banco Nacional Cinematográfico, transformando al Estado en la principal fuente crediticia del cine nacional y soporte financiero de un pequeño pero vistoso grupo empresarial conformado por varios productores cinematográficos que, ciertamente, antes del periodo de auge y de la llegada de la

¹¹ En tan solo dos años, entre 1946 y 1948 el número de cintas producidas en nuestro país pasó de 57 a 108. *Anuario estadístico del cine mexicano 2010*, p. 136-137.

primera crisis, habían sostenido a la pequeña industria mexicana frente a la competencia avasallante de Hollywood.¹²

Por otro lado, como un intento por regular las relaciones entre los distintos grupos participantes en la creciente industria, el 31 de diciembre de 1949 el Congreso de la Unión aprobó la Ley de la Industria Cinematográfica, que enunciaba con claridad la necesidad de que el Estado tomara a su cargo el fomento del cine, “velando por su elevación moral y artística y su desarrollo económico”.¹³ Además, establecía que la Secretaría de Gobernación sería la dependencia que llevaría a cabo el fomento e impulso del cine nacional, para lo cual se creaba dentro de esa secretaría la Dirección de Cinematografía, “como el instrumento oficial para estimular a la industria y favorecer la calidad del cine mexicano”.¹⁴

2. En 1953, tras el cambio de sexenio, Eduardo Garduño quedó al frente del BNC y elaboró un ambicioso plan —conocido popularmente como Plan Garduño— con el que se intentó por primera vez centralizar y organizar a productores y distribuidoras para fortalecerlos y lograr el tan ansiado equilibrio entre los distintos sectores. En términos generales, el Plan Garduño planteaba, por un lado, el impulso a las compañías distribuidoras existentes y la creación, con capital Estatal, de una nueva, Cinematográfica Mexicana S. de R. L. (Cimex), que se encargaría de colocar las cintas nacionales en el mercado estadounidense y en algunos países de Europa y Asia. Por otro lado, el Plan establecía un nuevo mecanismo para el otorgamiento de créditos que marcaría la suerte de la industria por los siguientes diez años. A partir de 1953, los créditos solicitados por las casas productoras serían proporcionados a cada una de las tres compañías distribuidoras y éstas los entregarían a los productores. Con este mecanismo se intentaba que las empresas distribuidoras gestionaran los créditos con base en sus conocimientos de los mercados y de la relación entre el costo de producción de una cinta y su potencial de recuperación. De este modo, aunque los productores solicitaban el crédito, éste se otorgaba mediante la creación de un fideicomiso en el que las empresas distribuidoras quedaban como fideicomisarias, los productores como fideicomitentes y el BNC como agente fiduciario. Para decidir sobre la viabilidad del otorgamiento de estos créditos, se creó una Comisión de Anticipos al interior del BNC, integrada por el director del Banco y los gerentes de las compañías distribuidoras. Sin

¹² El Banco había surgido el 23 de diciembre de 1941 con participación mayoritaria de la iniciativa privada. Una revisión en Emilio O. Rabasa, *La realidad del cine en México: problemas y soluciones*, p. 8-9.

¹³ “Ley de la industria cinematográfica”, *Diario Oficial de la Federación*, sábado 31 de diciembre de 1949, p. 3. En el capítulo 4 de esta tesis abordamos de manera más amplia la Ley de 1949 y el trabajo de la Dirección de Cinematografía.

¹⁴ Garmendia, “Del monopolio de la exhibición...”, p. 139.

embargo, como el mismo plan permitió que distintos productores compraran las acciones de las compañías distribuidoras que no pertenecieran al Estado, al final se configuró una situación en la que estos empresarios controlaban a las distribuidoras y, por lo tanto, a la Comisión que decidía sobre los créditos que ellos mismos solicitaban. En resumen, a partir de 1953 y hasta 1965, la mayor parte de la producción de cine mexicano se basó en un sistema en el que los empresarios cinematográficos solicitaban y se otorgaban los créditos de una institución fiduciaria sostenida con dinero del erario público.¹⁵

Los resultados del Plan Garduño fueron decisivos para el cine nacional. Por un lado, el mecanismo ideado para asegurar la continuidad de la producción dio resultado y durante más de diez años el volumen de cintas realizadas se mantuvo a la alza sin grandes dificultades. No obstante, este ritmo de producción no se basó en un crecimiento constante de la industria ni en la ampliación del público, sino en el establecimiento de un sistema de producción estandarizado de bajo costo sustentado cada vez más en el crédito estatal. Aunque es necesario matizar la leyenda negra creada alrededor de los empresarios cinematográficos en la década de los setenta, es innegable que, en términos generales, la producción cinematográfica mexicana de los años cincuenta estuvo financiada mediante un esquema en el que los recursos gubernamentales eran gestionados por un compacto grupo empresarial.

Este esquema pronto creó una situación que algunos, fundamentalmente los empresarios, defendieron como necesaria y que otros, críticos de cine y funcionarios gubernamentales, calificaron como un auténtico círculo vicioso.¹⁶ Se optó por conservar un sistema de producción que permitiera a la industria sobrevivir con base en sus mercados cautivos, pero que al mismo tiempo limitó casi por completo su crecimiento y su capacidad de transformación. Para tratar de asegurar dichos públicos, por ejemplo, se estableció un precio de entrada único y congelado: desde 1953 y hasta la llegada de Rodolfo Echeverría al BNC en 1970, la entrada al cine se mantuvo en cuatro pesos en todas las salas del país. Además, se combatió constantemente el alza de precios mediante el abaratamiento del costo de las cintas, lo cual, en un contexto de conflictos sindicales permanentes, no podía hacerse mediante la disminución de salarios o la eliminación de trabajadores, sino sólo con la reducción del tiempo de producción de las cintas, por ello, durante casi dos décadas, el tiempo de rodaje de las películas en México fue, en promedio, de cuatro semanas. Finalmente, para garantizar el trabajo a sus agremiados, los sindicatos limitaron

¹⁵ Paola Costa, *La "apertura" cinematográfica: México 1970-1976*, p. 55.

¹⁶ Alejandro Pelayo Rangel, "Los que hicieron nuestro cine. La situación industrial 1 y el plan Garduño".

completamente su crecimiento y establecieron una “política de puertas cerradas”, factor que, si bien evitaba el desempleo dentro de los sindicatos, impedía también el relevo creativo, elemento esencial de las industrias culturales del siglo XX.

Como mencionamos en la introducción, retomando los planteamientos de Edgar Morin, el debate entre estandarización productiva e innovación creativa ocurrió en todas las industrias culturales del siglo XX y en varias industrias cinematográficas a partir de los años cincuenta.¹⁷ Por ello es importante anotar que la apuesta por conservar un sistema productivo estandarizado y por la reducción de costos antes que por inversiones en la búsqueda de nuevas fórmulas no fue privativa de la industria mexicana. Antes de que los nuevos cines irrumpieran y transformaran definitivamente las industrias del cine en todo el mundo, la mayoría de éstas había pasado por una etapa de crisis que las había llevado a refugiarse en la repetición de fórmulas probadas y en la satisfacción de sus públicos cautivos.

De este modo, gracias al sistema resultante del Plan Garduño, el cine mexicano logró producir cada año un centenar de cintas que, justo es decirlo, durante la década de los cincuenta contaban todavía con el público suficiente para amortizar los costos de producción y obtener ganancias, tanto en México como en países como Cuba, Venezuela o Colombia, gracias a lo cual se logró mantener a flote la industria y detener lo que se avizoraba a principios del decenio como una inevitable elevación del desempleo. Aunque a finales de los cincuenta ya aparecían las voces que hablaban de una “crisis de calidad”,¹⁸ en términos económicos el esquema parecía funcionar: el BNC lograba mantener la producción de la industria y así aseguraba el trabajo de todos los afiliados al poderoso Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC), mientras lograba una recuperación económica suficiente de la inversión gracias al público latinoamericano. La distribuidora PelMex, por ejemplo, tuvo balances favorables desde su creación y hasta principios de los sesenta. Lo mismo ocurría con Cimex que, desde su creación en 1953 y hasta el cambio de década, no tuvo grandes problemas para mantenerse, sobre todo gracias al público hispanohablante que desde los años cuarenta aumentaba año con año en el territorio estadounidense.

El único caso preocupante durante la década de los cincuenta fue PelNal, pues esta distribuidora, la encargada de colocar el cine mexicano en territorio nacional, mantuvo durante

¹⁷ Edgar Morin, “La industria cultural”, en Adorno y Morin, *La industria cultural*, p. 30.

¹⁸ La mejor revisión de la crisis de calidad en el cine mexicano es sin duda la de Gustavo García, “La década perdida del cine mexicano”.

toda la década una lucha constante con el llamado monopolio de exhibición de la Operadora de Teatros y de Cadena Oro, compañías que, contra lo estipulado en la ley, se negaban a programar las cintas mexicanas o las mantenían el menor tiempo posible en pantalla, pues para ellos resultaba más redituable exhibir el material obtenido por las distribuidoras extranjeras, sobre todo los éxitos de las grandes compañías estadounidenses que desde la segunda mitad de los años cuarenta ocupaban la mayoría de las pantallas y acaparaban el gusto del público.¹⁹ La situación no era sencilla, pues había una evidente contradicción entre el grupo empresarial de los productores, que deseaba mantener un elevado ritmo de producción y una eventual recuperación, y el grupo de los exhibidores, que no deseaba sacrificar su propio negocio para apoyar a la industria fílmica local. El conflicto duró toda la administración de Garduño, quien logró navegar con dificultad los últimos años de su gestión entre un número cada vez mayor de presiones: por un lado, el sindicato y los productores, que exigían no disminuir la producción; por el otro, las distribuidoras internacionales, que hacia finales de la década comenzaron a reportar menores ingresos, y por último, las exhibidoras, renuentes siempre a proyectar en México un cine que cada vez atraía menos público, lo que le impedía al BNC recuperar las inversiones en territorio nacional.

En esta difícil situación, la última etapa de la administración de Garduño y los primeros años de su sucesor, el economista Federico Heuer, fueron testigos de dos intentos más del Estado para solucionar los problemas de esta industria. En primer lugar, en 1958, mediante una operación conjunta entre el BNC, el Banco de México y Nacional Financiera, el gobierno mexicano compró la totalidad de las acciones de los Estudios Churubusco, el complejo de producción cinematográfica más importante del país y principal centro de trabajo del STPC. En segundo lugar, tras varios años de conflicto, en 1960 el Banco Nacional Hipotecario compró el total de las acciones de las dos principales compañías exhibidoras, Operadora de Teatros y

¹⁹ En un reciente texto, Andrew Paxman sostiene que, más que una imposibilidad del Estado, la no aplicación de los criterios de exhibición evidenciaba un posicionamiento del régimen del lado de los exhibidores, pues eran las salas de cine, más que las películas mexicanas, el elemento clave de la contención social representada por el cine. Lo que realmente importaba para el Estado —sostiene Paxman— era conservar los espacios de exhibición donde, sin importar la película que se presentaba, el régimen ofrecía a la población un espacio barato de esparcimiento y donde siempre podía proyectar los noticieros cinematográficos en los que se exaltaba a los funcionarios del gobierno. Andrew Paxman, “Cooling to Cinema and Warming to Television: State Mass Media Policy”, p. 304. Para una comparación de lugar (mínimo) que ocupaba la producción mexicana en comparación con el cine estadounidenses, pueden verse tanto la *Cartelera Cinematográfica, 1970-1979* de Jorge de Ayala Blanco y María Luis Amador, como los datos ofrecidos en el *Anuario estadístico del cine mexicano 2010*.

Cadena Oro, en una tentativa por ampliar la exhibición de cine mexicano en territorio nacional para aumentar el monto de recuperación en el ámbito local.²⁰

3. Sin embargo, a pesar de estas iniciativas, el deterioro de la industria parecía inevitable. La producción regular de películas sufrió en 1961 una estrepitosa caída de la que no se repondría y que daría origen a una serie casi ininterrumpida de conflictos obrero-patronales, pues en cada renegociación bianual del contrato colectivo de trabajo entre el STPC y la Asociación Nacional de Productores salía a la luz la imposibilidad de asegurar la materia de trabajo y mucho menos de mejorar las condiciones salariales.²¹ En 1963, esta situación dio origen a una huelga general de ese sindicato. En esa ocasión, el gobierno mexicano apoyó a los productores y declaró inexistente la huelga, pero la tensión dentro de la industria se hizo cada vez más evidente.

Según Arturo Garmendia, la progresiva intervención del Estado en beneficio de los productores, más que ayudar empeoraba cada vez más la situación, pues todas las políticas implementadas eran

en beneficio de grupos elitistas, subsidiándolos indiscriminadamente por encima de toda lógica productiva. Eliminar el aliciente de la competitividad y garantizar nichos de mercado sin riesgo y de espaldas al juicio de los consumidores sólo se traduce en rutina, anquilosamiento y regresión [...]. En los sexenios en cuestión, el Estado protegió a los empresarios y descuidó absolutamente a los creadores. Medidas que hubieran podido favorecer a los trabajadores —como la garantía de tiempo en pantalla a las películas nacionales, el incremento racional de los precios de taquilla, ajustes salariales, estímulos en metálico, becas, etcétera— fueron sistemáticamente desechadas.²²

Ante la difícil situación que se venía gestando, que para 1961 daba las primeras señales de convertirse en una crisis general, Federico Heuer, nuevo director del BNC, trató de modificar el esquema imperante. Su primer gran intento fue promover, con el apoyo del fotógrafo Gabriel

²⁰ “Como propietarios de la Compañía Operadora de Teatros (fundada en 1943), Jenkins y su socio Gabriel Alarcón —dueño a su vez de Cinematográfica Cadena Oro establecida en 1956— recibieron en 1960, a través del Banco Nacional Hipotecario y de Obras Públicas, 26 millones de pesos en compensación por 336 salas de cine. Sólo que el Estado adquirió en propiedad únicamente 20 de ellas, pues el trato era que pagaría arrendamiento por el resto de los 316 establecimientos. David Maciel, “La sombra del caudillo...”, p. 195-196.

²¹ “Si la producción total de películas en 1960 había sido de 114, para el siguiente año el número había descendido a 74. Por su parte, las llamadas películas regulares (es decir, las producidas por el STPC) cayeron de 90 a 48”. Emilio García Riera, *Breve historia*, p. 210 y 234. Véase también, *Anuario estadístico*, p. 136-137.

²² Arturo Garmendia, “Del monopolio de la exhibición ...”, p. 162.

Figueroa —primo del presidente López Mateos— y del director de cine y diputado federal Roberto Gavaldón, la discusión de una nueva ley cinematográfica que, en términos generales, “ampliara la participación del Estado en el cine en cuanto al financiamiento a la producción de películas, su distribución y exhibición”.²³ Entre las propuestas principales de la nueva ley se encontraban el descongelamiento del precio de entrada —uno de los puntos más delicados—, una controvertida ampliación de las facultades del Estado para regular los contenidos de las cintas, y como elemento central, el fomento para la creación de nuevas compañías productoras con el fin de revertir la concentración monopólica de la producción cinematográfica en manos de los productores tradicionales que ocupaban una posición importante en la Comisión de Anticipos del BNC. Es decir, con esta propuesta de ley se intentaba una vez más resolver los problemas de la industria mediante el incremento de la participación estatal.

Sin embargo, todo quedó en intenciones. Aunque el proyecto fue aprobado en la Cámara de Diputados, el Senado de la República decidió congelarlo debido a la fuerte polémica desatada en los principales diarios del país. Entre septiembre y diciembre de 1960 aparecieron distintas publicaciones que se oponían a la nueva ley. Usando como principal arma la crítica al alza de los precios de entrada, la Asociación de Productores de Películas Mexicanas (APPM) levantó la voz ante lo que calificaba como una excesiva participación del Estado en el cine. Por otro lado, intelectuales y artistas —el grupo Nuevo Cine— criticaron con dureza lo raquítico de los apoyos estatales mencionados en el proyecto, sobre todo el capítulo dedicado a la censura.²⁴ La ley nunca se aprobó y Federico Heuer vio frustrados sus incipientes intentos por romper el viciado esquema de producción de una industria que presentaba cada vez más problemas para sostenerse.

Para fortuna de los historiadores, al final de su gestión, Heuer se dio a la tarea de escribir un balance detallado de los problemas a los que se enfrentó como director del BNC y propuso una serie de medidas que su sucesor debía considerar si quería solucionar la compleja situación en la que se encontraba el cine nacional. En su estudio titulado *La industria cinematográfica mexicana*, publicado por el autor en 1966, planteó que uno de los principales problemas era que, si bien el Estado había intentado resolver la dificultad del desequilibrio entre los crecientes gastos y los decrecientes ingresos de la industria, la progresiva participación estatal no se había traducido en

²³ David Maciel, “La sombra del caudillo...”, p. 193.

²⁴ David Maciel, “La sombra del caudillo...”, p. 193. Una revisión de la participación del Grupo Nuevo Cine en el debate sobre la Ley de 1960 en Scott L. Baugh, “Developing History/Historicizing Development in Mexican Nuevo Cine Manifestoes around “la Crisis”.

medidas que estimularan económicamente al cine mexicano ni en un control efectivo de la industria. Por el contrario, según Heuer, para los años sesenta el BNC se encontraba en la desconcertante realidad

de no poder siquiera seleccionar las películas que debe financiar [...]. Los productores son los que reciben el crédito del Banco y también quienes lo otorgan, actuando como juez y parte al emitir voto sobre los créditos que ellos mismos solicitan. Y la razón se encuentra en el sistema de crédito creado al amparo del llamado Plan Garduño, con el cual el otorgamiento de créditos por parte del Banco siguió un criterio eminentemente comercial [...] con el cual se financian solo historias vulgares y películas de ínfima calidad artística, porque el criterio de la institución oficial radica en suponer que este tipo de películas son las que tienen mayor atracción en taquilla y que si se aventura a la producción de cintas con buena calidad artística, “se arriesga el dinero de la institución”.²⁵

Como no correspondía al BNC juzgar la calidad de las cintas, sino sólo evaluar sus posibilidades financieras de acuerdo con los estados presentados por las distribuidoras, según Heuer, “esta situación de financiar películas de baja calidad se ha venido acentuando porque la industria ha optado por limitarse a este tipo de producción, ante la crisis corriente de los últimos años en el cine mexicano y ante los diversos conflictos planteados en el campo obrero-patronal”.²⁶ Heuer resumía así la encrucijada ante la que se encontraba un Estado que, para mediados de los sesenta, ya concentraba casi todas las empresas e instituciones del cine nacional: al no poder seleccionar las cintas a financiar, el BNC se veía obligado a promover la producción de un cine de baja calidad, pues de no hacerlo “incurría en responsabilidades al desatender el mandato que la ley le impone, con lo cual se paralizaría la industria y se provocaría un problema social con los trabajadores”.²⁷

Por ello, en primer lugar, Heuer señalaba que era necesario llevar adelante un cambio en la estructura de la industria para permitir una mejor organización entre las distintas empresas y dependencias del cine nacional, un cambio que permitiera al BNC *centralizar* los consejos de administración de los estudios cinematográficos, las distribuidoras y las exhibidoras. En segundo

²⁵ Federico Heuer, *La industria cinematográfica mexicana*, p. 185.

²⁶ Federico Heuer, *La industria cinematográfica mexicana*, p. 185.

²⁷ Federico Heuer, *La industria cinematográfica mexicana*, p. 186.

lugar, anotaba como impostergable la necesidad de que el BNC constituyera un fondo especial para comenzar a producir cintas que tuvieran una mayor calidad, aun si no contaban con una prospectiva comercial segura, pues aunque la recuperación de los públicos nacional e internacional era un proceso largo, correspondía al propio BNC iniciar esta tarea que los productores privados seguramente no harían.²⁸ En síntesis, en su balance final, Heuer planteaba dos ideas que poco a poco adquirirían más fuerza en las dependencias oficiales: que para superar la crisis económica en el cine el Estado no debía limitarse a sostener a la industria cinematográfica, sino que debía controlarla y transformarla, y que correspondía al Estado velar por una mayor calidad de las cintas, un punto que, si bien se establecía en la ley de 1949, a partir de los años sesenta sería el centro del debate fílmico nacional, pues abría una amplia gama de cuestionamientos sobre la legitimidad o la capacidad del Estado para determinar en qué recaía la calidad de una cinta o para sostener que la percepción de los funcionarios estatales se correspondía con la del público en nombre del cual hablaban.

4. Pero ya era diciembre de 1964, ya había ocurrido el cambio de sexenio y con ello se terminaban las posibilidades de Heuer para revertir un problema que no dejaba de crecer. A la pérdida de los mercados mexicano y latinoamericano vino a sumarse una considerable disminución del público en Estados Unidos y la competencia avasallante de la televisión. En esas condiciones, el 15 de diciembre Heuer entregó su carta de renuncia a Luis Echeverría, secretario de Gobernación y, por lo tanto, presidente del Consejo de Administración del BNC. En junio de 1965, en la sesión plenaria de ese Consejo en la que se llevó a cabo el cambio de administración, el mismo Echeverría, tras exaltar la labor de Heuer al frente del BNC, dijo que la contribución de este funcionario había “permitido *planear una reestructuración de la industria cinematográfica*”. Además, el secretario dejaba claro que estaba enterado tanto de la crisis por la que se atravesaba como de las propuestas del director saliente, pues “felicitó personalmente al licenciado Heuer por la valiosa aportación que ha hecho con la publicación reciente de su libro titulado *La industria cinematográfica en México*”.²⁹

En esa misma sesión se sometió a votación y se aprobó la designación del nuevo director, Emilio Óscar Rabasa, un joven abogado proveniente de una conocida familia de diplomáticos, experto en cuestiones relacionadas con la acción del Estado como agente crediticio. Pero en

²⁸ Federico Heuer, *La industria cinematográfica mexicana*, p. 188.

²⁹ “Acta número 236 del Consejo de Administración del Banco Nacional Cinematográfico”, AGN, Secretaría de Gobernación, DGIPS, Caja 1446 A, exp. 38, p. 24. Las cursivas son mías.

aquella sesión plenaria del Banco Cinematográfico no sólo se encontraban Luis Echeverría y Emilio O. Rabasa, también estaban, como se asentó en el acta de la reunión, Mario Moya Palencia, director general de Cinematografía, e Hiram García Borja, su joven asistente. Como señalamos en la introducción, este grupo político cercano al secretario de Gobernación y futuro presidente llevó adelante desde entonces un trabajo intenso para tratar de reestructurar una industria cinematográfica declarada en crisis. Como un claro antecedente del proyecto implementado en 1971 por Rodolfo Echeverría, la labor realizada por este grupo en la segunda mitad de los años sesenta tenía aún limitadas posibilidades de éxito en un contexto en el que los empresarios del cine mantenían el control financiero del BNC y el presidente Gustavo Díaz Ordaz había manifestado abiertamente su desprecio por el asunto cinematográfico.

Como punto de partida, Emilio O. Rabasa intentó poner en marcha las recomendaciones de su antecesor: liberar al BNC de las compañías productoras y enfocar parte de su labor en la producción de un cine de mejor calidad. Para ello, el 13 de septiembre de 1965, tras un periodo de consultas con los gerentes de las distribuidoras y los principales productores del cine nacional,³⁰ el BNC publicó su nuevo *Reglamento para el otorgamiento de créditos*, que eliminaba de un plumazo la controvertida Comisión de Anticipos controlada por los productores y creaba en su lugar dos organismos: una “comisión dictaminadora”, muy parecida a la anterior, en la que productores y distribuidoras tenían fuerte presencia, pero no capacidad resolutive, y una “comisión de operaciones” con la facultad de otorgar los créditos. Como era previsible, esta última comisión estaba integrada en su totalidad por funcionarios públicos y de ella estaban excluidos los productores y los gerentes de las distribuidoras.³¹ Así, aunque en la primera página del *Reglamento* se aclaraba que no se trataba “en forma alguna, de limitar a las empresas productoras y por ningún motivo se dictan prohibiciones o resoluciones que interfieran en sus planes de filmación”,³² gran parte del documento presentaba normas que implicaban un control férreo de los recursos del BNC. Por ejemplo, como una importante medida para eliminar viejas y fraudulentas prácticas, se advertiría a los productores que, si querían los créditos, quedaban

³⁰ Sin autor, “No impedirá que crezca la yerba que pisa el director del Banco”, *El Universal*, domingo 27 de junio de 1965, p. 29.

³¹ En esta comisión, presidida por el director del Banco, estaban los representantes de las secretarías de Hacienda e Industria y Comercio, del Banco de México y de la Dirección de Cinematografía.

³² Banco Nacional Cinematográfico, *Reglamento para el otorgamiento de créditos*, p. 5.

obligados a invertir simultáneamente con el Banco las cantidades de dinero que les corresponda y comprobar esta inversión [...]. Si, una vez filmada la película, el costo resultante es inferior al presupuesto calculado, dando como consecuencia que la inversión del productor es menor a la que proporcionalmente le corresponde [...], estará obligado a devolver las cantidades recibidas en exceso.³³

Esta indicación, sumada a la que aclaraba que el BNC “tendrá todo el tiempo el derecho de efectuar auditorías para comprobar la debida aplicación del crédito”,³⁴ pretendía eliminar una práctica —siempre negada por los empresarios y en realidad nunca comprobada oficialmente— según la cual los productores inflaban los presupuestos para no invertir la parte que les correspondía o incluso utilizaban el dinero del BNC para negocios externos a la industria cinematográfica.

Pero, además de transformar radicalmente el otorgamiento de créditos, este documento inauguraba una serie de medidas determinantes para el futuro del cine nacional. De acuerdo con el nuevo *Reglamento*, la labor del BNC no era solamente asegurar la continuidad de la producción cinematográfica, sino “fomentar el desarrollo de un cine que lleve como meta la formación de *nuevos valores artísticos*, directivos y técnicos”, por lo que se contemplaba la posibilidad de que el BNC financiara “películas extraordinarias”, entendiendo por este término proyectos que intentaran obtener cintas “de alta calidad artística y comercial”.³⁵ El *Reglamento* iba más allá y establecía que también era responsabilidad del BNC “estimular el desarrollo del cine experimental mediante el otorgamiento de crédito a sus realizadores”. En síntesis, lo que se establecía era que el presupuesto del BNC ya no se utilizaría únicamente para financiar a los productores tradicionales en su labor de mantener a flote a una industria en agonía permanente, sino que se emplearía también para emprender una reforma cinematográfica *alentando* a nuevos empresarios y directores a entrar a la industria. Por ello a las cintas extraordinarias se les llamó “películas de aliento”.

No obstante, la aplicación del *Reglamento* no resultó sencilla. Con la publicación de estas medidas se inauguró un periodo de fuerte tensión dentro del cine nacional que marcaría prácticamente toda la administración de Emilio O. Rabasa. Entre 1965 y 1970 se sucedieron de

³³ Banco Nacional Cinematográfico, *Reglamento para el otorgamiento de créditos*, p. 12

³⁴ Banco Nacional Cinematográfico, *Reglamento para el otorgamiento de créditos*, p. 13.

³⁵ Emilio O. Rabasa, *La realidad del cine en México*, p. 14-17. Las cursivas son mías.

manera casi ininterrumpida enfrentamientos entre el director del BNC y los principales productores de cine, con Gregorio Wallerstein, Alfonso Rosas Priego y Raúl de Anda a la cabeza. Fue en este periodo cuando, por primera vez, los productores amagaron públicamente con retirar sus inversiones o con hacerlas fuera de la industria nacional, lo que crearía un fuerte problema con los sindicatos. En la prensa nacional se hablaba comúnmente de la “rebelión” contra el BNC y de los intentos de Rabasa por “disciplinar” a los productores. En julio de 1966, por ejemplo, los tres empresarios antes mencionados amenazaron con firmar una propuesta de Columbia Pictures para realizar ocho películas fuera del sistema de crédito oficial.³⁶ Como lo anunciaron los principales diarios, con ese precedente se pretendía minar la hegemonía del BNC o por lo menos lograr que “el director del Banco modifique su actitud y deje de hacer presión con reglamentos que todos objetan”.³⁷

Tras tensas negociaciones entre los empresarios y Rabasa, al final las producciones con Columbia Pictures no se realizaron. Los productores sabían que difícilmente podrían sobrevivir sin el crédito oficial y Rabasa entendía que, en una situación tan crítica para los sindicatos, no se podía dar el lujo de reducir aún más la producción. Al final, los empresarios no abandonaron el sistema del BNC y todo volvió a la tranquilidad. Sin embargo, aunque públicamente se dijo que “las relaciones entre los productores y el Banco salieron fortalecidas”,³⁸ claramente se había sentado un precedente de que desplazar a los productores que habían consolidado a la industria e invertir en un cine diferente no sería un trabajo sencillo. Aunque la calidad de las cintas o el sistema de producción estandarizada podían ser criticados, era una realidad que este pequeño grupo de productores, para bien o para mal, representaba un elemento esencial para mantener el volumen de producción y la cada vez más frágil estabilidad de la industria.

La tensión era constante. Los viejos productores sabían que no tenían el apoyo incondicional del secretario de Gobernación Luis Echeverría y que a Díaz Ordaz poco le importaba la industria cinematográfica.³⁹ Como una de las últimas muestras de aquel divorcio durante la gestión de Rabasa, la Secretaría de Gobernación ordenó la cancelación definitiva de

³⁶ Sin autor, “Está en peligro la hegemonía del sistema bancario industrial”, *El sol del México*, 9 de julio de 1966, p. 5
Sin autor, “El licenciado Rabasa es Cabeza de turco”, *El Universal*, 13 de julio de 1966, p. 9.

³⁷ Sin autor, “Rebelión por ahora... después algo más”, *El Universal*, 9 de julio de 1966, p. 7.

³⁸ Sin autor, “El Banco recibirá noticia oficial hoy”, *El sol de México*, 18 de julio de 1966, p. 6.

³⁹ Si bien Díaz Ordaz había apoyado a los productores en 1963, el entonces secretario de Gobernación había dejado bien clara su postura frente al cine nacional: “si lo que desean es enterrar a la industria —les dijo a los trabajadores—, yo presidiré los funerales. Al gobierno no le interesa esta industria”. Raúl Trejo Delabre, *La clase obrera en la historia del México. Los trabajadores y el gobierno de Adolfo López Mateos*, p. 185.

la Reseña de Festivales Cinematográficos de Acapulco, un fastuoso festival de cine —con gala incluida— cuyo costo de 3 millones de pesos era absorbido año con año por la Secretaría de Hacienda.⁴⁰ Cuando se declaró, en septiembre de 1969, que tal erogación era superflua y la reseña quedó definitivamente suspendida, los medios se plegaron a la decisión gubernamental y los productores, esta vez, acataron la medida.⁴¹

Y es que los funcionarios encargados del cine nacional —Emilio O. Rabasa en el BNC y Mario Moya Palencia en la Dirección de Cinematografía— ya tenían puestas sus fuerzas en otro lado. Recogiendo sin duda muchos de los planteamientos de renovación industrial propuestos en 1961 por el grupo Nuevo Cine,⁴² desde la segunda mitad de los sesenta la burocracia cinematográfica albergada en la Secretaría de Gobernación llevaba adelante sus primeros intentos por transformar a la industria. En lo que respecta al BNC, éste impulsó y en buena medida financió dos concursos de cine experimental, en 1965 y 1967, con los cuales logró introducir a nuevos directores en los sindicatos y renovar los temas del cine industrial.⁴³ Además, en 1964 se creó dentro del BNC un fondo destinado a proteger las inversiones de los productores que se aventuraran a realizar películas “de aliento” y se decidió otorgarles “un franco trato preferencial en cuanto a su producción, promoción, distribución y exhibición”.⁴⁴ Bajo este esquema se produjeron entre 1965 y 1969 cintas como *Tarabumara* (Luis Alcoriza, 1965), *Viento negro* (Servando González, 1965), *Pedro Páramo* (Carlos Velo, 1967) y *Los recuerdos del porvenir* (Arturo Ripstein, 1969), en las cuales el BNC invirtió un total de 21 millones de pesos, presupuesto muy por encima de los 800 mil pesos que se destinaban a las cintas llamadas “ordinarias”.⁴⁵

⁴⁰ Todos los datos de los presupuestos asignados para las reseñas durante la gestión de Emilio Rabasa se encuentran en AGN, DGIPS, Caja 1446 B, exp. 42.

⁴¹ Vicente Vila escribía tras el anuncio oficial: “¿qué se pierde realmente con que ya no exista la cacareada Reseña Mundial de Festivales Cinematográficos en Acapulco? Nada. Efectivamente se ganan 3 millones de pesos por ahorro. Adiós a las reseñas acapulqueñas. Y que no vuelvan”. Vicente Vila, “Fin de la reseña”, en *Siempre!*, núm. 848, 24 de septiembre de 1969, p. 52-53.

⁴² Scott L. Baugh, “Developing History/Historicizing Development in Mexican Nuevo Cine Manifestoes around “la Crisis”.

⁴³ La mayoría de las cintas participantes en estos concursos fueron realizadas por directores nuevos que, al filmar estas cintas comerciales, lograban superar el obstáculo sindical que prohibía la entrada a quien no hubiera realizado antes una película. Para una revisión del Primer Concurso de Cine Experimental y de los diversos intentos renovadores del cine mexicano durante la década de los sesenta véase Israel Rodríguez, “Sobre lo experimental en el cine mexicano de los años sesenta” e Israel Rodríguez, “Un cine de autor para México”.

⁴⁴ Rabasa, “La realidad del cine”, p. 19-20. Según Maciel, “La sombra del caudillo...”, p. 191: “las cintas que podrían recibir el estímulo estatal tenían que cumplir con varios requisitos: a) guiones basados en obras literarias contextos de connotados escritores como Carlos Fuentes, Juan Rulfo y Bruno Traven; b) dirección a cargo de destacados cineastas como Roberto Gavaldón, Ismael Rodríguez y Luis Alcoriza; c) fotografía en manos de talentosos cinematógrafos, principalmente Gabriel Figueroa; d) reparto integrado por actores consagrados y algunas nuevas promesas”.

⁴⁵ Emilio O. Rabasa, *La realidad del cine en México*, p. 19-20.

Además, también bajo ese impulso, a mediados de 1966 el BNC y la Dirección de Cinematografía convocaron al Primer Concurso Nacional de Argumentos y Guiones, del que salieron triunfadores Carlos Fuentes y Juan Ibáñez, y gracias al cual se logró la filmación de *Los caifanes* (Juan Ibáñez, 1967), cinta fundamental para comprender los cambios que se impulsaban desde dentro de la industria cinematográfica mexicana antes de 1968.⁴⁶ Con su producción, realizada fuera del control del STPC, se intentó demostrar —y de hecho se demostró— que una cinta con un tema novedoso, basada en un guion de calidad y con actores desconocidos podía ser más exitosa que cualquier obra promedio de la industria estandarizada. Tras el contundente éxito de la película, el joven director se expresaba así de los cambios que ocurrían en el interior de la industria: “por vez primera en muchos años se encuentran en el cine representantes del gobierno que son inteligentes, que están verdaderamente interesados en ayudar a la industria. Creo en la buena voluntad de los licenciados Moya Palencia y Rabasa. No es chaquetazo. Es la verdad”.⁴⁷

En ese ambiente, en el que convivían con tensión declaraciones de crisis y aires de renovación, en mayo de 1969, Alfonso Martínez Domínguez, presidente del Comité Ejecutivo Nacional del Partido Revolucionario Institucional (PRI), y Jorge de la Vega Domínguez, director del Instituto de Estudios Políticos, Económicos y Sociales de ese partido, solicitaron a Emilio O. Rabasa un informe detallado de los problemas de la industria cinematográfica, que el director del BNC presentó tres meses después. En este documento, que el funcionario tituló *La realidad del cine mexicano: problemática y soluciones*, se detallaban los contratiempos por los que atravesaba el cine mexicano hacia finales de los sesenta. Según el aún director del BNC, si bien el Estado había logrado coordinar a los distintos sectores que conformaban el cine mexicano, todas las dependencias presentaban serias dificultades. Los Estudios Churubusco, que ante la constante caída de la producción nacional se habían refugiado en la prestación de servicios para productoras extranjeras, tenían problemas financieros como resultado de los crecientes costos de operación y de la escasez de producción, por lo que “se encuentran actualmente luchando

⁴⁶ Como ha mostrado en un reciente estudio Rosario Vidal, tanto el director de Cinematografía como el del Banco debieron defender la producción de la cinta frente a todos los sectores que integraban la industria, pero sobre todo del STPC, que pretendía evitar la filmación de la cinta porque ésta no se realizaría en los Estudios Churubusco (la película se filmó en los Estudios América porque eran propiedad de Gregorio Wallerstein, padre Mauricio Wallerstein, coproductor de la cinta). Rosario Vidal Bonifaz, *Cinematográfica Marte: historia de una empresa filmica sui generis*, p. 9

⁴⁷ Entrevista de Urritia a Juan Ibáñez, en Rosario Vidal Bonifaz, *Cinematográfica Marte*, p. 89.

por su sobrevivencia”.⁴⁸ En lo referente a la distribución, apuntaba que “las tres empresas afiliadas al Banco Nacional Cinematográfico vienen confrontando desde hace varios años, en mayor o menor grado, problemas comunes, como son los ocasionados por no lograr mantener a un nivel adecuado y costeable los ingresos provenientes de la explotación del material que distribuyen”.⁴⁹ Para finales de los sesenta, las recaudaciones de PelMex, encargada de Centro y Sudamérica, y CiMex, enfocada en Estados Unidos y Europa, se obtenían con dificultades “y llegaban en ocasiones a ser nulas o tan lentas que sólo producían problemas”.⁵⁰ Finalmente, en el terreno de la exhibición nacional, en el que el BNC había puesto sus esperanzas de capitalización, el panorama tampoco era alentador. Tanto en su informe de 1969 como en constantes comunicaciones previas enviadas al secretario Luis Echeverría, Rabasa insistía en el grave problema económico que representaba para el BNC el pago por el arrendamiento de las 322 salas que explotaba, que para 1969 se traducía en un gasto de 83 millones de pesos anuales.⁵¹ Además, desde principios de la década se venía agravando el problema de la falta de salas para atender a todo el público y de las malas condiciones en las que se encontraban muchas de ellas.

Frente a este panorama desolador, Rabasa propuso, al igual que su antecesor, una serie de medidas urgentes para hacer frente a la ya grave crisis que vivía el cine mexicano, propuestas que, como veremos en el siguiente capítulo, fueron retomadas por su sucesor Rodolfo Echeverría Álvarez a partir de 1971. En términos generales, las acciones planteadas por Rabasa implicaban ampliar aún más la participación del Estado en las fases en las que fuera necesario. Proponía, por ejemplo, otorgar una partida presupuestal especial para que el BNC pudiera recapitalizar las empresas distribuidoras y adquirir el total de las salas de cine arrendadas. Además, sugería que el Estado participara como mediador en la revisión bianual del contrato colectivo de trabajo para hacerle ver a los trabajadores la imposibilidad de un aumento salarial mientras no se lograra una recuperación económica en toda la industria. Por otro lado, consideraba urgente la terminación de la política de precios de entrada congelados que el gobierno se había negado a modificar desde 1953. “Dicha política —decía Rabasa— muy loable desde el punto de vista social, ha tenido gran incidencia en el desarrollo económico de cada una de las ramas que integran la industria cinematográfica, puesto que el incremento constante de

⁴⁸ Emilio O. Rabasa, *La realidad del cine en México*, p. 22-23.

⁴⁹ Emilio O. Rabasa, *La realidad del cine en México*, p. 30.

⁵⁰ Emilio O. Rabasa, *La realidad del cine en México*, p. 30-32.

⁵¹ Emilio O. Rabasa, *La realidad del cine en México*, p. 71. “Carta de Emilio Rabasa, director de Banco Nacional Cinematográfico al lic. Luis Echeverría, secretario de Gobernación, México, 6 de mayo de 1966”, AGN, DGIPS, Caja 1446, exp. 26, f. 45.

los costos de operación ha provocado lógicamente menores rendimientos”.⁵² Finalmente, aunque Rabasa no era tan enérgico como Heuer al criticar la calidad del cine que se producía, sí sostenía que, para mejorar la recaudación de las compañías distribuidoras, era necesario ampliar los mercados del cine mexicano, por lo que el BNC debía seguir apostando por nuevas casas productoras que renovaran el tipo de cine que se ofrecía al público, tanto en México como en el extranjero.

En síntesis, Rabasa reconocía que, como a finales de la década de los sesenta el BNC funcionaba no sólo como el encargado de otorgar crédito, sino como la cabeza de casi todas las áreas del cine nacional, “es en él donde primariamente habrá que buscarse la solución de los problemas del quehacer cinematográfico mexicano”.⁵³ Así lo hizo durante su gestión. Cuando Rabasa dejó el BNC y se convirtió en el embajador de México en Estados Unidos, la institución ya era en buena medida el centro organizador de una industria que, sin embargo, continuaba en estado crítico. Su sucesor Rodolfo Echeverría debía elegir entre continuar con los planes de renovación comenzados por sus antecesores —lo cual implicaba alimentar la confrontación con distintos sectores— o mantener a una industria cada vez más inoperante y problemática. Además, como veremos a continuación, esta decisión debía tomarse en un momento de convulsión política del país, en un momento en el que el grupo político que entonces conducía el cine nacional tendría la nada sencilla tarea de aumentar, o al menos preservar, la legitimidad política del régimen priista ante distintos grupos sociales, entre ellos los jóvenes de las clases medias ilustradas que en 1968 habían mostrado su profundo desacuerdo con dicho régimen.

LA CRISIS EN EL ESTADO COMO PROBLEMA EN EL CINE

La tesis generalizada desde los años setenta, según la cual la convulsión política mexicana de finales de los sesenta se explica como el resultado inevitable de una contradicción original del régimen priista, ha sido matizada varias veces. Dicha discordancia consistía en que el régimen, por un lado, fundamentaba su control político en un sistema clientelar que ligaba al Estado con las masas trabajadoras mediante la utilización del gasto público, y por el otro, ejecutaba una política económica orientada a favorecer la acumulación de capital de los inversionistas,

⁵² Emilio O. Rabasa, *La realidad del cine en México*, p. 65.

⁵³ Emilio O. Rabasa, *La realidad del cine en México*, p. 13.

sacrificando constantemente los intereses de las bases populares.⁵⁴ De acuerdo con esta lectura, dicha contradicción estructural ocasionó que desde finales de la década de los cincuenta y a lo largo de la siguiente fuera cada vez más difícil combinar el programa económico capitalista y el control político sin recurrir a la violencia. Los movimientos de profesores (1958), ferrocarrileros (1958-1959), médicos (1964-1965) y estudiantes (1966-1968) a lo largo de un decenio y, sobre todo, la forma en la que fueron reprimidos, eran muestra de que detrás de la estabilidad lograda por el régimen se acrecentaba un malestar original que hacia finales de los sesenta había terminado por minar su hegemonía.⁵⁵

Aunque en términos generales esta visión no carece de fundamento, el determinismo estructuralista del que parte ha contribuido a ocultar el hecho elemental de que el régimen priista no era un sistema homogéneo de control político ni tuvo una historia lineal en sus planteamientos económicos. Por un lado, lo que se presentaba por lo general como una sólida y disciplinada estructura corporativista era en realidad un amplio conglomerado de negociaciones locales y una compleja yuxtaposición de prácticas clientelares y represivas. Por otro lado, lo que se exhibía como una historia de crecimiento económico ligado desde el principio a una vocación industrializadora, fue también la suma de muchas historias de modernización y resistencia, de inéditas transformaciones demográficas y de decisiones económicas tomadas en medio de las complejas coyunturas internacionales de la Guerra Fría. De este modo, una supuesta condición estructural adoptada a principios de los años cuarenta difícilmente puede ser el eje de explicación de las decisiones políticas de la elite gobernante a finales de los sesenta. La necesaria visión estructural, pues, no debe impedirnos analizar la del régimen priista como una historia heterogénea y conflictiva, como un acumulado de negociaciones y debates políticos atravesados por profundos cambios sociales y demográficos.

Teniendo en cuenta esta previsión sobre los factores coyunturales y la heterogeneidad y discontinuidad de la historia política del régimen, es posible afirmar que la estabilidad lograda en el sistema político mexicano a lo largo de dos décadas fue producto, en gran medida, de un ejercicio constante del poder político que combinaba el otorgamiento de beneficios sociales — educativos, laborales, etcétera— con efectivos mecanismos de control corporativo — sindicatos y confederaciones—, a los que se sumaban, por un lado, la generalización de una retórica en la que la acción política se presentaba como un terreno exclusivo del grupo en el poder, y por el

⁵⁴ Carlos Pereyra, “México, los límites del reformismo”, p. 54-56.

⁵⁵ Carlos Pereyra, “Estado y sociedad”, p. 297.

otro, la aplicación cotidiana de la represión hacia los grupos que decidían ejercer la acción política o dirigir sus demandas por fuera de los mecanismos ofrecidos por el propio régimen.⁵⁶ Gracias a esta compleja actuación del poder político y al crecimiento macroeconómico logrado, hacia los años cincuenta el régimen priista se presentaba ante el mundo como un ejemplo de estabilidad política y modernidad económica. “Resulta muy difícil —escribía Carlos Pereyra hacia 1973— encontrar en el sistema mundial capitalista un caso semejante al de México, donde por largos decenios no ha habido una sola organización política que represente un desafío siquiera mediano al grupo gobernante [...]. Pocas veces un Estado había sido capaz de presentarse con tal aceptabilidad como una institución ‘por encima de las clases’”.⁵⁷ No sólo eso, sino que durante por lo menos dos décadas (1940-1960) este programa pudo desarrollarse en México sin entrar en un conflicto considerable con el desarrollo general del capitalismo, es decir, sin que esta política le ocasionara al régimen enfrentamientos significativos con los grupos empresariales ni con los sectores populares.

Por lo antes expuesto, hoy resulta imposible elaborar una explicación unicausal de la convulsión política de finales de los sesenta. Como han demostrado estudios recientes, las causas se encuentran en contextos locales, nacionales y globales: muchos de los conflictos agrarios que cobraron visibilidad mediática en aquellos años eran en realidad luchas regionales de larga data o actualizaciones de conflictos históricos de tierras no solucionados en espacios locales; la aparición de formas de organización obrera al margen de las corporaciones oficiales y la multiplicación de organizaciones combativas urbano-populares que exigían del régimen mejores condiciones de vida estaban relacionadas tanto con conflictos internos por lograr el control de las corporaciones como con los fenómenos de crecimiento y desplazamiento poblacional que hicieron de los barrios obreros espacios cada vez más difíciles de controlar; finalmente, el estallido de las luchas de profesionistas y estudiantes de las clases medias urbanas era el resultado de un conjunto complejo de factores que incluía la irrupción masiva de un sector juvenil que el régimen no pudo incorporar dentro de una burocracia que, se decía, había llegado al límite, ni a las vías de participación monopolizadas por la vieja clase política. Todo esto aderezado, sin duda, por la incursión de una nueva forma de la izquierda tercermundista y nuevas expresiones

⁵⁶ Además de los ya citados textos de Walker, *Waking from the dream* y Emilio Coral, “La clase media mexicana”, un reciente y profundo acercamiento a la relación corporativa entre el PRI y las clases medias en Bertaccini, *El régimen priista frente a las clases medias, 1943-1964*. Un análisis de procesos de despolitización de las clases medias en los años cuarenta en Carlos Monsiváis, “Sociedad y cultura”, p. 259-280.

⁵⁷ Carlos Pereyra, “México, los límites del reformismo”, p. 56.

contraculturales alejadas de los disciplinados esquemas del comunismo tradicional.⁵⁸ De forma quizá más coyuntural que estructural, en 1968 varios de estos procesos cobraron relevancia política y mediática porque cuando el régimen priista debía demostrar ante el mundo su rostro más moderno el país era gobernado por el grupo más cerrado y conservador del partido oficial. Ante la inminencia de los Juegos Olímpicos y encerrado en un espectacular ostracismo político, el presidente Díaz Ordaz decidió al final clausurar cualquier vía de negociación y aniquilar un movimiento estudiantil que, pensaba, podía echar abajo varios años de trabajo e inversión.

De este modo, el terrible desenlace del conflicto estudiantil, por un lado, demostró que los mecanismos de negociación y control político del régimen habían perdido efectividad y que, de no renovar la estrategia, lo ocurrido en Tlatelolco terminaría por repetirse; y por el otro, llamó la atención de varios grupos de la elite política sobre la importancia de un sector juvenil de clase media que, aunque minoritario en el amplio conjunto de la población, había demostrado tener relevancia en el debate público. Después de 1968, la idea de México como un paraíso de estabilidad y una posibilidad de modernidad latinoamericana fue seriamente cuestionada en los discursos y los materiales producidos por estos sectores juveniles.⁵⁹ La idea de una sociedad en la que la disciplinada y apolítica clase media urbana proporcionaba legitimidad ideológica al sistema a cambio de prosperidad económica y estabilidad política fue poco a poco confrontada por imágenes que mostraban la otra cara de la modernidad mexicana y que comenzaron a visibilizar la marginación social y política en la que se encontraban importantes capas de la población más allá de los ámbitos universitarios. Tras la represión del movimiento estudiantil y la celebración de los Juegos Olímpicos, con un compromiso mundialista y unas elecciones presidenciales por delante, los grupos de clase media urbana fueron testigos de una confrontación de discursos e imágenes sobre el carácter moderno-primitivo, pacifista-violento, democrático-autoritario del Estado mexicano. Hacia el final de los sesenta, varias agrupaciones surgidas de los rescoldos del movimiento estudiantil cuestionaron la hegemonía política del partido en el poder y comenzaron a producir imágenes en las que intentaban desestabilizar la apariencia pacífica y moderna que éste había construido del país.

⁵⁸ Véase, por ejemplo, la reciente compilación de Jaime Pensado y Enrique C. Ochoa, *Mexico beyond 1968. Revolutionaries, Radicals, and Repression During the Global Sixties and Subversive Seventies*.

⁵⁹ Sobre la imagen de México como país moderno en la década de los cuarenta véase Stephen R. Niblo, *Mexico in the 1940s: modernity, politics, and corruption*. Para una revisión de la iconografía modernista en los años cincuenta y sesenta véase Rita Eder, *Desafío a la estabilidad. Procesos artísticos en México: 1952-1967*.

Gracias a estos grupos, entre las retóricas de triunfalismo y paz propagadas por el Estado entre 1968 y 1970, comenzaron a asomarse, discretas pero constantes, las voces que denunciaban el carácter violento y arcaico del Estado mexicano, que exigían el final de una represión que, para ese momento, se evidenciaba principalmente en los presos políticos en la cárcel de Lecumberri. Así, si en el lapso de 1961 a 1968 puede verse un debilitamiento continuo de la figura del régimen entre estos sectores ilustrados, y si a partir de 1971 observamos una etapa en la que éste intentó —y en muchos aspectos logró— recomponerse, el periodo de 1968 a 1970 aparece como un momento definitorio. En este último trecho del gobierno de Díaz Ordaz se observa, por un lado, la multiplicación de las voces que al interior de la elite gobernante proclaman la necesidad de un cambio de rumbo que transforme la apariencia autoritaria que ha quedado del régimen y que integre en un proyecto nacional a quienes han quedado excluidos tanto de los beneficios del crecimiento económico como de los canales de participación del sistema político,⁶⁰ y por el otro, la lenta proliferación de las voces y las imágenes con las que los grupos disidentes cuestionan la legitimidad del priismo como detentador de los discursos y las ideas de paz y modernidad.

El cine fue uno de esos universos en los que la figura del Estado se puso en juego. La época en la que la industria cinematográfica bajo el control gubernamental mantenía el monopolio de la imagen en movimiento parecía terminar hacia finales de los sesenta, cuando jóvenes creadores de cine o simples espectadores, albergados en los cineclubes universitarios o en los espacios alternativos de arte y debate político, configuraron verdaderas comunidades en las que se proyectaron por primera vez películas en las que la imagen nacional presentada en las cintas del oficialismo era directamente confrontada. Tomaremos como ejemplo las obras producidas hacia finales de la década alrededor de los dos eventos más relevantes de 1968 —los Juegos Olímpicos y el movimiento estudiantil—, analizaremos su contenido, revisaremos sus contextos de producción y sus formas de circulación para intentar mostrar cómo el periodo 1968-1971 fue una etapa de tensión y enfrentamiento entre distintas maneras de representar al Estado mexicano y cómo esta confrontación fue determinante en el cauce que tomaría la reforma cinematográfica emprendida desde mediados de los sesenta y en la forma en que el Estado mexicano utilizaría al cine como herramienta de reconstitución de su hegemonía política.

Ciertamente la producción de textos sobre “el cine del 68” es amplia y variada. Sin embargo, hasta ahora esta producción se ha preocupado, por un lado, en describir, basándose

⁶⁰ Véase, Bertha Lerner, *El poder de los presidentes*, p. 426-432.

en memorias personales, las formas de participación de los estudiantes de cine en el movimiento estudiantil,⁶¹ y por otro, en analizar la manera en la que este conflicto fue registrado-representado-construido en las pantallas a lo largo de cinco décadas.⁶² Entre los registros de la memoria y los análisis iconográficos, los acercamientos historiográficos que revisen la historia y el alcance de estos materiales siguen como tarea pendiente. No sólo eso. Tanto en los trabajos periodísticos que han recabado una y otra vez los testimonios de los jóvenes cineastas como en los textos de historia del arte que han analizado los registros cinematográficos de ese año, la imagen siempre aparece incompleta. Hasta ahora “el cine del 68” ha sido en su mayoría el cine del movimiento estudiantil. Curiosamente, aunque las cintas producidas por estudiantes y simpatizantes fueron marginales en su momento, con el paso del tiempo han ocupado un lugar central en la historia fílmica del 68 y se han convertido en el eje articulador de un discurso que sostiene la debatible tesis de que el movimiento estudiantil marcó un antes y un después en la historia del cine mexicano.

No intentamos desplazar completamente al movimiento estudiantil y a su cine, sino analizarlo junto con otras producciones importantes que nos ayuden a entender de qué modo y hasta dónde podemos establecer una relación entre los sucesos de 1968 y lo ocurrido con la industria cinematográfica en la década de los setenta. Se trata, pues, de ampliar el análisis para incluir más actores —no sólo los estudiantes— y más imágenes —no sólo las del movimiento universitario—. Por ello, aunque en este capítulo no pretendemos “completar” la imagen del 68 al incluir las producciones realizadas por el régimen, sí planteamos que para entender cómo se puso en juego la imagen del país tras los acontecimientos de 1968 y para observar el impacto que esto pudo tener en la producción fílmica posterior es necesario un análisis más profundo del cine realizado entre 1968 y 1971.

Dentro del amplio universo cinematográfico mexicano de finales de los sesenta existieron dos conjuntos peculiares, dos grupos de películas realizadas y estrenadas prácticamente en la misma época, aunque en espacios completamente distintos, que en muchos sentidos tratan el mismo tema y que llegaron incluso a compartir el mismo título. Son, sin embargo, cintas que intencionalmente se ocultan —casi podríamos decir que se repelen— unas

⁶¹ Olga Rodríguez Cruz, *El 68 en el cine mexicano*; Álvaro Vázquez Mantecón, “El 68 en el cine mexicano”, Álvaro Vázquez Mantecón “El 68 cinematográfico” y Álvaro Vázquez Mantecón “La visualidad del 68”.

⁶² Por ejemplo, Juncia Avilés, “Símbolos para la memoria: el movimiento estudiantil mexicano de 1968 en su cine, 1968-2013”, Bertha Aguilar, “*El grito y Rojo amanecer*: dos momentos de la configuración de la memoria del 68” y Carolina Tolosa, “México 1968: memorias públicas y representaciones cinematográficas”.

a otras. Quizá por ello cuando los historiadores acuden a unas suelen ignorar a las otras. Por un lado, están las obras realizadas bajo el patrocinio del Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada para promocionar los logros económicos, culturales y deportivos de México antes y después de 1968. Por el otro, están las cintas realizadas durante y después del movimiento estudiantil, que intentaron, y en muchos casos lograron, denunciar el lado oscuro del régimen mexicano, que fueron filmadas y, contra todas las dificultades políticas y materiales, editadas y exhibidas hacia 1970 como un intento por contrarrestar la imagen de pacifismo y modernidad que imperaba en las producciones oficiales.

Olimpiada

Como ha estudiado Ariel Rodríguez Kuri, después de asumir la dirección del Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada, Pedro Ramírez Vázquez emprendió un ambicioso proyecto de difusión cuyas líneas editoriales pueden resumirse de la siguiente manera: reafirmar la relación entre deporte, arte y cultura; impulsar la idea de los Juegos Olímpicos como una fiesta de la juventud; exaltar la idea de la fraternidad humana bajo los principios de justicia y paz internacional; en síntesis, sumar “a la imagen de México como una nación practicante de fórmulas de convivencia y desarrollo de validez universales, la de un país con interés histórico, artístico y folklórico propio”.⁶³ Este amplio proyecto, en cuyo centro estuvo la organización de un magno programa artístico al que se llamó “olimpiada cultural”, se valió de todos los medios, impresos y electrónicos, para hacer llegar a todo el mundo la imagen de México como un país moderno y de carácter propio.

La Olimpiada Cultural —se lee en la memoria publicada por el Comité Organizador— fue ideada como uno de los métodos más efectivos para mantener vivo el recuerdo de los Juegos de la XIX Olimpiada y la vigencia de los ideales olímpicos en el lapso que media entre México 68 y Múnich 72 [...]. Los principales instrumentos en esta proyección de alcance mundial de los juegos de la Ciudad de México y de la Olimpiada Cultural fueron películas, videotapes y cinco volúmenes de la memoria oficial.⁶⁴

⁶³ Ariel Rodríguez Kuri, “Hacia México 68. Pedro Ramírez Vázquez y el proyecto olímpico”, p. 50-51.

⁶⁴ *México 68*, v. 4, cap. 19, “Proyección de los juegos”

En lo que al cine se refiere, desde su llegada al frente del Comité Organizador, Ramírez Vázquez creó un organismo especializado, la Sección de Cinematografía, una gigantesca oficina productora encargada de la imagen fílmica de las olimpiadas. Tal vez debido a la dramática situación por la que atravesaba la industria cinematográfica nacional o por la decidida intención de no mostrar un México tradicional ni cerrado, Ramírez Vázquez no puso a la cabeza de esta Sección a ninguno de los directores consagrados del cine nacional, sino al joven cineasta Alberto Isaac, que para 1967 contaba con apenas dos largometrajes filmados. Isaac, de talento innegable, era uno de los pocos jóvenes, junto a Arturo Ripstein y Juan Ibáñez, que había logrado entrar a la industria cinematográfica gracias a las políticas de renovación llevadas adelante por Emilio O. Rabasa y Mario Moya Palencia, y era parte de una nueva generación de creadores —cineastas, pintores, dramaturgos, etcétera— que había transformado los procesos y los espacios del arte mexicano en la década de los sesenta mediante un repetido discurso de modernidad y cosmopolitismo.⁶⁵ Por ello, cuando dirigió la Sección de Cinematografía, Isaac no dudó en convocar a otros jóvenes cineastas. A su llamado acudieron jóvenes productoras como Bertha Navarro o Paulina Lavista, cinefotógrafos independientes como Antonio Reynoso o Rafael Corkidi, creadores recién llegados a México como Paul Leduc o Felipe Cazals, y talentosos cineastas mantenidos al margen por varios años como Julio Pliego o Manuel Michel.

⁶⁵ *Vid.* Israel Rodríguez, “Imaginarios”, en Rita Eder, *Desafío a la estabilidad*, p. 114-131.



Folleto de actividades de la Sección de Cine
del Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada

La Sección de Cinematografía tenía tres funciones principales: organizar un amplísimo programa de exhibición cinematográfica, producir el material audiovisual para promover la imagen de México antes de los Juegos Olímpicos y, la más importante, producir la película oficial de los Juegos Olímpicos.⁶⁶

El programa de exhibición fue gigante: incluyó 29 ciclos, con 335 películas, representativos de lo mejor del cine mundial. Se proyectaron casi 700 cortometrajes didácticos sobre temas de arte, deporte y ciencia en distintas sedes a lo largo de la ciudad. Finalmente, la Sección de Cinematografía organizó un festival de cine experimental de dimensiones sin precedentes —115 filmes de 20 países—, que convocó a jóvenes creadores a participar con alguna cinta que tratara el tema de “la misión de la juventud”.⁶⁷

Además, como primera tarea de producción, la Sección tenía la misión de elaborar una serie de cortometrajes para promocionar los Juegos Olímpicos en el extranjero. La instrucción

⁶⁶ La Sección de Cinematografía produjo además del documental oficial, otro costoso largometraje *¿Pax?*, un documental antropológico escrito por Santiago Genovés y dirigido por Wolf Rilla. La cinta tuvo muchos problemas para ser concluida y cuando finalmente fue proyectada en 1970 fue considerada un fiasco por todos los críticos. Véase, por ejemplo, Jorge Ayala Blanco, “Todo es posible”.

⁶⁷ Toda la información sobre el programa de exhibición cinematográfica de la Olimpiada Cultural se encuentra en AGN, SC233, *Comité Organizador de los XIX Juegos Olímpicos*, caja 222, caja 535, exps. 37-151; caja 753, exp. 41-46 y caja 771.

burocrática simplemente mencionaba que la Sección debía crear “materiales para la difusión mundial de los diversos aspectos históricos, sociales y culturales que conforman al país”.⁶⁸ Sin embargo, como estudió recientemente Raúl Nivón, el programa de comunicación del Comité Organizador tuvo la nada sencilla labor de promover una imagen positiva del país en un ambiente de constante tensión pues, por un lado, existía duda sobre la capacidad mexicana para organizar un evento de tales magnitudes, y por el otro, los turistas potenciales —sobre todo a partir de julio de 1968— podrían dudar de las condiciones pacíficas de México.⁶⁹ Así, con el propósito de contrarrestar una posible percepción negativa, se filmaron decenas de promocionales y cortometrajes que mostraron dentro y fuera del país a México como un espectacular destino turístico y al pueblo mexicano como pacífico y moderno.⁷⁰ En estos materiales, la imagen de México se construyó a partir de un juego de oposiciones armoniosas gracias al cual convivían modernidad y tradición, cosmopolitismo y sabor local, vanguardia artística y cultura popular. En los cortometrajes, estos elementos se entremezclaban para exhibir a un mismo tiempo atractivos turísticos, espacios y personajes de la vanguardia artística, avances en la preparación de los juegos y, en menor número, figuras del deporte mexicano.⁷¹

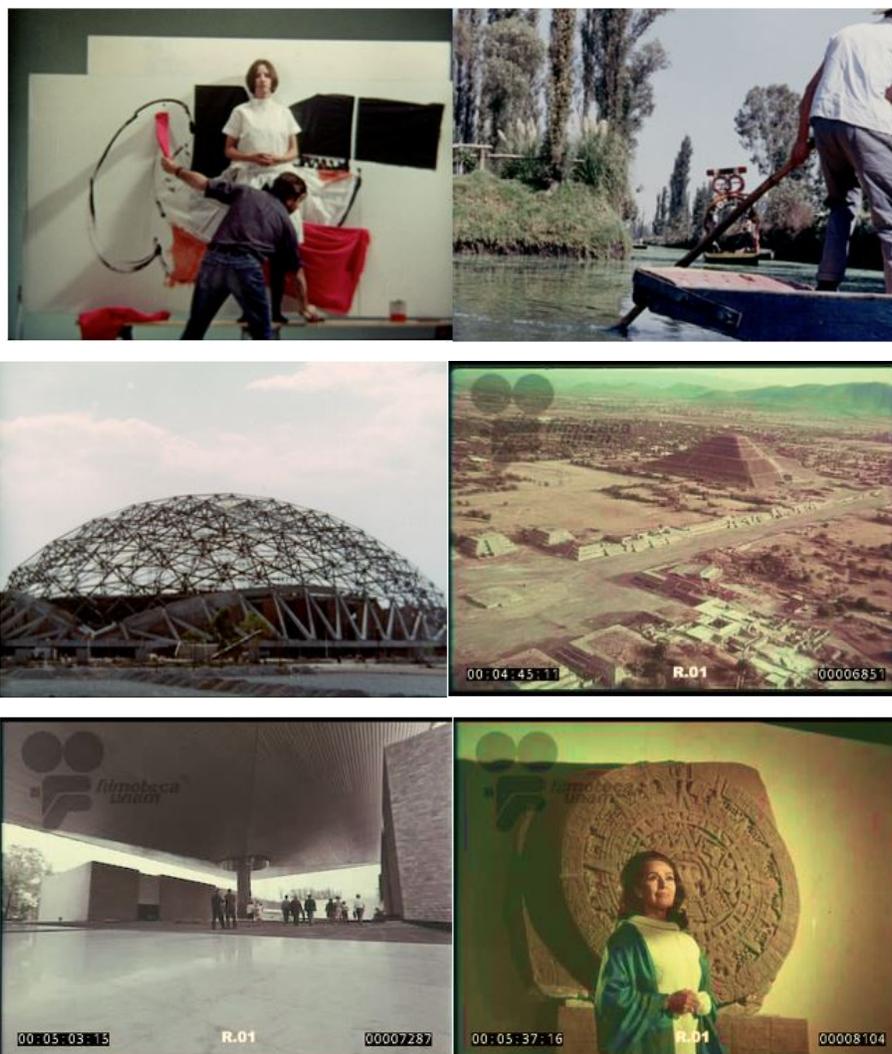


⁶⁸ AGN, *Comité Organizador de los XIX Juego Olímpicos*, Caja 1055, ep. 2, f. 2.

⁶⁹ Raúl Nivón, “Medios masivos y comunicación de la XIX Olimpiada de México, 1968”, p. 122.

⁷⁰ Se trató de decenas de cortometrajes dirigidos casi todos por jóvenes cineastas mexicanos. Entre los cortos que promocionaban los atractivos turísticos del país estaban: *Acapulco 68* y *Monterrey 68* dirigidas por Salomón Laiter, *Guadalajara 68* de Demetrio Bilbao, *Guanajuato 68* de Ignacio López, *Puebla 68* de Rafael Cortines, México. Otros presentaron algunas actividades culturales y distintos aspectos de la vida cotidiana en la Ciudad de México: *Domingo* de Manuel Michelle, *Carteles de la cultura* e *Imagen 68* de Julio Pliego, *Los escuincles* de Antonio Reinoso, *Eva* de Manuel Michelle. Otra serie dio un panorama de los deportes olímpicos y de los preparativos para los juegos: *Trabajo olímpico* de Felipe Cazals, *Cuatro mil años de deportes* de Juan Guerrero, *Olimpia 68* de Giovanni Korporal. Paul Leduc y Rafael Castanedo firmaron 16 cortos de 30 minutos para televisión.

⁷¹ Como también ha mostrado Rodríguez Kuri, la amplia promoción de México en términos culturales y artísticos surgía, en buena medida, de la autoconciencia de que nuestro país no podría competir con otros países en términos deportivos ni con otras sedes olímpicas en cuanto a infraestructura. Ariel Rodríguez Kuri, “Hacia México 68”, p. 55



Fotogramas de distintos cortometrajes promocionales realizados por la Sección de Cinematografía del Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada. Acervo de la Filmoteca de la UNAM

Pero todos estos eran productos menores, mensajes coyunturales para funcionarios y turistas. La empresa principal de la Sección de Cinematografía era la preparación de un filme para la historia, que sirviera como colofón de la gloria olímpica y preámbulo de la gloria mundialista. Para ello, la Sección echó a andar un equipo de producción sin precedentes en el cine nacional: 81 equipos de filmación y 15 equipos de registro de sonido repartidos en 27 escenarios. Según la memoria oficial, se filmaron 750 000 pies de película de 35 mm en color y se grabaron 250 000 horas de sonido en cinta magnetofónica de ¼ de pulgada. El número total de técnicos, provenientes de ocho países, pero coordinados en su mayoría por profesionales

mexicanos, fue de 412.⁷² Al final de varios meses de trabajo, el 29 de septiembre de 1969 el público mexicano pudo ver estrenada en varias salas del país la esperada película *Olimpiada en México* (Alberto Isaac, 1969).



Alberto Isaac y Antonio Reynoso estudian el plano del Estadio Olímpico Universitario para determinar la colocación de las cámaras. Foto: Héctor García, acervo Antonio Reynoso.

En términos generales, se puede decir que la cinta respetó el canon de los filmes olímpicos establecido por *Olympia* (Leni Riefenstahl, 1936) y continuado, con las variantes históricas resultantes de los avances tecnológicos y las adaptaciones regionales, hasta *Olimpiada en Tokio* (Kon Ichikawa, 1964). Modificada ligeramente con el paso del tiempo, la estructura de los filmes olímpicos implicaba siempre una representación del origen clásico de la gesta olímpica, un seguimiento del recorrido del fuego olímpico hasta su llegada al pebetero, la presentación de la ceremonia inaugural, el recorrido cronológico por las distintas pruebas mientras se hacía énfasis —mediante artilugios cinematográficos— en la fuerza, la resistencia, la velocidad o la habilidad de los deportistas, algunas tomas que describieran los elementos arquitectónicos y culturales de la ciudad y, por último, una vista de la ceremonia de clausura.⁷³ En ese aspecto poco se puede decir de *Olimpiada en México*. Aunque de impecable manufactura, varios de sus elementos estructurales responden a una larga tradición y muchos de sus pequeños detalles están directamente copiados de su antecesor inmediato, *Olimpiada en Tokio*.

Pero, más allá de su valor estético, un elemento de la cinta es especialmente significativo para nuestros intereses: la película tuvo ocho versiones distintas. Además de la llamada “versión

⁷² *México 68*, v. 4, cap. 2. También en AGN, SC233, Comité Organizador de los XIX Juego Olímpicos, caja 642, exp. 40.

⁷³ Una revisión de este canon y sus variables en D. P. Martínez, “Politics and the Olympic” film documentary: the legacies of *Berlin Olympia and Tokyo Olympiad*”, p. 811-821.

internacional”, que consta de 14 rollos —100 minutos—, se realizaron otras siete versiones finales en las cuales se incluyeron materiales específicos de diferentes delegaciones o públicos, con la finalidad de elaborar versiones regionales y que la cinta fuera de interés en varias partes del mundo.⁷⁴ No sabemos cuánto duran todas las versiones ni cuáles son sus contenidos específicos, pero hemos podido comparar la versión internacional con la que fue proyectada para el público mexicano.⁷⁵ A partir de esta comparación podemos hacer algunas notas.

“Si la organización de los Juegos Olímpicos —afirma Dolores Martínez— se convirtió en la forma en que un Estado moderno se representa ante la comunidad internacional, la película olímpica funciona como una representación de esa representación”.⁷⁶ El caso de *Olimpiada en México* resulta paradigmático en ese sentido. Lo primero que salta a la vista es que en la versión mexicana no sólo se incluyeron pequeños detalles locales, sino que la cinta es considerablemente más grande: 22 rollos que conforman una película de 160 minutos, una hora más que la versión internacional. Para realizar una obra con profundo interés local, en la versión mexicana se agregaron algunas imágenes extraídas de los reportajes previos sobre la construcción de las instalaciones con las que se intentaba poner énfasis en la capacidad organizativa y los esfuerzos económicos del régimen mexicano, así como varias secuencias de deportistas mexicanos “casi” ganando en distintas disciplinas y pequeños reportajes sobre arte y cultura.

Pero lo más significativo de la versión mexicana es que claramente intenta acentuar la línea editorial que Pedro Ramírez Vázquez trazó para la olimpiada. Aunque las actividades deportivas continúan siendo el centro de la película, en la versión nacional la idea de la olimpiada como una fiesta de la paz entre los jóvenes es mucho más fuerte que en la internacional. En la cinta mexicana no sólo se insertan largas secuencias que muestran las peculiaridades turísticas y artísticas de nuestro país, sino también fragmentos en los que se destaca una y otra vez la convivencia pacífica entre los jóvenes de todos los países. El espectador observa, por ejemplo, todo un reportaje sobre la armonía de la Villa Olímpica en el que aparecen constantemente frases como “el descubrimiento de los otros” o “el fin de las barreras nacionales”.

⁷⁴ *México 68*, v. 4, cap. 2.

⁷⁵ Una copia digital de la versión internacional se encuentra disponible en el canal de Youtube del Comité Olímpico: <https://www.youtube.com/watch?v=pVsQYRZgb10&t=96s>. De la versión mexicana la Filmoteca de la UNAM conserva una copia a color en 35 mm.

⁷⁶ “That hosting the Olympics has become a way for a modern nation state to represent itself to the international community is an accepted truism. It then follows that the Olympic film functions as a representation of that representation”. D. P. Martínez, “Politics and the Olympic”, p. 811.

No sólo eso. En contraste con la cinta mexicana, en la versión internacional prácticamente no se hace referencia al Estado mexicano. La secuencia del presidente Díaz Ordaz inaugurando los Juegos Olímpicos, por ejemplo, sólo fue vista por el público mexicano. Lo mismo ocurre con la figura del propio Ramírez Vázquez, cuya voz aparece en la versión nacional diciendo ante la multitud:

Hoy, los Juegos Olímpicos representan la única oportunidad que tiene la juventud del mundo de reunirse para una convivencia pacífica y armoniosa. Los Juegos Olímpicos, como evento deportivo, representan las hazañas físicas del hombre contemporáneo, pero como evento cultural recuerdan y registran su huella a través del tiempo. Así, los jóvenes podrán reconocer los rasgos comunes que los unen.

En la película mexicana, las referencias a los atletas nacionales —ganadores de medallas o no— iban constantemente acompañadas de frases contundentes en la solemne voz de Enrique Lizalde con las que se exaltaba a los jóvenes deportistas mexicanos, se les describía como estudiantes ejemplares y se les construía como un verdadero referente para la juventud. De este modo, a diferencia de la cinta internacional, en la versión que vio el público mexicano las imágenes deportivas compiten en importancia con otro universo de imágenes en las que la fiesta de la juventud y el papel del Estado aparecen con frecuencia.

Era 1969 e indudablemente *Olimpiada en México* no era una cinta neutral sino la imagen con la que el Estado mexicano se representaba ante el mundo y ante sus propios ciudadanos, la obra con la que el régimen rendía cuentas por el titánico esfuerzo olímpico y con la que, quizá, se justificaban las violentas acciones políticas ejecutadas un año antes. Pero para muchos espectadores existía otro mensaje que no era difícil de descifrar: en *Olimpiada en México* se leía también aquello que se ocultaba. Las violentas críticas de Jorge Ayala Blanco nos dan una idea del impacto político de la película. En su texto, el crítico se refería a jóvenes creadores como Julio Pliego, Rafael Castanedo, Rafael Corkidi, Paul Leduc o Felipe Cazals como “destacados cineastas mexicanos de muy reciente promoción que no tuvieron escrúpulos para colaborar en la empresa”.⁷⁷ Además, aunque Ayala Blanco comenzaba comparando la cinta con el principal

⁷⁷ Jorge Ayala Blanco, *La búsqueda del cine mexicano*, p. 3. Si bien la crítica cinematográfica es un medio parcial para acercarse al fenómeno de la recepción cinematográfica, justamente en esa parcialidad radica su importancia como elemento del debate político.

referente cinematográfico en su género, *Olympia* (Leni Riefenstahl, 1936), en un ingenioso ejercicio retórico terminaba asimilando a *Olimpiada en México* con la obra más famosa de la cineasta hitleriana, *El triunfo de la voluntad* (1935):

[*Olimpiada en México*] es el triunfo de la habilidad sobre la belleza, es el triunfo del *fanatismo nacionalista* sobre la lucha de clases, es el triunfo del *populismo* dirigido sobre los intereses vitales del pueblo, es el triunfo de la élite en nombre de la idea de patria, es el triunfo religioso de los dioses del estadio, es el triunfo de los atletas como patrimonio corporal de un *capitalismo de Estado*, es el triunfo de una imagen sobre la instancia real, es el triunfo del más fuerte y el mejor entrenado sobre el más necesitado y mejor explotado, es el triunfo de la *hazaña inútil*, es el triunfo de los atributos exteriores, es el triunfo de las *metrópolis imperiales* enseñoreándose por encima de sus colonias, es el triunfo asegurado de los países desarrollados y la proeza sólo excepcional de los subdesarrollados, es el triunfo de la entropía sobre la energía interna, es el triunfo de los medios de comunicación sobre la sociedad masificada, es el triunfo de la *propaganda* sobre la razón, es el triunfo de la satisfacción (o frustración) de objetivos desviados, *es otro triunfo de la voluntad: la voluntad de la manipulación colectiva*.⁷⁸

La lista de calificativos con los que Ayala Blanco describe-denuncia los intereses políticos de la cinta es extensa. Pero de entre todas las frases, tres resultan reveladoras: primero describe a la película como “pirotécnico mecanismo de ocultación de cualquier contexto socio histórico”; luego ve en ella cómo “los omnipresentes signos políticos de México 68 se han hundido como señal de fuego sobre la piel de la memoria vulnerada”, y concluye lapidario al señalar que la cinta es muestra de la “irresponsabilidad de un lenguaje que no se atreve a cuestionar la doble idea fascista (la inherente, la histórica) que presidió nuestro espíritu olímpico, y que prefiere desviar la atención de tragedias ‘menos relevantes’, como alguna matanza de estudiantes que habían ganado la calle para hacer demandas democráticas”.⁷⁹ Era 1969. Si las películas no eran neutrales, tampoco lo eran los espectadores. Recuérdense las palabras de Octavio Paz escritas en octubre de ese año y publicadas en 1970: “dentro del contexto de la rebelión juvenil y la represión que le siguió —señalaba el escritor—, estas celebraciones parecieron gestos espectaculares con los que

⁷⁸ Jorge Ayala Blanco, *La búsqueda del cine mexicano*, p. 321. Las cursivas son mías.

⁷⁹ Jorge Ayala Blanco, *La búsqueda del cine mexicano*, p. 324-326.

se quería ocultar la realidad de un país conmovido por la violencia gubernamental”.⁸⁰ En las imágenes de la Olimpiada aparecía inevitablemente Tlatelolco.

Y si ya en los silencios olímpicos se manifestaban los fantasmas de Tlatelolco, en los siguientes meses las espectrales imágenes se materializarían en las pantallas. Si durante 1968 la enorme empresa cinematográfica y, sobre todo, televisiva del régimen había logrado invisibilizar casi por completo un movimiento estudiantil que ocurría al mismo tiempo y en las mismas calles, en los siguientes dos años las imágenes que los estudiantes habían filmado comenzarían a emerger, casi de manera subrepticia, para “irrumper la certeza de los vencedores y desordenar la iconografía del poder”.⁸¹

Tlatelolco

Aunque algunos simpatizantes del movimiento estudiantil filmaron pequeños comunicados para contrarrestar la imagen negativa que los medios masivos habían construido de los estudiantes, estaba claro que sus posibilidades eran mínimas comparadas con el enorme aparato de comunicación del régimen.⁸² No era en la comunicación inmediata sino en las imágenes para la historia que las filmaciones de los estudiantes podrían dar la batalla. Si en 1969 se había estrenado la cinta que proyectaba la imagen oficial de 1968, en los años siguientes aparecieron las dos producciones que confrontaron directamente ese mensaje, que mostraron la otra cara del 68. Esas cintas son *2 de octubre/Aquí México* (Óscar Menéndez, 1970-1971) y *El grito/México 1968* (Leobardo López, 1971).

Tuvieron que pasar dos años después de la represión y fin del movimiento estudiantil para que las primeras imágenes que denunciaban la actuación del Estado mexicano irrumpieran en las pantallas. La proyección se llevó a cabo la noche del 27 de noviembre de 1970 —cuatro días antes del final del sexenio de Díaz Ordaz— en la Facultad de Ciencias de la Universidad Nacional Autónoma de México. Todo lo que se sabía era que la película que se exhibiría era una producción anónima que llevaba por nombre *2 de octubre/Aquí México*. Se trataba de una cinta

⁸⁰ Octavio Paz, *Posdata*, p. 33.

⁸¹ Carlos Ossa, *El ojo mecánico: cine político y comunidad en América Latina*, p. 11.

⁸² Las producciones hechas durante el movimiento estudiantil fueron: los comunicados cinematográficos del Consejo Nacional de Huelga realizados por Paul Leduc, Rafael Castanedo y Alexis Grivas; y *Únete pueblo*, realizado por Óscar Menéndez. Una revisión reciente de estas producciones en Álvaro Vázquez, “Fuera de campo: otros registros cinematográficos del movimiento estudiantil”.

militante compuesta por dos partes que mostraba tanto imágenes filmadas durante el movimiento estudiantil como una serie de registros actuales recopilados en el interior de la cárcel de Lecumberri.

Pocos sabían quiénes eran los realizadores. Cuando comenzó a proyectarse, su autor principal, Óscar Menéndez, se encontraba volando rumbo a París con todos los materiales originales resguardados en su maleta. La historia de la película se supo poco tiempo después, cuando el propio Menéndez, ya en París, comenzó a buscar apoyos para difundirla.⁸³ Menéndez, Efraín Bermúdez y Enrique Escalona lograron meter a la cárcel de Lecumberri una cámara de 8 mm y entrenar a algunos presos políticos para filmar durante varios meses ahí dentro. Por su parte, el profesor Fausto Trejo, también preso, había escrito el texto que acompañaría la versión final del filme. Todo se hacía de manera clandestina. Cuando Menéndez fue retenido en la prisión, en septiembre de 1970, e interrogado sobre sus constantes visitas, la filmación tuvo que interrumpirse y comenzó la edición del material. La primera parte —que llevaba el nombre de *2 de octubre*— estaba terminada desde antes: Óscar Menéndez la había editado con los materiales en 16 mm que había filmado entre agosto y octubre de 1968, pero debido al ambiente de persecución no había sido estrenada. A esta cinta de 25 minutos se le adicionó la obtenida gracias a las filmaciones de los presos políticos —nombrada *Aquí México*— para obtener una copia final de 54 minutos en 16 mm.⁸⁴

La primera parte de la película presenta, en una apretada síntesis, las imágenes filmadas durante el movimiento estudiantil acompañadas en su mayoría por una voz en *off* que explica los hechos mientras denuncia la falsa paz de la olimpiada, el carácter represivo del Estado y, fundamentalmente, los hechos ocurridos el 2 de octubre. La obra es un llamado constante a la memoria, es una arenga para no olvidar lo ocurrido “aquella tarde”. Sobre los rostros de los estudiantes asesinados se oye un dramático discurso con el que se increpaba a los espectadores y se les preparaba para la segunda parte de la cinta: “aunque estemos libres en este momento, somos todos presos políticos. Nuestra misión es liberarnos, por eso el recuerdo del 2 de octubre nos hace vibrar, por eso hay que recordar, recordar, recordar...”.

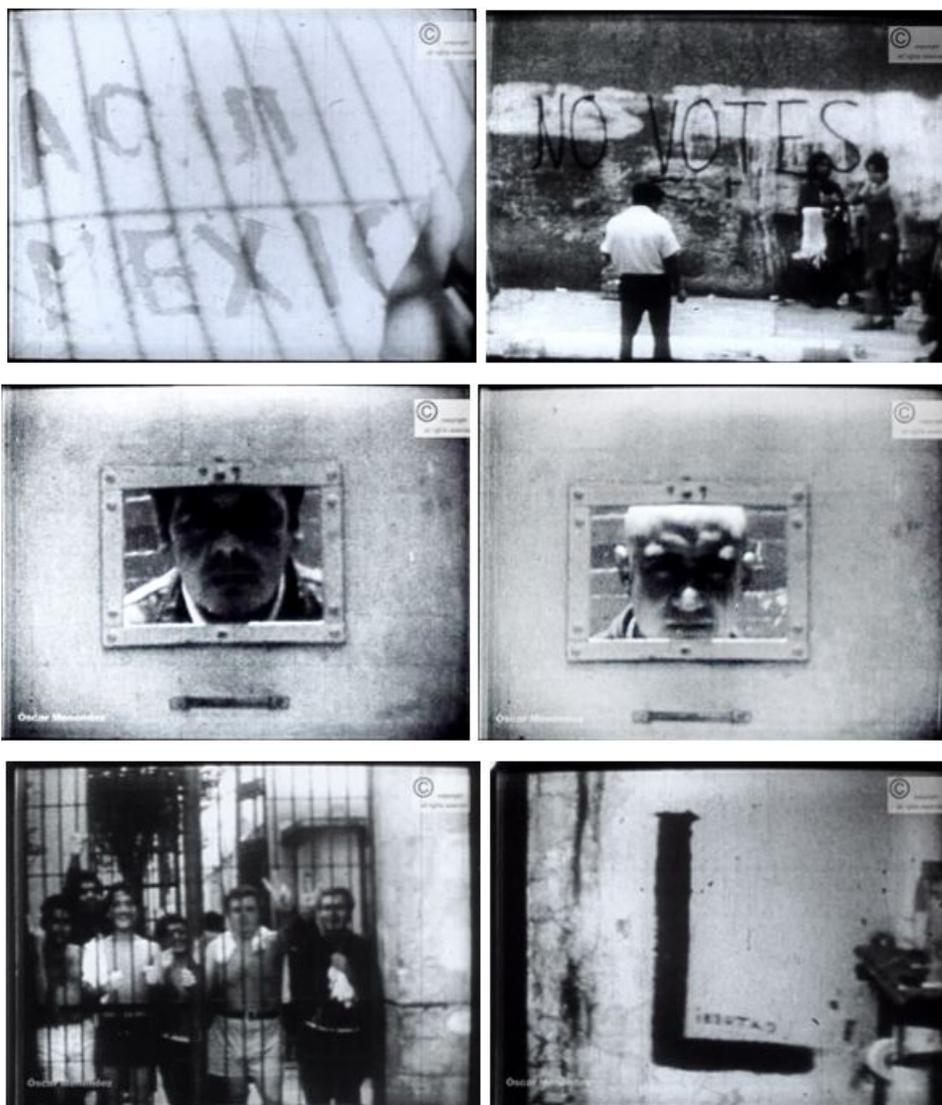
⁸³ Entrevista de Israel Rodríguez a Oscar Menéndez, Ciudad de México, 3 de febrero de 2018.

⁸⁴ En realidad, la segunda parte era un *blow up* hecho a partir de los materiales en 8mm, lo que les representó a sus creadores contantes problemas, pues el audio cada una de las partes corría a distintas velocidades.



Fotogramas de *2 de octubre*, de Óscar Menéndez

La segunda parte de la cinta actualiza dramáticamente lo ocurrido dos años antes. Muestra uno a uno los rostros de los presos que, gracias al texto de Fausto Trejo, hablan desde la pantalla. Mientras vemos sus caras desfilan por la pequeña rendija de una puerta escuchamos: “a pesar de todo, por encima de la severa vigilancia que nos imponen, llegamos aquí, ante ustedes, mi voz no es una, es la de todos, que ahora se levanta fuera de las murallas para seguir *denunciando ante los ojos de la nación y del mundo* la rabiosa represión que sobre un pueblo de 50 millones practica el gobierno fascista de México”. Los presos políticos se filman entre ellos, pintan el nombre de la cinta para que quede registrado en la cámara y luego lo borran, escriben la palabra “libertad” para enviar un mensaje fílmico de su existencia y llaman a la lucha por su liberación.



Fotogramas de *Aquí México*, de Óscar Menéndez

A juzgar por las notas de prensa, la proyección de la cinta resultó impactante. El suplemento cultural de la revista *Siempre!* la describía en su portada como “la primera película filmada clandestinamente en nuestro país”. Para el evento del 27 de noviembre, los estudiantes presos habían mandado textos en los que pedían no ser olvidados por sus compañeros y llamaban a renovar la lucha estudiantil. Aquella tarde el cineclub se convirtió en un gran mitin cargado de rabia y nostalgia. El crítico Jorge Ayala Blanco iniciaba su crítica del filme describiendo el agitado ambiente del lugar en el que se proyectó: “nosotros no estuvimos en la exhibición de *La edad de oro* en el Studio 28 de París hace 40 años. No sentimos rencor ni nostalgia

ni culpa. En compensación estuvimos en el estreno público-privado de *Aquí México*”.⁸⁵ Al hacer referencia a ese otro estreno, tras el cual los asistentes destruyeron el cine del barrio de Montmartre, Ayala Blanco describía la euforia con la que había sido recibida la cinta anónima. Además, el crítico de cine relataba la sensación producida al ver las imágenes filmadas por los presos: “lo mal filmado es doblemente sobrecogedor [...]. *Aquí México* representa *por fin la irrupción de la otra verdad en las pantallas mexicanas*: la verdad no dicha, una verdad esquemática y ferozmente parcial, pero no porque quiera disfrazar nada, sino, al contrario, porque quiere desenmascararlo todo de golpe”.⁸⁶

Y es que para 1970 los presos políticos eran uno de los puntos más sensibles en el debate político nacional y eran, para los grupos de izquierda sobrevivientes a la represión de 1968, el principal punto de referencia: “la huelga de hambre llevada a cabo por los presos entre diciembre de 1969 y enero de 1970 había terminado con un llamado insurreccional dirigido a los restos de un movimiento descabezado que, en la capital, se diluía en mítines y paros estudiantiles de solidaridad y conmemorativos”.⁸⁷ Por eso tenían que ser ellos los protagonistas de una cinta que denunciara al Estado mexicano. “Por eso —recuerda Óscar Menéndez— decidimos hacer una película que movilizara a la gente para liberarlos. Yo creo que fue a partir de que proyectamos la película que se pudo organizar un movimiento más amplio para la liberación de los presos y denunciar lo que estaba pasando”.⁸⁸

Era el final de 1970 y del sexenio de un diluido Díaz Ordaz. Había pasado una campaña electoral de Luis Echeverría cargada de retórica conciliadora, pero los estudiantes seguían presos. Por eso la frase “denunciar ante los ojos de la nación y del mundo” resulta clave en la cinta, porque *Aquí México* era el primer gran intento cinematográfico por revertir la imagen de paz y modernidad que el régimen había construido alrededor de 1968. El mismo nombre era una confrontación directa, pues era el mismo de una cinta oficial producida el mismo año para promocionar la imagen de México en vísperas del campeonato mundial de fútbol: *Aquí México*, de Demetrio Bilbatúa (1970). En oposición a ésta, la película de Menéndez sacaba a la luz no sólo la violencia estatal de 1968, sino su actualidad en 1970: “730 días desde aquella tarde [del 2 de octubre]. Pasarán cientos y miles más y la recordaremos vivamente. La demagogia se ha deteriorado. Las elecciones nadie las cree”.

⁸⁵ Jorge Ayala Blanco, “Una película de cárcel que habla de libertad”, p. XV.

⁸⁶ Jorge Ayala Blanco, “Una película de cárcel que habla de libertad”, p. XV. Las cursivas son mías.

⁸⁷ Marco Bellingeri, “La imposibilidad del odio: la guerrilla y el movimiento estudiantil, 1960-1974”, p. 62.

⁸⁸ Entrevista de Israel Rodríguez a Oscar Menéndez.

Por otro lado, como mencionamos, mientras Efraín Bermúdez proyectaba la cinta en la Facultad de Ciencias el 27 de noviembre, Óscar Menéndez volaba con todos los materiales a París, primero, porque sabía que no podría permanecer en el país una vez que se proyectara y también para buscar algún foro internacional para exhibirla.⁸⁹ Para ello, además de los rollos, llevaba con él una carta escrita por dos de los principales líderes estudiantiles presos y dirigida a Jean Paul Sartre solicitando su ayuda para difundir la película. En la carta, escrita un día antes del vuelo, Raúl Álvarez Garín y Luis González de Alba cuentan a Sartre que Menéndez, “conocido por su posición política de izquierda, ha realizado una película acerca del movimiento estudiantil de 1968, la cual no conocemos por razones obvias, pero por los antecedentes del señor Menéndez creemos que es un trabajo digno de recomendar [...]. Por ello, pensamos que la película del señor Menéndez amerita una amplia difusión”.⁹⁰

Según cuenta el propio Menéndez, fue gracias a la intermediación de Sartre que el Service de Recherche de la Radiodiffusion-Télévision Française (RTF) aceptó hacer una versión de la película en la que se incluyera todo el material filmado y una narración en francés explicando al público europeo la situación real que se vivía en México. En 1971 la nueva cinta, *Historire d'un document*, estaba terminada y lista para transmitirse por Eurovisión. Pero antes de eso se hicieron algunas proyecciones en las instalaciones de RTF. En una de ellas, realizada el 1 de septiembre de 1971, se encontraba el joven escritor René Avilés Fabila que por aquellos años realizaba sus estudios de doctorado en la Sorbona de París. Para nuestra fortuna, Avilés dejó una crónica sobre la proyección que nos da una idea del ambiente en el que la cinta fue recibida:

Los espectadores que asistimos a la función privada del RTF éramos intelectuales latinoamericanos, periodistas y funcionarios de la propia organización francesa. Han pasado cincuenta minutos y siento que nadie pudo respirar y que apenas pasaron segundos. Los comentarios huelgan: ahí está la película. [...] alguien dice que Tlatelolco parecía Vietnam y no la Ciudad de México [...]. Óscar Menéndez, con su chovinismo socarrón, termina explicando que *su película es muy mexicana*, aunque esté narrada en francés y se haya elaborado con recursos económicos franceses. Y calcula que si llegara

⁸⁹ Entrevista de Israel Rodríguez a Oscar Menéndez.

⁹⁰ Carta de Raúl Álvarez Garín y Luis González de Alba a Jean Paul Sartre, 26 de noviembre de 1970. Archivo personal de Oscar Menéndez.

a exhibirse en México significaría que en el país efectivamente hay un viraje positivo, y yo estoy de acuerdo.⁹¹

Pero no fue así. La cinta no sólo no se proyectó en México, sino que su transmisión en la televisión europea fue cancelada tras las proyecciones en la RTF. “Después del estreno — recuerda Menéndez— nos hablan a Rodolfo [Alcaraz] y a mí de la dirección de la Recherche y nos dicen que no se puede pasar, que intervino el gobierno de México y que no se pasa la película porque el gobierno mexicano dice que se siente agredido, así que aquí tienen su película y adiós”.⁹²

Era 1971. Aunque en el cine mexicano y en la retórica oficial se respiraban aires de cambio, *Historia de un documento* y el resto de los materiales de Menéndez nunca fueron exhibidos abiertamente durante el sexenio de Luis Echeverría. Su director permanecería en un exilio preventivo dos años más hasta que el propio hermano del presidente lo invitara, en 1973, a participar en un Centro de Producción de Cortometraje que el Estado mexicano había fundado para dar trabajo a todos los jóvenes documentalistas como él.

La otra gran película sobre el movimiento estudiantil, *El grito*, corrió la misma suerte que los filmes de Menéndez. Por ello, aunque es la obra más conocida y más estudiada de 1968, para cerrar este capítulo vale la pena dedicar algunas notas a su contenido y a las complejas circunstancias en las que fue estrenada.

Gracias a las entrevistas realizadas a los protagonistas del movimiento y a importantes estudios aparecidos en la última década, hoy conocemos de manera detallada las difíciles condiciones en las que los alumnos del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) hicieron sus registros cinematográficos entre agosto y septiembre de 1968. No nos detendremos en esa historia.⁹³ Lo que nos interesa analizar en este capítulo es lo ocurrido entre

⁹¹ René Avilés Fabila, “París, 1 de septiembre...”, p. 44-45. *Las cursivas son mías*.

⁹² Entrevista de Israel Rodríguez a Oscar Menéndez.

⁹³ Aunque, como dijimos antes, estas cintas han sido constantemente revisadas (sobre todo *El grito*), en este capítulo lo que nos interesa es ver, a la luz de la tensión política de los años 1968-1971, cómo se construyó desde estos espacios ajenos al régimen la imagen de 1968 y, sobre todo, cuáles fueron las condiciones políticas en las que estos materiales se debatieron. Para un estudio más amplio de todo el proceso de filmación, edición, distribución y crítica de estas cintas, véase Israel Rodríguez, “El grito, una historia hecha de fragmentos”, *passim*.

la represión del 2 de octubre de 1968, momento en el que se interrumpieron las filmaciones de los estudiantes, y finales de 1971, cuando finalmente se proyectó *El grito/México 1968*.

Como es sabido, tras una serie de polémicas sobre qué se debería hacer con el material filmado y quién debería hacerlo, en diciembre de 1968 los estudiantes del Centro decidieron que Leobardo López Aretche, representante permanente del CUEC ante el Consejo Nacional de Huelga (CNH) y uno de los camarógrafos más activos, realizara un largometraje documental sobre el movimiento estudiantil. A partir de ese momento, con la ayuda del también alumno del CUEC Alfredo Joskowicz y el editor Ramón Aupart, Leobardo López trabajó durante nueve meses para convertir los registros de varios estudiantes en una obra que diera testimonio de lo ocurrido un año antes.

En este proceso es importante destacar que la obra fílmica que hoy conocemos como *El grito* no es, como hasta ahora se ha dicho, una cinta hecha a partir de la edición de lo que los alumnos filmaron en 1968, sino, fundamental y mayoritariamente, el producto de un complejo trabajo de montaje llevado a cabo en 1969. Aunque una parte de las imágenes proviene de los registros fílmicos de los estudiantes, en realidad el filme es un intrincado universo cinematográfico cuyos elementos tienen varios orígenes. Conviven en la película las fotografías tomadas por varios alumnos, las imágenes aparecidas en la prensa, los registros de audio realizados por Radio Universidad y hasta la traducción y dramatización del testimonio de Oriana Falacci, grabado expresamente para la cinta. Todo con el objetivo de convertir a la futura película en una especie de testimonio total en el que las filmaciones estudiantiles fueran sólo un componente más. Por ello es posible decir que *El grito* es mucho más que la organización de una serie de registros estudiantiles: es el proyecto de elaborar, mediante varias estrategias de montaje, un filme-archivo completo del movimiento estudiantil de 1968.⁹⁴

En diciembre de 1969, la cinta estuvo lista para su proyección. Sin embargo, antes del esperado estreno, se dio una función privada con algunos críticos y autoridades universitarias en el llamado edificio de productores. Tras aquella proyección comenzaron los problemas para estrenar la película. Ramón Aupart recuerda lo sucedido: “Ya había una expectación gigantesca alrededor de ella. La vimos cerca de navidad del 69 y las autoridades universitarias le dijeron a

⁹⁴ Tomo la idea de *El grito* como filme-archivo del excelente trabajo de Bertha Aguilar, “*El grito y Rojo amanecer...*”, p. 58.

Manuel González Casanova “nosotros no sabemos nada de esa película, a ver cómo justifica esto, nosotros no pusimos dinero para esa película, nosotros no, nosotros no, nosotros no”.⁹⁵

Y es que para 1969 la proyección de una cinta que reafirmaba el divorcio entre la Universidad Nacional y el Estado, y que denunciaba directamente al gobierno mexicano por los atroces hechos del año anterior, era para las autoridades universitarias, en palabras de Aupart, “una papa caliente”. El propio González Casanova rememora: “yo me di cuenta de que la película era perfectamente utilizable con fines opuestos a los intereses de la universidad. Entonces yo llamé a Leobardo a mi oficina y discutí largamente con él y lo convencí de que no se estrenara la película, y él aceptó. No le gustó, pero terminó aceptando mis razonamientos, y por eso no se estrenó *El grito*”.⁹⁶

A partir de ese momento, la proyección de la película fue cada vez más complicada y la elección, en marzo de 1970, de Pablo González Casanova como nuevo rector de la Universidad no facilitó las cosas. “Cuando eligen a mi hermano Pablo como rector —recuerda Manuel González Casanova—, pues ya te imaginarás que era muy grave para el nuevo rector que se estrenara la película detrás de la cual finalmente estaba yo, su hermano. Entonces era una situación política muy peligrosa. No la podíamos proyectar”.⁹⁷ Por si esto fuera poco, el 24 de julio de ese año, Leobardo López, que desde hacía varios años sufría severos problemas psiquiátricos, se cortó las venas y se desangró hasta perder la vida. El director de *El grito* se había suicidado sin ver su película estrenada: la prohibición de la cinta parecía un hecho consolidado.

Sin embargo, no todos estuvieron de acuerdo con esta decisión. Ya fuera por motivos personales o políticos, el editor Ramón Aupart y el estudiante del CUEC Guillermo Díaz Palafox se opusieron a que la cinta fuera enlatada y trataron, sin éxito, de convencer al director del Centro para que la debatida exhibición se llevara a cabo. “Llegamos a 1971 —recuerda Díaz Palafox— y la película seguía prohibida. Bajo el argumento de González Casanova de que si la pasábamos se acababa el CUEC, de que el Estado podía acabarnos, justo cuando más se hablaba de apertura democrática”.⁹⁸

Sin embargo, Aupart sabía que Leobardo había conservado un negativo más de la cinta: “mira, cuando tuvimos la película le dije a Leobardo ‘tenemos que hacer un duplicado negativo’, por la simple y sencilla razón de que esté a salvo; si nos meten al bote o si se llevan los negativos,

⁹⁵ Entrevista de Israel Rodríguez a Ramón Aupart, Ciudad de México, 21 de marzo de 2007.

⁹⁶ Entrevista de Israel Rodríguez a Manuel González Casanova, Ciudad de México, 15 de marzo de 2007.

⁹⁷ Entrevista de Israel Rodríguez a Manuel González Casanova.

⁹⁸ Entrevista de Israel Rodríguez a Guillermo Díaz Palafox, Ciudad de México, 3 de noviembre de 2017.

pues tiene que estar el material a salvo. Y así se hizo”.⁹⁹ Leobardo López, por razones que sólo él supo, envió esa copia al Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) de la Habana, en 1969. En 1971, mientras Díaz Palafox filmaba un cortometraje para denunciar lo que consideraba “el secuestro de la película”,¹⁰⁰ supo de la existencia de la copia. Tras una solicitud hecha a la embajada cubana, Díaz Palafox consiguió una copia proporcionada por el ICAIC y se dispuso a terminar con la censura de *El grito*.¹⁰¹ De esta forma, a finales de 1971 el filme se proyectó de manera “ilegal” en el cineclub de la Facultad de Ciencias, donde un año antes se había presentado *2 de Octubre/Aquí México*. El crítico Emilio García Riera describía así aquella función: “un máximo de público en un mínimo de espacio impedía, no digamos ya sentarse, sino moverse siquiera. Es evidente que sólo una película de las características de *El Grito* puede despertar tal avidez y tal entusiasmo entre el público”.¹⁰²

Tras la primera proyección, la noticia corrió como el agua. A las cinco copias que el propio Díaz Palafox hizo para distribuir entre los comités de lucha de varias escuelas, se fueron sumando otras que se hacían para continuar su difusión. Desde ese momento el control de las exhibiciones fue imposible. Por su parte, González Casanova recuerda lo que ocurrió al enterarse de estas proyecciones: “mire, *El grito* se estrenó con una copia que nadie sabía que existía. Pero ya con eso a mí me lavaron las manos y a Pablo mi hermano, que era el rector, también lo deslindaron. De todas maneras, pues hicimos un gran alboroto de que nos habían robado la película. Lo demás se lo dejo a su imaginación política”.¹⁰³ Algunos días después, el director del CUEC notificó a Díaz Palafox que la asamblea había decidido expulsarlo por haberse robado la cinta y por lucrar con el material filmado durante el movimiento. El CUEC y su director quedaron deslindados y Díaz Palafox fue expulsado, pero *El grito* finalmente se exhibió y se multiplicó.

Es indudable que la vida polémica de *El grito* no terminó con su proyección. Todo lo contrario. Tras sus primeras exhibiciones, la película fue objeto de un enconado debate entre los críticos que lograban verla. En esas opiniones no había medias tintas. Las posiciones eran radicales, desde la de Emilio García Riera, que aseguraba que “como testimonio histórico, la película deja mucho que desear”, hasta la de David Ramón que afirmaba conmovido que

⁹⁹ Entrevista de Israel Rodríguez a Ramón Aupart.

¹⁰⁰ Guillermo Díaz Palafox, *Dígale que...*, 1971.

¹⁰¹ Entrevista de Israel Rodríguez a Guillermo Díaz Palafox.

¹⁰² García Riera, “El Grito”, *Excelsior*, 10 de junio de 1972.

¹⁰³ Entrevista de Israel Rodríguez a Manuel González Casanova.

“Leobardo López y nuestros compañeros cineastas han creado el filme más trascendente del cine mexicano”.¹⁰⁴

De entre estas críticas, posiciones más drásticas, como las de Arturo Garmendía o Francisco Sánchez, recriminaron la ambigüedad del filme y su escaso compromiso político. Garmendía, por ejemplo, reprochaba en su columna en *Esto* que se “dejara hablar al rector, al ingeniero Heberto Castillo o a la periodista Oriana Falacci, y se le negara importancia al CNH o a otras tantas personas que integraron el movimiento, eso le da a *El grito* hoy día un peculiar tinte a medio camino entre el anarquismo y el reformismo. Esta ambigüedad política podría hacer, a fin de cuentas, asimilable la película al sistema en un momento dado”.¹⁰⁵

Finalmente, Jorge Ayala Blanco, que había estado cerca de los estudiantes durante la edición del material, acusaba a estas opiniones como parte de una

campañita de prensa desatada por cierta “crítica cinéfila” que aguardaba atentamente la salida de la película para intentar desprestigiarla, ya fuera generalizando detalles ambientales mínimos y defectos técnicos debidos a copias piratas o deficiencias expresivas por lo mal emplazada que estaba la cámara ¿en la matanza de Tlatelolco?, ya fuera hundiéndola desde mezquinas posiciones de ultraizquierda adoptadas excepcionalmente, ya fuera exhibiéndola como muestra de una falta de tradición del cine documental en México.¹⁰⁶

Ya era diciembre de 1971. Ya habían transcurrido tres años desde los hechos mostrados en la pantalla y el ambiente en el que era recibida la película no aceptaba posturas intermedias. En el contexto de radicalización política —y de ofrecimiento de apertura— de principios de los setenta, la imagen cinematográfica de 1968 —el movimiento, el Estado, la Olimpiada, la represión— se presentaba como catalizador del debate sobre el régimen, su naturaleza y sus nuevas promesas. “Solo en consideración de este factor ambiental —anotaba ese mismo año Ayala blanco— podría decirse que 1968 modificó decisivamente la trayectoria del cine mexicano”.¹⁰⁷

¹⁰⁴ *Diorama de la cultura*, de *Excélsior*, 2 de abril de 1972.

¹⁰⁵ *Esto*, 12 junio de 1972.

¹⁰⁶ Jorge Ayala Blanco, *La búsqueda*, p. 335.

¹⁰⁷ Jorge Ayala Blanco, *La búsqueda*, p. 526.

El hecho es que en el cine mexicano hacia finales de los sesenta ocurrieron dos historias paralelas que al final se cruzaron: una fue la historia de la crisis en el interior de la industria cinematográfica y la otra fue la historia de un movimiento estudiantil que denunció abiertamente la ilegitimidad del régimen, un movimiento dentro del cual, además, habían surgido nuevos cineastas que comenzaron a evidenciar en sus obras la crisis de representatividad del régimen priista. Si bien el BNC había intentado desde finales de los sesenta renovar una agonizante industria mediante la incorporación de creadores jóvenes, las dificultades que la mayoría de los nuevos directores seguían encontrando para realizar sus obras en el sistema oficial y las pocas libertades con que contaban, llevó a la aparición entre 1969 y 1970 de diversas agrupaciones de cineastas que habían decidido realizar sus películas al margen de la industria y del sistema político que la sostenía.¹⁰⁸

Esto mostraba que, como ya había ocurrido en Brasil o Francia a lo largo de la década de los sesenta, la industria fílmica que giraba alrededor del BNC perdía poco a poco su lugar central en el proceso de renovación del cine y que ese sitio estaba siendo ocupado cada vez más por los cineastas independientes. Todo en un contexto político de crisis de representación del Estado en el que, como se evidenció en las cintas producidas sobre el movimiento estudiantil, los espacios de independencia creativa fácilmente se convertían en lugares de oposición política. Algunos autores han estudiado ya cómo estos espacios de creación fuera de los márgenes de control estatal en diversos países latinoamericanos transitaron hacia posiciones claramente beligerantes después de 1968.¹⁰⁹ Lo que había surgido entre los nuevos cineastas como una oposición a las prácticas de las instituciones artísticas, después de 1968 se fue configurando poco a poco como posturas de confrontación con los gobiernos latinoamericanos. En ese proceso, 1968 se presentaba más que como un instante de quiebre, como el momento más alto de un desplazamiento estético-político ocurrido en la segunda mitad de los años sesenta.¹¹⁰ Igual que en otras latitudes, en México las opciones de renovación estética-institucional y confrontación política al final de aquella década comenzaron a vislumbrarse como fenómenos paralelos. La

¹⁰⁸ Grupo Cine Independiente (Arturo Ripstein, Felipe Cazals y Rafael Castanedo) y Grupo Cine 70 (Paul Leduc, Alexis Grivas y Bertha Navarro).

¹⁰⁹ Para el caso Argentino está el excelente texto de David Oubiña, “Argentina: el profano llamado del mundo”, y para el caso chileno, el texto de Iván Pinto, “Crítica y crisis en el Nuevo Cine Chileno”. Recientemente Álvaro Vázquez Mantecón escribió un texto analizando este desplazamiento en el caso mexicano: Álvaro Vázquez Mantecón, “La libertad como experimento: el grupo Cine Independiente de México (1968-1972)”.

¹¹⁰ Mariano Mestman y Ana Longoni, *Del Di Tella a Tucumán Arde. Vanguardia artística y política en el 68 argentino, passim*.

muestra principal de este fenómeno la habían proporcionado aquellos jóvenes cineastas surgidos completamente al margen de la industria, que habían producido las imágenes que confrontaban y denunciaban al régimen como nunca había ocurrido.

Hacia 1971, sostenemos, el Estado mexicano trató de solucionar ambos problemas mediante la implementación de una nueva política cinematográfica. Con la construcción del concepto “apertura cinematográfica”, a partir de 1971 se intentaría unir el discurso político conciliador proveniente de las más altas esferas del poder con un proyecto de modernización de la industria del cine que no podía aplazarse por más tiempo. Para lograrlo, el régimen tenía a su favor que el grupo político que controlaba la industria cinematográfica, encargado también de la política interna del país, había logrado encumbrarse en lo más alto del sistema político. Pero tenía en contra a un amplio abanico de actores políticos y económicos que, como veremos a continuación, de una u otra forma se opondrían al nuevo proyecto estatal.

La historia de lo que ocurrió en la relación entre cine y Estado durante el gobierno de Luis Echeverría está cargada de auténticos mitos o verdades a medias. Sentencias generalizadoras, como que el echeverrismo nacionalizó el cine mexicano, que expulsó a los productores privados o que el conjunto de las cintas realizadas durante ese sexenio respondía a los decretos del presidente, se repiten constantemente y han limitado la posibilidad de entender cómo fue que un programa de renovación industrial terminó convertido en una política gubernamental de control del cine. La historia es menos predecible de lo que se piensa por lo general y, al final, como veremos ahora, lo ocurrido no fue resultado de un sencillo decreto oficial sino el producto de la incapacidad estatal por dictar el rumbo que debía seguir el cine nacional. Enfrentado a la realidad de una industria que no podía ser renovada por mandato, el Estado mexicano poco a poco fue echando mano de distintas estrategias de control político y constantes demostraciones de poder para imponer por la fuerza lo que no había logrado por la vía del convencimiento.

Por ello, el presente capítulo, al igual que el siguiente, es un trabajo a medio camino entre una crónica necesaria de acontecimientos y el análisis de los discursos que los acompañaron o propiciaron. Se intenta exponer cómo el complejo juego de resistencias que enfrentó el programa de renovación emprendido por el Banco Nacional Cinematográfico (BNC) lo alejó cada vez más de su objetivo de lograr una transformación creativa en la búsqueda de nuevos mercados y lo llevó a subordinarse al proyecto político del régimen que lo soportaba. Para ello, este capítulo se divide en cinco apartados. En el primero se muestra la significación que tuvo para la industria cinematográfica mexicana la llegada de Luis Echeverría a la presidencia de la república y de Rodolfo Echeverría a la dirección del BNC, y se detalla en qué consistió el Plan de Renovación

de la Industria Cinematográfica, planteado por este último en enero de 1971. En el segundo apartado se analizan las raíces de las que se abrevó para la elaboración de dicho Plan y se observa cuáles fueron los primeros conflictos desatados tras su aplicación. Después examinamos cómo el acercamiento de este proyecto fílmico a los intereses políticos del gobierno echeverrista comenzó a transformar el impulso renovador en subordinación política. En cuarto lugar, analizamos cómo esta creciente simbiosis dio lugar a distintas ceremonias en las que el poder del Estado se hizo cada vez más visible en el interior de la industria. Por último, como preámbulo a la intervención definitiva del Estado en la producción fílmica mexicana, que analizaremos en el siguiente capítulo, cerramos describiendo cómo el fracaso inicial del Plan de Renovación llevó a la industria nuevamente a una situación crítica de escasez de producción y enfrentamiento radical entre el Estado y los productores cinematográficos.

AHÍ VIENE ECHEVERRÍA

En el acervo fílmico personal de Luis Echeverría, resguardado hoy en la Cineteca Nacional de México, se conserva un documento peculiar. Se trata de un material de apenas 10 minutos de duración que registra la visita del entonces candidato presidencial a los Estudios Churubusco. Era noviembre de 1969 y el ambiente parecía totalmente festivo: Echeverría había sido el elegido para contender en las próximas elecciones y sería, no había duda, el próximo presidente de la república. Como parte de la tradición clientelar del México priista, en honor del candidato, la familia cinematográfica organizó un evento que incluyó representaciones teatrales de la historia oficial, mariachis, coreografías norteñas, caballos bailarines montados por Antonio Aguilar y, por supuesto, varios discursos de apoyo pronunciados por importantes estrellas de la industria, como Mario Moreno y Dolores del Río.¹ Entre las apologías, al candidato se le llamó “gran hombre de cine”, “jefe nato de la industria”, y se aseguró que, “si el voto popular apoya la candidatura del licenciado Echeverría, vamos a tener un presidente cinematografista”.²

No les faltaba razón. De entre todos los posibles candidatos se había seleccionado al que más relación tenía con la industria del cine. Desde hacía más de una década, como subsecretario y secretario de Gobernación, Echeverría había seguido muy de cerca el desarrollo —y los

¹ “Homenaje de la industria fílmica nacional al sr. Lic. Luis Echeverría Álvarez, s/c, VHS, Cineteca Nacional.

² Enrique Gómez Vadillo, "Luis Echeverría con el cine mexicano", *Cine Avance*, 243, 1969.

problemas— del cine nacional. No sólo eso. Como vimos en el capítulo anterior, varios de sus más cercanos colaboradores, como Mario Moya Palencia, director de Cinematografía y futuro secretario de Gobernación, o Emilio O. Rabasa, director del BNC y futuro secretario de Relaciones Exteriores, habían luchado durante más de un lustro por sacar a la industria de cine de la profunda crisis en la que se encontraba.

Sin embargo, como también hemos podido ver, en las duras batallas que se libraban en el interior de la industria, la Secretaría de Gobernación encabezada por Echeverría estaba muy lejos de ser el aliado que los empresarios cinematográficos deseaban. Todo el sexenio anterior, este ministerio se había enfrentado directa o indirectamente con los productores cinematográficos, con quienes existían cada vez más divergencias sobre la vía a seguir para recuperar mercados y sacar al cine mexicano de la crisis de públicos que padecía. Para 1969, la Secretaría de Gobernación y, sobre todo, el BNC se habían topado de frente con un grupo empresarial que, estaba claro, resultaba indispensable para el mantenimiento de la industria y que, habituado a la producción mayoritaria de cine de manufactura rápida y financiamiento fácil, se negó con frecuencia a seguir los intentos renovadores propuestos por los funcionarios estatales y amagaron más de una vez con paralizar la producción, provocando serios problemas sindicales. Ahora el grupo político cercano a Luis Echeverría llegaría seguramente a los escaños más altos del poder político y los empresarios cinematográficos sabían que en el mejoramiento de la relación con el nuevo presidente se jugaban la sobrevivencia.

Pero como ocurrió en otros momentos y espacios de su campaña presidencial, Luis Echeverría no esperó a ganar las elecciones para impulsar el discurso renovador que caracterizó su gobierno de principio a fin. En pleno festejo en los Estudios Churubusco, después de las habituales palabras sobre la importancia del cine para el país, el candidato decidió hablarle a los trabajadores que, en ese momento, en medio de difíciles problemas internos, negociaban su contrato colectivo con la Asociación de Productores de Películas Mexicanas (APPM). “Muy pocas veces —reprodujo la prensa al día siguiente— se habían dirigido a los líderes sindicales con la confianza que él lo hizo. Les dijo que se dejaran de pleitos entre hermanos, que presentaran un frente unido y no de disgregación. Pidió en su discurso hermandad y *subrayó su decisión de poner fin a los conflictos que están impidiendo el progreso de nuestro cine*”.³ Aunque el ambiente festivo y la necesidad de agradecer la recepción quizá limitaban al candidato, su posicionamiento retórico al lado de

³ Vicente Vila, "Regaño oficial", en *Siempre!*, 857, 26 de noviembre de 1969. Las cursivas son mías.

los trabajadores y su manifestación de terminar con el estancamiento del cine dejaban ver que venían grandes cambios para esa industria.

Algunos meses después, el 15 septiembre de 1970, esos cambios comenzaron a gestarse. Ese día, Gustavo Díaz Ordaz llamó a Los Pinos a Rodolfo Echeverría, hermano del presidente electo, y le dijo: “el licenciado Rabasa ha sido designado embajador en Washington, el embajador en Washington, licenciado Margáin, viene a ocupar la cartera de Hacienda que dejó vacante Ortiz Mena. Queda pues vacante la dirección del Banco Cinematográfico y hemos pensado en usted para robarle un poco de su tiempo, para invitarlo a que asuma la dirección”.⁴ Como dejan ver las palabras de Díaz Ordaz, y como lo expresó años después el propio Luis Echeverría, la designación de su hermano Rodolfo al frente del BNC y el resto de los movimientos señalados, formaban parte de la reconfiguración del aparato estatal que el presidente electo comenzó a hacer con la venia del mandatario saliente.⁵ El nombramiento transitorio de Emilio O. Rabasa como embajador en Estados Unidos, por ejemplo, tenía la finalidad de ambientar en los asuntos de política exterior al joven funcionario que, proveniente del BNC, en el nuevo gobierno se encargaría de la Secretaría de Relaciones Exteriores.⁶ Si a las tempranas asignaciones de Rabasa y Rodolfo Echeverría sumamos el hecho de que, desde la selección de Luis Echeverría como candidato presidencial del Partido Revolucionario Institucional (PRI), Mario Moya Palencia comenzó a encargarse de la Secretaría de Gobernación y su asistente Hiram García Borja tomó el control de la Dirección de Cinematografía, podemos ver que el meteórico ascenso de los funcionarios cinematográficos fue evidente incluso antes de que Echeverría tomara posesión como presidente de la república.

Rodolfo Echeverría Álvarez es una de las piezas centrales —quizá la principal— de la historia que estamos narrando, por ello vale la pena una digresión mínima que nos permita conocer un poco más a este personaje y comprender tanto su designación al frente del BNC como su convicción —obsesión— por transformar la industria fílmica nacional. Nacido el 24 de septiembre de 1917, Rodolfo era el segundo de los cuatro hijos engendrados por el matrimonio

⁴ Entrevista de Paola Costa a Rodolfo Echeverría, 17 de septiembre de 1980. Programa de Historia Oral, Museo Nacional de Antropología.

⁵ Jorge G. Castañeda, *La herencia, una arqueología de la sucesión presidencial*, p. 170.

⁶ A pesar de este movimiento, la designación de Rabasa como secretario de Relaciones Exteriores no estuvo exenta de críticas. En su famosa y ácida crítica al gobierno echeverrista, Daniel Cosío Villegas, por ejemplo, se burlaba de que, antes de ser nombrado canciller, “la única actividad internacional que el público [le] conocía era que, siendo director del Banco Cinematográfico, don Emilio se trasladó a Hollywood para presenciar la entrega de los Óscares”. Daniel Cosío Villegas, *El estilo personal de gobernar*, p. 19. Sobre la temprana designación de Rabasa véase también Mario Ojeda, *Alcances y límites de la política exterior de México*, p. 166-167.

de clase media urbana conformado por Catalina Álvarez y Rodolfo Echeverría. Según su propio testimonio, los hijos de la familia Echeverría Álvarez fueron educados fuera de cualquier instrucción religiosa y, por el lado paterno, en medio de un ambiente que combinaba el pensamiento liberal juarista y el nacionalismo revolucionario. Aun así, de estos cuatro hermanos sólo Rodolfo y su hermano menor Luis decidieron seguir el camino de su padre —un funcionario medio de la Secretaría de Hacienda— y ganarse la vida buscando algún espacio en la administración pública. Para ello, ambos ingresaron a la carrera de derecho en la Universidad Nacional Autónoma de México y se incorporaron desde muy jóvenes a las filas del partido oficial, donde tuvieron una carrera política meteórica.

A diferencia de su padre y su hermano, poco interesados por el mundo de las artes, Rodolfo Echeverría desde muy joven sintió una fuerte atracción por el arte dramático que lo llevó a matricularse también en la carrera de letras en la misma Universidad Nacional, en 1936, y a desarrollar una importante carrera como actor de teatro. Por si ello fuera poco, en 1938, con 21 años de edad, logró debutar en el cine en un papel secundario en la cinta *María* (Chano Urueta, 1938), participación con la que iniciaría una sorprendente y fecunda labor dentro del cine nacional: para 1965, Rodolfo Landa —como se hacía llamar en el ambiente cinematográfico— contaba ya con 82 películas realizadas y era uno de los actores secundarios más reconocidos en el gremio.

Además, desde muy joven Rodolfo Echeverría supo combinar de manera admirable sus dos vocaciones profesionales. Desde los años cuarenta, como consecuencia de su labor constante como actor de teatro y cine, y de su indudable talento político, el joven comenzó a ganar cada vez más espacio en la poderosa Asociación Nacional de Actores (ANDA) hasta que, en 1953, tras la muerte de Jorge Negrete, ocupó el codiciado puesto de secretario general de ese gremio y poco tiempo después conquistó también la secretaría general del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica. Gracias a ello, para finales de los años cincuenta, Rodolfo Landa era el hombre más poderoso del sindicalismo actoral mexicano, lo cual, como era de esperarse en el corporativista sistema político mexicano, le abrió las puertas del Congreso de la Unión: a la par de sus actividades artísticas y sindicales, fue diputado federal en dos ocasiones —tres años en la legislatura 42 y tres más en la 45— y senador durante seis

años. “En algunas ocasiones —recordaba entre risas en 1980— me tocaba presidir la Cámara de Diputados por la mañana y presentarme en el teatro por la noche”.⁷

A diferencia de sus antecesores, cuando en septiembre de 1970 fue invitado a dirigir los destinos del cine nacional, Rodolfo Echeverría tenía a sus espaldas tanto una importante trayectoria política como un conocimiento de primera mano de la urgencia de transformación que se vivía en la industria y de los constantes enfrentamientos entre los sindicatos de trabajadores y los empresarios cinematográficos. Antes de convertirse en el hombre fuerte del cine mexicano, él mismo había participado como actor secundario en la película *Viento negro* (Servando González, 1964), una de las cintas “de aliento” con las que la Dirección de Cinematografía y el BCN habían intentado infructuosamente renovar el cine mexicano durante la década de los sesenta.

Volvamos a nuestra historia. En la prensa, la noticia de la designación de Rodolfo Echeverría al frente del BNC corrió como agua y, como en el caso de su hermano, el nuevo dirigente del cine nacional recibió de inmediato el apoyo de todos los sectores de la industria. Las apologías no se hicieron esperar. Se dijo, entre otras cosas, que era “el hombre justo y exacto para planear y llevar a término una reestructuración de la industria cinematográfica nacional”, que era “el médico que la industria necesitaba”, que en él se conjugaba “la personalidad de universitario y de artista con la de un dirigente sindical, conocedor de todos los secretos de la industria”.⁸ Nuevos y antiguos productores mostraron su apoyo. Directores jóvenes y veteranos vieron en él la esperanza de un aliado poderoso. El viejo director de cine Chano Urueta, con quien Rodolfo había debutado como actor treinta años atrás, publicó una larga nota que concluía con optimismo: “afortunadamente ya llegó un hombre completo al Banco Nacional Cinematográfico: el licenciado Rodolfo Landa. En él, y en Hugo Margáin, secretario de Hacienda, tenemos una esperanza grande”.⁹

⁷ Entrevista de Paola Costa a Rodolfo Echeverría.

⁸ Rafael Solana, "Hombre de hierro para salvar al cine", en *Siempre!*, 920, 10 de febrero de 1971.

⁹ Chano Urueta, "Nuestro pobre y triste cine mexicano...", en *Siempre!*, 910, 2 de diciembre de 1970.



Alberto Isaac, “Estampida en el Cinebanco”, *Esto*, 20 de octubre de 1970

Pero, como había ocurrido un año antes con la designación de su hermano a la candidatura oficial, Rodolfo Echeverría pronto dejó en claro que no tenía intención de mantener al cine mexicano en la situación en la que se encontraba. Cuatro meses después de asumir su puesto en el BNC, el 21 de enero de 1971, Echeverría citó en los Estudios Churubusco a los principales implicados de la industria cinematográfica nacional —productores, distribuidores, exhibidores, líderes sindicales y medios de comunicación— y les expuso su proyecto de trabajo. Ahí comenzó la incertidumbre. “Cuando fui designado hubo una alegría general —recordaba años después— porque había llegado a la cabeza del cine uno de los suyos. Entonces creyeron que porque los productores eran amigos míos, o a los que había servido como actor, iba a hacer un cine de cuates, pero no”.¹⁰

Comúnmente se ha pensado que el plan de reestructuración de la industria cinematográfica presentado por Rodolfo Echeverría aquel día fue una propuesta novedosa o radical sobre la forma de organización del cine nacional, o que en este documento se sentaban las bases de la “estatización” del cine mexicano. Nada más lejos de la realidad. Por un lado, como vimos en el capítulo anterior, y como recordaría años después el propio Rodolfo Echeverría, desde los años sesenta “el cine estaba ya organizado por el Estado. El gobierno ya tenía todo, lo que se hizo fue ampliar, perfeccionar, estabilizar”.¹¹ Por otro lado, una mínima revisión de las propuestas contenidas en ese documento nos muestra que aquella mañana en los Estudios Churubusco el nuevo director del BNC no hizo más que anunciar públicamente, en ceremonia especial y frente a todos los medios de comunicación, que pondría en marcha una serie de lineamientos que recogían tanto propuestas de sus antecesores como inquietudes expresadas por

¹⁰ Entrevista de Paola Costa a Rodolfo Echeverría.

¹¹ Entrevista de Paola Costa a Rodolfo Echeverría.

un nuevo y creciente público juvenil que veía con desprecio el cine producido por la industria nacional.

Tras hacer el obligado recuento de la participación económica del Estado en cada uno de los sectores de la industria y después de aclarar que ésta nunca había supuesto una limitación para “la creatividad productiva, la libre iniciativa ni la concurrencia legítima del sector privado”, Echeverría anunció claramente cuál era la meta principal de su gestión: “*la superación de la calidad del cine mexicano, que debe alcanzar niveles artísticos con miras a la conquista de mercados hasta la fecha vírgenes, a la vez que impulsar al cine meramente comercial, base y sustento de nuestra actividad industrial*”.¹² Es decir, se trataba de impulsar de nuevo —ahora con la fuerza que le daba una concentración total de poder en el BNC y con el apoyo del poder presidencial— un equilibrio que permitiera un aumento paulatino del “cine de calidad” —término que seguía sin aclararse— sin descuidar las cintas comerciales que significaban la mayor fuente de trabajo. Una propuesta nada diferente a lo que se había hecho desde varios años atrás.

El eje articulador de todo el plan era, por supuesto, el BNC. Por ello se anunciaba que dicha institución obtendría “un patrimonio propio para fortalecer y mantener en actividad los estudios, para proveer del capital adecuado a las distribuidoras, construir o adquirir las salas de exhibición que fuere necesario y mantener una constante promoción publicitaria”.¹³ Es decir, se anunciaba que las finanzas del Banco serían saneadas con ayuda gubernamental y que a partir de ese apoyo se implementarían los nuevos planes.

En este mismo sentido, como también se había intentado desde la gestión anterior, Echeverría ponía el acento en la necesidad de crear “los mecanismos adecuados para que los presupuestos de costos de producción que presentan los solicitantes de crédito se ajusten estrictamente a la realidad”. Y se volvía a aclarar a los productores que “dentro de los fines prescritos no se trata en forma alguna de limitar a las empresas productoras y, consecuentemente, por ningún motivo se dictarán prohibiciones o resoluciones que restrinjan sus actividades”, en pocas palabras, esto significaba que, si no estaban de acuerdo con los métodos de financiamiento del Banco, los productores eran libres de desarrollar su actividad al margen del crédito oficial. Dicho posicionamiento no era menor, pues informaba a los productores que esta vez no podrían esgrimir el arma con la que una y otra vez habían amagado a las administraciones anteriores: eran

¹² “Discurso pronunciado por el lic. Rodolfo Echeverría, director del Banco de Cine”, AGN, DGIPS, caja 1313 A, exp. 2. Las cursivas son mías.

¹³ “Discurso pronunciado por el lic. Rodolfo Echeverría”.

libres para producir sus cintas con el crédito oficial, pero también para hacerlo con sus propios medios.

Sin embargo, en ánimo conciliador, Echeverría cerraba el tema del financiamiento haciendo un llamado a los productores para que colaboraran con la renovación que ese día se ponía en marcha. Para ello, decía, “se impulsará la producción de películas extraordinarias a fin de despertar mayor interés entre los productores asociados o independientes para los que las puertas del Banco estarán también abiertas”. No sólo eso, concluía diciendo que, “como medio de fomento para el desarrollo de una industria que debe superarse 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”. En síntesis, se anunciaba a los productores que el BNC contaría con nuevos créditos y que éstos se otorgarían a quienes emprendieran nuevos proyectos de realización de cine de calidad y cine experimental, cuya intención fuera la renovación temática de la industria nacional.

Para sacar a los Estudios Churubusco de la situación crítica de desempleo y subutilización en la que se encontraban, y quizá previendo que este plan conduciría a corto plazo a una retracción de los productores, se anunciaba que se haría una intensa promoción de las instalaciones para que se aumentara el número de películas extranjeras que se filmaban ahí y, como un elemento fundamental, que se estudiarían “las bases para la *coproducción* entre los estudios y empresas nacionales y extranjeras”. Aunque comúnmente se ha dicho que el Estado optó por desplazar a los productores que no participaran activamente en esta iniciativa, si nos atenemos estrictamente a lo presentado en el plan de reestructuración, lo que originalmente se propuso fue únicamente ofrecer la posibilidad de que los Estudios Churubusco aportaran sus servicios como parte de la inversión de las cintas en un esquema de coproducción con el Estado, que ayudara a los empresarios a apostar por un cine temática y formalmente más arriesgado.

Por otro lado, además de establecer desde el primer momento que en los terrenos de los estudios se construirían el Centro de Capacitación Cinematográfica y la Cineteca Nacional — ambos previstos en la Ley cinematográfica de 1949—, se anunciaba que, para asegurar el trabajo continuo de los estudios, “se promoverá la realización de cortos cinematográficos de difusión cultural principalmente de aquellos que son elaborados por cuenta de secretarías de Estado y empresas descentralizadas que los realizan a muy altos costos a través de intermediarios que encargan dichos trabajos a los propios estudios”. Es decir, que la creación del Centro de Producción de Cortometraje, que analizaremos en el siguiente capítulo, tuvo entre otros

objetivos que el presupuesto que las distintas dependencias gubernamentales destinaban para su promoción fuera redirigido hacia estos estudios, lo que convertía al propio Estado en su cliente principal. Así, los Churubusco lograrían recapitalizarse mediante el presupuesto proveniente de otras dependencias y los sindicatos tendrían trabajo asegurado y dejarían de ser el punto más sensible para el Estado a la hora de implementar las políticas renovadoras frente a los productores.

En el terreno de la distribución había poca novedad. Aunque la situación era verdaderamente grave, Echeverría simplemente confirmaba, como lo había propuesto Emilio O. Rabasa, que las autoridades hacendarias implementarían un plan para rehabilitar económicamente a las tres empresas que estaban en situación crítica y que se revisarían a fondo cada una de las oficinas con que se contaba dentro y fuera del país.

Respecto a la exhibición, una vez más se implementaría una propuesta enunciada por su antecesor: “nuestra meta —decía Echeverría— será que las películas mexicanas se amorticen en el territorio nacional”. Ante la falta de certidumbre sobre los mercados internacionales, desde la gestión anterior se había apostado por lograr una mayor recaudación local, plan que ahora se impulsaría de manera decidida: “para lo cual es necesario la construcción de más salas cinematográficas principalmente en el Distrito Federal, cuyo número es altamente desproporcionado en relación con el aumento de la población”. Para ello, se estaban ya realizando “los estudios socioeconómicos que aconsejarán las adquisiciones de salas cinematográficas y los lugares en los cuales deban construir sus nuevas salas dentro y fuera del Distrito Federal”. Este punto sería determinante para el cine mexicano pues, a partir de esta visión, el Estado comenzó no sólo una política de producción, sino también de exhibición de cine centrada ya no en las clases populares, sino fundamentalmente en las clases medias, el público que el nuevo proyecto estaba decidido a capturar.

En cuanto a los sindicatos, como había propuesto Emilio O. Rabasa —y como lo había pedido el propio presidente—, se planteó desde el inicio que el BNC velaría por la armonía y la colaboración entre los distintos sectores de la industria. “Los sindicatos —decía— deben continuar su lucha social por el mejoramiento de las condiciones contractuales. Los productores deben ser receptivos, consecuentes y respetuosos de nuestras leyes”. Así, si bien Echeverría se posicionaría cada vez más al lado de los sindicatos, en el inicio de su gestión se propuso como un mediador necesario en las difíciles negociaciones obrero-patronales.

Finalmente, tras informar que se realizaría un festival que sustituiría a la desaparecida Reseña de Acapulco, Echeverría anunció que durante su gestión se reestablecería la Academia de Ciencias y Artes Cinematográficas y se renovaría la entrega del premio Ariel que, esta vez, iría acompañado de premios en metálico. El anuncio, si bien en ese momento parecía intrascendente, cobraría importancia con el paso del tiempo, pues tanto la nueva estructura de la Academia como la ceremonia de entrega de los Arieles se convertirían poco a poco en verdaderos rituales en los que el gobierno federal, a la vez que reafirmaba su apoyo al proyecto de renovación del cine mexicano, evidenciaba públicamente la sujeción directa de éste al poder presidencial.

Pero había algo más que estaba presente en todo el plan, aunque no constituía un punto concreto en la lista de acciones. Existía una similitud evidente entre los planes del director del BNC y los principales planteamientos de quien ocupaba ya la presidencia de la república. Por un lado, la retórica entusiasta en términos de producción y expansión, la búsqueda de nuevos mercados, nacionales e internacionales, la convocatoria a nuevos empresarios y la llamada de atención a los productores tradicionales para que arriesgaran en esta nueva empresa, se equiparaba sin duda con el amplio proyecto de modernización económica impulsado desde muy temprano por el gobierno de Luis Echeverría, con el cual se intentaría robustecer la posición del Estado como eje del desarrollo económico y no sólo como espectador de un proceso sostenido con el erario público, pero dejado al arbitrio de los empresarios.¹⁴ Por otro lado, replicando también una retórica que había acompañado a Luis Echeverría desde su campaña y que ahora parecía permear el ambiente cinematográfico, Rodolfo Echeverría declaraba sin titubeos:

*Las puertas de la industria a partir de ahora estarán abiertas para todos los creadores, para los antiguos y experimentados que contribuyeron a la construcción de la industria y para los nuevos, para los jóvenes de quienes una opinión pública exigente espera esfuerzo, talento y seriedad. No habrá otra limitante que la capacidad y el talento de quienes se encarguen de transformar la fisonomía de nuestro cine [...]. La superación artística del cine mexicano es una de nuestras metas esenciales. Para alcanzarla será necesario ceder el paso a nuevas promociones generacionales.*¹⁵

¹⁴ Bertha Lerner, *El poder de los presidentes*, p. 438.

¹⁵ “Discurso pronunciado por el lic. Rodolfo Echeverría”. Las cursivas son mías.

El director del BNC replicaba así la conocida posición del nuevo mandatario, quien había asegurado en su toma de posesión representar a “toda una generación de jóvenes, una generación en cuyo nombre hemos llegado a la presidencia” y que se enorgullecía de haber convocado a su gabinete a una mayoría de funcionarios jóvenes y de realizar las gestiones necesarias para que el urgente relevo generacional ocurriera en todos los ámbitos del sistema.¹⁶

Antes de concluir su discurso, Rodolfo Echeverría dejó ver un aspecto más que a la postre sería un sello no sólo de su gestión, sino también del resto de la política cultural del país. “En el cine —dijo— pueden formarse o deformarse generaciones enteras. Por ello debemos medir todos nuestros pasos, reflexionar hondamente antes de filmar una película y preguntarnos con sinceridad si ella cumplirá una función social que satisfaga los requerimientos espirituales de nuestro pueblo”. Se atribuía así el funcionario la obligación de velar desde el cine por la educación de las nuevas generaciones. Si sus antecesores en el cargo se habían limitado a señalar la baja calidad del cine producido por la industria con el dinero del Estado, Echeverría empataba su posición con la de un gobierno que poco a poco se estableció en la ambigua posición de promotor de la libertad y conductor moral de la ciudadanía, que tenía entre sus ejes principales el estímulo de la participación juvenil dentro de la administración, pero que llamaba una y otra vez a ejercer la libertad con un compromiso social y una responsabilidad histórica cuyas formas serían trazadas por el propio régimen.

Ciertamente no es posible reducir el complejo proceso de transformación del cine mexicano a esta asimilación con la retórica presidencial. De hecho, varios años después de dejar su cargo, cuando Rodolfo Echeverría fue cuestionado sobre una relación directa entre su programa y la política de apertura del gobierno federal se limitó a contestar: “yo creo que había un entendimiento primordial, que fue el que implementó el presidente: luchan por un buen cine, por un cine en libertad. Él no se metió en el detalle, sólo nos apoyó”.¹⁷ Sin embargo, analizar en qué consistía este “entendimiento primordial” es necesario para comprender el camino que seguiría la industria en los siguientes años y que la llevaría, a finales del sexenio, a empatarse — incluso a someterse— con los lineamientos políticos presidenciales.

Al inicio de aquellas gestiones, esta relación de dependencia parece menos clara y la similitud en las retóricas no quiere decir necesariamente que las propuestas implementadas en el cine respondieran mecánicamente a los intereses políticos del régimen. De hecho, como hemos

¹⁶ Daniel Cosío Villegas, *El estilo personal de gobernar*, p. 22.

¹⁷ Entrevista de Paola Costa a Rodolfo Echeverría.

mostrado a lo largo de este trabajo, muchos de los planteamientos de Rodolfo Echeverría tenían una historia que iba mucho más allá de las necesidades políticas de la nueva administración. Sería erróneo asumir por ello, como se ha planteado constantemente, que la apertura a las nuevas generaciones de cineastas fue sólo una copia del proyecto político echeverrista en el terreno de la cinematografía y, por lo tanto, una consecuencia directa de la crisis política de 1968. En realidad, desde hacía una década, la industria cinematográfica mexicana, como tantas otras en todo el mundo, se jugaba la sobrevivencia en su capacidad por adaptarse a la transformación del público y en su posibilidad de concretar un relevo generacional necesario y una transformación de los contenidos que ofrecía. En estos aspectos, para 1970 el cine mexicano se encontraba muy a la zaga del resto de las industrias cinematográficas que cada vez le arrebataban más público.

Pero es indudable que el nuevo contexto político ayudó a impulsar otra vez la idea de un relevo generacional urgente y consiguió acelerar la hasta entonces lenta mutación de una industria con, al menos, dos décadas de anquilosamiento creativo. En ese sentido, más que subordinarse tempranamente a los designios oficiales, el plan de reajuste cinematográfico pareció servirse de la retórica juvenilista del nuevo régimen para activar la regeneración que se había intentado emprender sin éxito durante la década anterior. El discurso de apertura echeverrista fue a partir de entonces un ariete para abrir las puertas de los sindicatos y permitir la entrada de los nuevos creadores, y con el que se incitó a la industria para refrescar un cine con temas — políticos, morales y sociales— que, si bien habían comenzado a aparecer en el cine nacional de los años sesenta, por lo general seguían vetados en las producciones mexicanas.

Sin embargo, como veremos en este capítulo, durante los primeros cuatro años de la gestión de Rodolfo Echeverría se observó un cambio constante: lo que al inicio se presentó como un impulso renovador que conservaba las características de la década anterior —apertura a nuevos productores y creadores, propuestas temática y búsqueda de nuevos públicos— se fue transformando efectivamente en un fenómeno de control político y subordinación de la producción cinematográfica a las retóricas y políticas del gobierno federal. En ese proceso, la concentración de poder en manos de Rodolfo Echeverría, ya de por sí enorme desde el comienzo de su gestión, se incrementó poco a poco. Los sectores que podían hacerle contrapeso — productores o sindicatos— fueron desplazados o cooptados de manera paulatina por el nuevo director. Cuando Rodolfo Echeverría terminó de leer su plan de reestructuración ante los integrantes de la industria, ese 21 de enero de 1971, hubo un silencio total que el funcionario

rompió con una frase tan bromista como lapidaria: “si alguna persona de la sala quiere hablar lo puede hacer, con toda libertad, democráticamente... si no, que calle para siempre”.¹⁸

EL PLAN: RAÍCES Y PUESTA EN MARCHA

Aunque el Plan de Renovación lanzado por Rodolfo Echeverría tenía parte de sus raíces en la propia historia de la industria mexicana y en las propuestas de sus antecesores, parece claro que el proyecto diseñado para captar nuevos mercados, fundamentalmente a los jóvenes de la clase media urbana, abrevó también de modelos aplicados en otros países.

En el país, el antecedente directo más importante de un proyecto de ampliación de la cultura cinematográfica juvenil, creación de nuevos públicos y renovación temática de la industria se encontraba sin duda en las propuestas del Grupo Nuevo Cine.¹⁹ Constituido en 1961, esencialmente por jóvenes intelectuales pertenecientes a la clase media urbana de la capital y nacido al calor de los debates del CineClub del Instituto Francés de América Latina (IFAL),²⁰ representó el primer ejemplo de un movimiento de cine independiente que tenía como finalidad renovar la industria cinematográfica nacional para sacarla de la crisis en la que se encontraba.

Aunque varios de los planteamientos del plan de Rodolfo Echeverría pretendían de hecho cumplir con lo establecido en la Ley Cinematográfica de 1949, fue hasta la aparición del Grupo Nuevo Cine que asuntos como la urgencia de una renovación temática, la relajación de la censura, la necesidad de fundar una escuela de cine o de crear una cineteca nacional trascendieron en la esfera pública y se convirtieron en exigencias de un sector juvenil urbano ilustrado. Publicado en abril de 1961, en el primer número de la revista *Nuevo Cine*, el manifiesto del grupo incluyó en sus seis puntos propuestas que diez años más tarde se harían realidad gracias al impulso gubernamental: la apertura de puertas de los sindicatos para lograr la promoción de una generación de cineastas jóvenes, la relajación de la censura, el fomento a la producción de cine documental y de cortometrajes, y la ampliación de la cultura cinematográfica nacional con

¹⁸ “Plan para que resurja el cine”, *Novedades*, 22 de enero de 1971.

¹⁹ Para una visión más completa de la trascendencia del grupo Nuevo Cine en la cultura cinematográfica mexicana, véase Asier Aranzubia, “Nuevo Cine (1961-1962) y el nacimiento de la cultura cinematográfica mexicana moderna” e Israel Rodríguez, “Un cine de autor para México”.

²⁰ El grupo Nuevo Cine estaba integrado por José de la Colina, Rafael Corkidi, Salvador Elizondo, Jomí García Ascot, Emilio García Riera, José Luis González de León, Heriberto Lanfranchi, Carlos Monsiváis, Julio Pliego, Gabriel Ramírez, José María Sbert y Luis Vicens.

acciones como la fundación de un instituto de cine, una cineteca, una red de cineclubes y la publicación de revistas especializadas.

Por otro lado, aunque la revista *Nuevo Cine* tuvo una vida muy corta —sólo publicó seis números entre abril de 1961 y agosto de 1962—, sus páginas acercaron por primera vez a los jóvenes ilustrados de la ciudad de México a los debates y las transformaciones que se desarrollaban en países como Estados Unidos, Inglaterra y, sobre todo, Francia. Además, también gracias a los textos publicados en esta revista, el concepto de “cine de autor”, retomado por la administración echeverrista, fue conocido y adoptado por el público juvenil que lo convirtió en sinónimo de renovación y calidad artística.²¹ Asimilando y adaptando las propuestas difundidas en la revista *Cahiers du Cinéma* por autores como Alexandre Astruc y André Bazin, los jóvenes de Nuevo Cine impulsaron en México la idea de que era necesario abandonar un obsoleto modo de producción en serie y un ya ilusorio sistema de estrellas para volver a la figura del director como artista creador para impulsar la industria mexicana.²² Traduciendo los textos de los principales teóricos del cine francés y actualizando a sus lectores sobre las últimas cintas producidas por los grandes genios de la Nueva Ola, los jóvenes de Nuevo Cine intentaron crear un auténtico movimiento de públicos que obligara a la industria mexicana a apostar por la política de los autores. Jorge Ayala Blanco, todavía un joven crítico en 1967, recuerda así aquel ambiente que a inicios de la década parecía destinado a transformar la industria cinematográfica, como había ocurrido en Francia: “asisten a los cineclubes que empiezan a formarse [...] combaten los falsos prestigios internacionales, toman como ejemplo la Nueva Ola francesa, persiguen películas

²¹ Sobre la llegada y adaptación del concepto “cine a autor” en México, véase Israel Rodríguez, “Un cine de autor para México”, *passim*.

²² Aunque sus orígenes son debatidos y pueden ser llevados hasta los planteamientos existencialistas de Sartre, sin duda, existe un consenso en que el planteamiento del “autor cinematográfico” se enunció con claridad por primera vez en el texto “‘Naissance d’une nouvelle avant-garde: la caméra stylo’” de Alexandre Astruc, quien aseguraba que el cine era la forma en la cual un artista podía expresar sus pensamientos, por abstractos que fueran: “Aquí hemos llegado —decía—, al cine confección, ensayo, revelación, mensaje, psicoanálisis, obsesión [...] a las imágenes de nuestro paisaje personal.” Por su parte, André Bazin fue quien desarrolló esta idea como verdadera política, la *politique des auteurs*, y la convirtió en una escuela de cine. A lo largo de toda una década (1955-1965), los *Cahiers du cinéma* abordaron y desarrollaron este planteamiento que, sin duda alguna, logró revolucionar la cinematografía francesa. La propuesta del autor cinematográfico planteaba a un director todopoderoso, al artista creador que hace de una obra la extensión de su universo personal, casi siempre enfrentando la subjetividad creadora con el mundo exterior. Para André Bazin, la política de los autores consistía en elegir en la creación artística el factor personal como único criterio de referencia, pues el cine, afirmaba, era una forma privilegiada de libertad de conciencia del hombre. No podemos aquí describir a detalle el fascinante camino intelectual de este concepto. Para un estudio detallado remitimos a la excelente compilación de Carlos Heredero y José Enrique Monterde, *En torno a la Nouvelle Vague. Rupturas y horizontes de la modernidad*, Valencia, Institut Valencià de Cinematografia Ricardo Muñoz Suay/Festival Internacional de Cine de Gijón, 2002. Fundamentalmente los textos “De la cámara stylo a la política de los autores”, de Josep Lluís Fecé, y “El gusto y la elección. La ‘política de los autores’ y la noción de ‘puesta en escena’ en los Cahiers du cinema entre 1952 y 1965”, de Santos Zunzunegui.

en cines de segunda, memorizan filmografías de directores famosos, rinden culto al autor cinematográfico [...]. Surge un nuevo tipo de joven intelectual que cuenta al cine dentro de sus raíces culturales y lo reconoce como una vivencia definitiva”.²³

A pesar de eso, durante la década de los sesenta el cine de autor estuvo muy lejos de ser un éxito en México. Como anotamos en el capítulo anterior, el complejo juego de contrapesos y complicidades que sostenía a la industria fílmica mexicana resistió sin problemas las críticas de Nuevo Cine y los intentos de renovación. Aunque el movimiento cineclubero creció exponencialmente durante todo ese decenio y dio lugar a una pequeña masa de público joven que consumía fielmente las obras de las vanguardias europeas y los integrantes de Nuevo Cine lograron realizar alguna obra maestra del cine de autor en suelo mexicano —*En el balcón vacío* (Jomí García Ascot, 1961)—, aunque con base en las propuestas de este grupo la Dirección de Cinematografía y el BNC patrocinaron dos concursos de cine experimental en 1965 y 1967, y aunque la Universidad Nacional desde 1963 albergó en sus instalaciones a la primera escuela de cine de Latinoamérica, los esfuerzos fueron insuficientes para remover las duras bases de una industria anquilosada pero no débil. Si para finales de esa década el cine de autor había modificado radicalmente a la industria francesa y había impactado en mayor o menor medida en los cambios ocurridos en otras cinematografías, en México todo quedó en un intento. Si bien la red de cineclubes universitarios era un refugio importante para estos jóvenes ilustrados, ésta nunca compitió con el circuito comercial de cine que seguía dominado por el cine clásico de Hollywood y, en menor medida, por las pobres producciones de la industria mexicana. Además, para desgracia del movimiento transformador, el hecho de que las películas ganadoras de los concursos de cine experimental pudieran presentarse en salas comerciales sin pagar los costos de exhibición sólo sirvió para corroborar que la mayoría del público mexicano no estaba interesado por ese tipo de producciones. Dándose por aludidos, la mayoría de los directores que participaron en estos concursos no volvió a dirigir profesionalmente y con ello se perdió la oportunidad de abrir las difíciles puertas de los sindicatos de directores. A diferencia del éxito comercial de los *Cahiers du Cinéma*, en agosto de 1962 la revista *Nuevo Cine* anunció en su séptimo número que tenía graves problemas financieros por falta de publicidad y que por ello daba por terminada su existencia. La política de los autores y la esperanza de que por medio de ella se pudiera actualizar la industria mexicana quedó, pues, como una prueba fallida.

²³ Jorge Ayala Blanco, *La aventura del cine mexicano*, p. 235.

Sin embargo, los jóvenes cinéfilos de la capital no eran los únicos seducidos por la política de los autores que revolucionaba la industria francesa. Durante su gestión al frente del BNC, Emilio O. Rabasa hacía constantes alusiones a la efectividad del modelo francés en las correspondencias que enviaba al secretario de Gobernación Luis Echeverría desde el Festival de Cannes.²⁴ Y es que durante toda la década de los sesenta, mientras la sofisticación artística de la Nueva Ola se posicionaba como vanguardia fílmica internacional, la industria cinematográfica francesa se había convertido en un auténtico paradigma de producción y comercialización capaz de hacer convivir dentro de ella los impulsos transformadores de los jóvenes cineastas con la producción y el consumo de cine tradicional. El éxito de este modelo en términos de renovación industrial había sido tal que entre 1959 y 1962 habían debutado en Francia casi 150 directores y el consumo cada vez mayor del nuevo cine había generado una masa de consumidores lo suficientemente grande como para forzar a los distribuidores y exhibidores a acoplarse a las exigencias del nuevo público: el cine de autor había conquistado los mercados locales e internacionales y con ello había logrado salir de los circuitos marginales y marcar los derroteros de la industria cinematográfica francesa.²⁵

Por ello, en sus comunicaciones oficiales, el joven funcionario destacaba las ventajas de optar por un modelo en el que un porcentaje de los ingresos obtenidos por la exhibición de cine comercial se destinara directamente a la producción y el fomento del cine de autor, que parecía conquistar a los públicos juveniles en numerosos países y consolidarse como la corriente artística mundial. Aunque, como hemos anotado, los intentos de Rabasa y compañía no obtuvieron los apoyos necesarios para que la industria mexicana se acercara de manera definitiva al cine de autor, desde la proposición del plan de reestructuración de Rodolfo Echeverría y durante toda su gestión, la idea de que el cine mexicano debía apostar por la política de los autores comenzó a repetirse de manera obsesiva en la prensa y en los discursos oficiales: “yo creía profundamente en el cine de autor —recordaba el propio Rodolfo Echeverría años después—. Aunque sabía que las industrias se habían fundamentado en el cine de estrellas, después vino una corriente muy importante y exitosa en Europa que fue el cine de autor [...]. Ése fue el cine que estimulamos y creo que dio buenos frutos”.²⁶

²⁴ Esta correspondencia en AGN, DGIPS, caja 1474, exp. 20.

²⁵ Michel Marie, “La nouvelle vague. Une école artistique”, en Carlos F. Heredero y Jose Enrique Monteverde (comps.), *En torno a la nouvelle vague*, p. 46.

²⁶ Entrevista de Paola Costa a Rodolfo Echeverría.

Aunque sin duda generaría buenos productos cinematográficos bajo el cobijo y patrocinio del Estado, el problema de la adaptación de este esquema industrial era que, durante los años sesenta, el cine mexicano no sólo no había logrado estimular la creación de un cine de autor, sino que ni siquiera se había podido replicar el modelo de producción francés según el cual se impulsaría el cine de calidad con las ganancias del cine comercial, por la sencilla razón de que el cine comercial producido en nuestro país y financiado por el Estado mexicano obtenía muy bajos ingresos y, por lo tanto, no estaba en posición de sostener otro cine con finalidades artísticas. Antes de ese fenómeno taquillero llamado *Los caifanes* (1967) era difícil afirmar que el cine de autor pudiera ser la salvación de la industria cinematográfica nacional, pues la mayoría de los intentos previos —las millonarias producciones del cine de aliento o los productos realizados en el contexto de los concursos de cine experimental— estuvieron muy lejos de entusiasmar al público mexicano y, en consecuencia, de mostrarse como una opción clara para ampliar los mercados nacionales.

Sin embargo, la llegada de Rodolfo Echeverría a la dirección del BNC, de Mario Moya Palencia a la Secretaría de Gobernación y de Hiram García Borja a la Dirección de Cinematografía daba a estos funcionarios una nueva oportunidad para promover tanto el esquema financiero de intervención estatal como el paradigma artístico del cine de autor que tanto éxito había tenido en la industria francesa y que tanto habían exigido los jóvenes intelectuales capitalinos. Quizá estos funcionarios olvidaban que las transformaciones ocurridas tanto en el cine francés como en otras latitudes en las que el cine de autor se había consolidado como modelo eran resultado de la adaptación de las industrias ante el crecimiento de movimientos cinematográficos gestados fuera de ellas, que antes de ser exitosos modelos industriales, habían nacido en el corazón del cine independiente, creando no sólo propuestas estéticas frescas, sino también circuitos de distribución, espacios de exhibición y sobre todo, nuevos y amplios públicos. Los nuevos cines surgidos desde finales de los cincuenta y consolidados en industrias y festivales en los sesenta no eran, como en México, parte de un proyecto gubernamental que pretendía modificar por decreto su anquilosada industria para ofrecer a un público imaginario de clase media un tipo de cine que había asegurado su éxito en otros lugares.

Pero volvamos a la historia. Aunque en 1971 hubo gran revuelo periodístico por el anuncio del plan de reestructuración, en realidad los cambios que ocurrieron en el interior de la industria, por lo menos durante el primer año, no fueron visibles, pues se enfocaron en la

reorganización y el mejoramiento de las empresas existentes. Según el primer informe de Echeverría, presentado en enero de 1972, para dicha reorganización —renovación de estudios, laboratorios, salas de exhibición y empresas de distribución— la Secretaría de Hacienda y Crédito Público había otorgado al BNC más de mil millones de pesos,²⁷ esto es, más de diez veces el dinero destinado a los créditos de producción de películas.²⁸ Esta inédita inversión estatal respondía a la necesidad, tantas veces repetida durante la década anterior, de comenzar el Plan de Renovación atendiendo primero las áreas encargadas de obtener ingresos —las salas de cine y las compañías distribuidoras— y no el incremento de la producción de películas.

Sin duda, el siguiente punto, la necesaria transformación de las formas de producción, era uno de los más sensibles del proyecto. Lo que durante el sexenio anterior se había presentado como una propuesta de las autoridades, en la administración actual era claramente un mandato: terminar con un viciado sistema de producción que representaba pérdidas constantes para el BNC. En este renglón resulta significativo observar que el *Reglamento* para el otorgamiento de créditos que Emilio O. Rabasa había elaborado en 1965 no fue modificado, sino ratificado y puesto en marcha. Para ello se llevó adelante un proceso de revisión de los problemas existentes y se comenzó a implementar una rígida fiscalización para eliminar las prácticas que tenían al sistema financiero en aprietos. De acuerdo con el periodista Vicente Vila, la situación en la que se encontraban, por ejemplo, los Estudios Churubusco en 1971 era verdaderamente desastrosa:

Con los Estudios Churubusco se cometía trastada y media. Se usaban todos sus servicios y se les iba pagando en abonos fáciles, muchas veces con demoras y dificultades. Y en numerosos casos se les pagaba sólo una parte, quedándose a deber el resto casi *ad perpetuum*. Abundaban las cuentas incobrables de varias compañías filmadoras que en ocasiones dejaban de operar convenientemente para que sus dueños crearan otra empresa y “borrón y cuenta nueva”. Situación que toleraban los Churubusco para contener el éxodo hacia los Estudios América [...]. La quiebra entonces amenazó con provenir de los utilitaristas deudores, gananciosos en la precaria situación.²⁹

²⁷ Rodolfo Echeverría, *Primer informe general de la actividad cinematográfica en el año de 1971 relativo al Banco Nacional Cinematográfico S. A. y sus filiales*, p. 4.

²⁸ En 1971, el Banco continuó con el promedio de otorgar aproximadamente un millón de pesos por película y financió 75 cintas con \$ 77 922 500. Rodolfo Echeverría, *Primer informe general*.

²⁹ Vicente Vila, “Cuentas claras”, *Siempre!*, 934, 19 de mayo de 1971.

Ante esta situación, el BNC llevó a cabo, junto con una amplia mejora de las instalaciones, una profunda reorganización administrativa, “gracias a lo cual —continuaba el reportero— hoy se paga lo que antes se decía impagable. Nada ya de cuenta aparte con el cuento consiguiente. Aunque desapareciera la firma productora, la liquidación continuaría hasta su término”.³⁰ A esto se sumó, obviamente, un estricto control de los presupuestos presentados por los productores, una reducción de los adelantos otorgados por el BNC y la exigencia de que los empresarios presentaran por adelantado el dinero de sus inversiones ante las comisiones dictaminadoras como condición para otorgar los créditos. Los productores intentaron protestar contra las nuevas medidas oficiales que, decían, eran imposibles de cumplir y sólo entorpecían el ritmo de la producción. “Pero pronto advirtieron que esta vez la decisión era firme y tuvieron que doblegarse [...]. Incluso tuvieron que unirse varias compañías productoras entre las de menor cuantía para producir conjuntamente y de ese modo reunir el dinero necesario, no en numeritos, sino en contante y sonante”.³¹ Si cinco años antes los empresarios habían argumentado que sin ellos los Estudios se detendrían, ahora, con la constante promoción de las instalaciones para aumentar los servicios que prestaba a productoras extranjeras, con el inicio de las labores de los Churubusco como casa productora, con el establecimiento del Centro de Producción de Cortometrajes y la paulatina incorporación de nuevos empresarios, esa amenaza no parecía, al menos de momento, una preocupación para el Estado.

De este modo, durante 1971, el Plan de Renovación de la producción marchó lento, pero sin muchos aspavientos. Se incorporaron a la industria 16 compañías y debutaron 14 directores.³² Los casos de las productoras Alpha Centaury, Marco Polo y Escorpión han sido destacados con frecuencia por haber producido varias de las cintas más exitosas del año. En realidad, los problemas comenzarían en 1972.

Aunque en 1971 la producción total no descendió de manera considerable, al iniciar 1972 comenzaron a aparecer en la prensa, de manera cada vez más habitual, declaraciones de los productores en las que se quejaban, no sin razón, de la falta de financiamiento, la burocratización de los procedimientos y la clara preferencia oficial hacia nuevas casas productoras que no habían demostrado aún su capacidad. Uno de los empresarios más importantes, Gregorio Walerstein, expuso apenas iniciado el año que muchas compañías productoras nacionales se hallaban en

³⁰ Vicente Vila, “Cuentas claras”, *Siempre!*, 934, 19 de mayo de 1971.

³¹ Vicente Vila, “Cuentas claras”, *Siempre!*, 934, 19 de mayo de 1971.

³² Rodolfo Echeverría, *Primer informe general*, p. 51 y 52.

receso desde hacía tiempo, esperando ver “cómo se desenvuelve la industria. Por lo que respecta a mi compañía hay de ocho a diez películas enlatadas, es decir, sin recuperación, por lo que no podemos hacer nuevos planes de filmación”.³³ Una vez que Walerstein hizo público que su compañía no estaba produciendo, el resto de los empresarios decidió seguirlo y las notas comenzaron a aparecer una tras otra: “Los bajos anticipos que otorga el Banco Cinematográfico han propiciado que algunas compañías cinematográficas mexicanas se encuentren actualmente descapitalizadas”, rezaba un titular del *Excélsior* a principios de febrero. En la nota, varios productores declaraban que no tenían planes para producir. Al ser cuestionado por los motivos de esta decisión, el productor Edgardo Gascón señaló enfático: “el problema se origina en los bajos anticipos que está dando el Banco Cinematográfico. Por la no recuperación de la inversión que se hace en las cintas, en muchas ocasiones no se pueden liquidar los anticipos que otorga el Banco. Se dan casos inclusive que ni los intereses se pueden liquidar”. Por su parte, Pedro Galindo Jr., dueño de Filmadora Chapultepec, también anunciaba sin cortapisas que su compañía no produciría ni una película en el año: “el negocio del cine se ha puesto un poco difícil. El receso de un año será para observar cómo reacciona la industria del cine en México”.³⁴ En la prensa cinematográfica, la actitud de los productores era el tema recurrente y las posiciones se polarizaban de manera gradual. Si bien, como era de esperarse, la mayor parte de los periodistas y críticos se alineó a los dictados del Banco, no faltaron quienes utilizaron su tribuna para defender a los productores y de paso dejar claro que el problema real era que los nuevos empresarios estimulados por el Estado no estaban dando los resultados esperados:

Ignoramos quién o quiénes hayan dicho que van a dejar de producir, pero sí sabemos que cada semana aparece una nueva productora, con lo que si alguien no produce no se afectará la industria. Es más, vemos de manifiesto que hay interés en que aumente el número de nuevos interesados en producir, aunque no conozcan nada de cine y que en muchos casos son caballo blanco o invitado de piedra. Fíjese bien cómo eslabona películas Alberto Isaac; obsérvese como Angélica Ortiz produce hoy, mañana y le queda trabajo para pasado. Ahora es Churubusco el que le entra al medio, después Churubusco-

³³ Agustín Salomón, "Walerstein dice que no se ha nivelado el ritmo entre producción y exhibición", *Excélsior*, 9 de enero del 1972. Un estudio detallado de la trayectoria empresarial de Gregorio Walerstein en Francisco Peredo, *Gregorio Walerstein y el cine. Historia de una pasión*.

³⁴ Agustín Gurezpe, "Compañías cinematográficas mexicanas están descapitalizadas", *Excélsior*, 26 de febrero de 1972.

Azteca, Alpha Centaury, bueno una lista interminable [...]. Ahora el Banco sólo estimula a los “nueva sangre”.³⁵

Tras asentar que el problema era la incorporación de nuevos e inexpertos productores, el periodista Mirabal se enfocaba en defender a los viejos empresarios que, decía, por tantos años habían arriesgado su capital en la industria cinematográfica aun en circunstancias difíciles:

Hay que observar cómo Walerstein, un productor de los tradicionales, produce cinta tras cinta. Y seguramente que en muchas de ellas o no gana o directamente pierde. Si se pregunta, se sabrá que Raúl de Anda vendió una gran propiedad y los millones que por ella recibió los ha metido todos en el cine sin saber si los va a recuperar. Producen todavía los Zacarías, los Ripstein con todo y los malos ratos pasados. No están parados los Rosas Priego, los Gascón, los Brooks, los Calderón, etcétera.³⁶

El tono de las notas fue subiendo mientras avanzaba el año y los niveles de producción no aumentaban. Como era de esperarse, los ataques entre dirigentes sindicales y productores pronto comenzaron a llenar las páginas de prensa dedicadas al cine nacional. Para abril parecía ya no haber marcha atrás cuando Jorge Durán Chávez, líder de la Sección de Técnicos y Manuales del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC), acusó directamente a los productores de sabotear la industria y no dar trabajo a sus agremiados.³⁷ La respuesta de los empresarios, esta vez en voz del veterano Fernando de Fuentes, no se hizo esperar:

Debo hacer un llamado a la cordura al amigo Durán Chávez para que deje de utilizar el viejo lenguaje de atacar sistemáticamente a los productores, culpándolos de situaciones a las que, bien sabe, somos ajenos. La Asociación de Productores y los productores en lo particular no sólo no han saboteado los planes de reestructuración que ha anunciado el licenciado Rodolfo Echeverría, sino que, con hechos y trabajo al lado del propio

³⁵ Mirabal, "Crisol", *Novedades*, 8 de marzo de 1972

³⁶ Mirabal, "Crisol", *Novedades*, 8 de marzo de 1972.

³⁷ *Novedades*, 18 de abril de 1972.

Echeverría, han colaborado y seguirán colaborando para que este plan inicial del Banco y los nuevos proyectos que deriven del mismo se conviertan pronto en realidades.³⁸

Lo cierto era que, sin una declaración directa de la APP, comenzaba una lenta retracción de las inversiones que, según los propios empresarios, se debía a factores únicamente económicos y no a un boicot al plan de reestructuración. “Hemos sido, somos y seremos amigos del licenciado Echeverría Álvarez —repetía el productor Raúl de Anda—. Quienes señalan a los productores como faltos de interés en colaborar con los planes del licenciado Rodolfo Echeverría revelan un desconocimiento absoluto de los problemas económicos de la industria y muestran también oportunismo político”.³⁹ Sin embargo, ante la disminución constante de trabajo para los afiliados del STPC, las producciones realizadas por los Estudios Churubusco fueron en aumento. Si en 1971 la empresa estatal había producido sólo dos cintas, este número ascendería a 16 al finalizar 1972. Ante este incremento tanto Rodolfo Echeverría como Alejandro Ortega Sanvicente, gerente de los Estudios, repitieron una y otra vez que no se pretendía de ningún modo sustituir a las productoras privadas, sino solucionar el problema del desempleo mientras estas empresas normalizaban sus trabajos. “Ante la actual situación de atonía de la producción —comentaba el periodista Morales Ortiz— y naturalmente con el aliento del propio Banco, Churubusco Azteca, una de las piedras angulares del sistema, se lanzó a la producción y coproducción de películas, lo mismo con gente de casa que con capitalistas extranjeros, adoptando cuantas modalidades o asociación han sido necesarias. Tiempo habrá de hablar de los pros y los contras, ya que de cualquier modo *Churubusco Azteca jamás podrá producir cuanto es necesario para que el cine mexicano se estabilice y progrese*”.⁴⁰

Morales Ortiz tenía razón. Aunque los productores habían disminuido sus inversiones y, de este modo, habían puesto de nuevo en el debate público lo mucho que la industria los necesitaba, en realidad estaban muy lejos de haber abandonado al cine mexicano. Sus inversiones, pocas o muchas según quien las mire —pocas según los trabajadores, muchas según los propios empresarios—, seguían representando la mayoría de las 62 películas realizadas en 1972. No sólo eso: del universo de cintas filmadas en ese año, las producidas por las nuevas empresas

³⁸ Carl Hillos, "Fernando de Fuentes: Durán Chávez no debe atacar por sistema los productores", *Novedades*, 19 de abril de 1972.

³⁹ Felipe Mier, "Nunca ha estado en duda nuestra buena relación con el licenciado Rodolfo Echeverría", *Excélsior*, 29 de julio de 1972.

⁴⁰ Morales Ortiz, "Operación cine", *El Sol de México*, 17 de abril de 1972. Las cursivas son mías.

impulsadas por el BNC eran una clara minoría frente a las de los antiguos productores. Si el Estado se había visto en la necesidad de comenzar a producir por medio de los Estudios Churubusco era justamente porque las nuevas empresas por las que había apostado no estaban alcanzando la producción suficiente para llenar el hueco que los productores tradicionales dejaban poco a poco. Entrevistado años después sobre esta situación, Maximiliano Vega Tato, director de Procinemex y futuro gerente de la empresa productora estatal Corporación Nacional Cinematográfica (Conacine), recordaba: “ante la retracción de la inversión privada, el Estado se enfrentó a un problema que ha sido típico a lo largo de los años en muchas industrias en el sentido de que o interviene el Estado o la actividad económica de que se trate languidece o tiene el peligro de desaparecer. El Estado respondió a esta problemática interviniendo. Primero de una manera más moderada, invitando a nuevos productores que tuvieran una concepción diferente del papel del cine, pero eso fue insuficiente”.⁴¹

De esta forma, apenas un año después de la puesta en marcha del plan de reestructuración y a pesar de los intentos gubernamentales por evitar que la producción disminuyera, el Estado se encontraba nuevamente ante la disyuntiva de dar marcha atrás en sus planes y volver a apoyarse en los productores tradicionales o continuar con la estrategia, aunque esto significara invertir cada vez más recursos públicos en la producción cinematográfica. En este difícil contexto, dos hechos resultaron decisivos para el futuro de las relaciones entre cine y Estado en los siguientes años: las declaraciones hechas por Luis Echeverría durante su viaje a Santiago de Chile y la restitución de la ceremonia de entrega de los Arieles.

¿RENOVACIÓN FÍLMICA O POLITIZACIÓN DE LA INDUSTRIA?

Cuando en 1980 la investigadora Paola Costa preguntó a Rodolfo Echeverría cuál había sido uno de los momentos más importantes de su gestión, el ex director del BNC no dudó en contestar: “el viaje a Chile fue trascendental”.⁴² En el contexto del conocido acercamiento entre los gobiernos mexicano y chileno,⁴³ el régimen mexicano aprovechó la asistencia de Luis Echeverría a la III Conferencia de las Naciones Unidas sobre Comercio y Desarrollo en el Tercer Mundo,

⁴¹ Alejandro Pelayo, “Una nueva política cinematográfica”, en *Los que hicieron nuestro cine*.

⁴² Entrevista de Paola Costa a Rodolfo Echeverría.

⁴³ Volveremos sobre el tema de la relación entre México y Chile en el capítulo 5 de este trabajo en el que analizamos las implicaciones cinematográficas de la política tercermundista del echeverrismo.

celebrada en Santiago desde la segunda semana de abril de 1972, para manifestar el apoyo que el presidente mexicano mostraba hacia el régimen socialista chileno. Las noticias sobre esta visita de Estado inundaron los diarios mexicanos durante aquellos días. En las notas se mostraba al mandatario mexicano y una enorme y variada comitiva en diversos actos oficiales al lado de sus anfitriones sudamericanos. Entre los invitados, había un grupo de cineastas liderado por Rodolfo Echeverría.

La presencia de este gremio, si bien tenía un importante matiz político, obedecía también, y quizá principalmente, a la continua labor de promoción del cine mexicano en mercados internacionales contemplada en el plan de reestructuración de 1971.⁴⁴ Con base en esa estrategia, Rodolfo Echeverría había encomendado a varios embajadores la organización de semanas de cine nacional en los países en los que hubiera representación del gobierno mexicano.⁴⁵ Estos eventos comenzaban a ser una realidad gracias a la labor conjunta del director del BNC y su antecesor Emilio O. Rabasa, que ahora se desempeñaba como secretario de Relaciones Exteriores. Se había optado también por efectuar estas semanas de cine durante las visitas oficiales que Luis Echeverría hiciera a otros países. Una primera semana, acompañada de su respectiva comitiva, había tenido lugar en marzo en la ciudad de Tokio y varias más se realizarían posteriormente en ciudades como Moscú, Pekín o Bucarest. De este modo, entre las principales actividades de la comitiva cinematográfica que viajó en abril de 1972 a Santiago estaba la participación en la semana de cine y varios cinedebates con el público chileno.

⁴⁴ “Aprovechando el viaje de LEA, festival de cine mexicano Santiago de Chile”, *Diario de la Tarde*, 13 de abril de 1972.

⁴⁵ “Cine-embajadores”, *Siempre!*, 926, 24 de marzo de 1971.



Salvador Allende, Rodolfo Echeverría y Sergio Olhovich
en la embajada de México en Santiago de Chile, abril de 1972.
Acervo de la Cineteca Nacional de México.

Pero era claro que el viaje a Chile tenía un carácter distinto y la asistencia de la comitiva de cineastas no se limitaba a un viaje de promoción. El director de cine Felipe Cazals recuerda que el BNC le ofreció a los creadores la visita a Santiago de Chile “no como una gira de promoción del cine, sino como un viaje solidario de los creadores e intelectuales mexicanos con la administración del presidente Allende y con las gentes de izquierda del gobierno de la Unidad Popular”.⁴⁶ Por ello, entre las principales actividades de la comitiva se incluía una reunión de los intelectuales mexicanos con el mandatario chileno y, lo más importante para el tema que nos ocupa, otra con el presidente Echeverría. De acuerdo con el testimonio del cineasta Paul Leduc, los directores discutieron previamente sobre el tema en el que debían centrarse en esa reunión, y decidieron solicitar al presidente, en voz de Alberto Isaac, que el gobierno mexicano dejara a los directores crear en absoluta libertad y sin intervención de la censura. Pero Luis Echeverría cambió de inmediato el tema y declaró algo muy parecido a lo dicho cuando aún era candidato a la presidencia: “según Paul Leduc, Echeverría nunca contestó directamente y sólo comentó que había visto una película japonesa, *La mujer de arena*, y les dijo que ése era el cine que a él le

⁴⁶ Entrevista de Israel Rodríguez a Felipe Cazals.

gustaba, lo cual era como contestar que el problema del cine mexicano no era la censura sino la calidad”.⁴⁷

Tras esta declaración, Luis Echeverría, con frase contundente, dio su espaldarazo al director del BNC y dijo: “aquí el licenciado Landa es el director del Banco y el único mandamás de todos los organismos que dependen de él y, además, es el hermano mayor del presidente. Él tiene la sartén por el mango para corregir los defectos. Es necesario que mejoremos las películas, que prestigiemos el cine y prestigiemos de este modo a México”.⁴⁸ En ese momento, con un improvisado discurso ante los cineastas y los medios de comunicación, el presidente lanzó de pronto y sin titubeos una declaración que claramente iba dirigida no a los creadores presentes en la sala, sino a quienes continuaban resistiéndose a la transformación de la industria en México y comenzaban a afectar de nuevo los niveles de producción. “Ya es tiempo —dijo Echeverría— de abandonar la tesis de que las películas de mala calidad satisfacen al pueblo y abren mercados”. Al final de su discurso, el presidente emitió una sentencia que cayó como una bomba en la prensa mexicana: “debemos hacer un cine que sea el auténtico reflejo de nuestro país. Porque un cine que miente es un cine que embrutece y empobrece el alma nacional y nos llena de desprestigio ante propios y extraños”.⁴⁹

Durante los últimos días de abril de 1972, mientras continuaba la lucha entre productores y sindicatos por la caída en el ritmo de producción, las palabras pronunciadas por Luis Echeverría en Santiago ocuparon prácticamente todas las secciones de cine de los diarios. Entre desplegados de apoyo, deslindes de productores que aseguraban no sentirse aludidos y críticas a la incongruencia de un gobierno que seguía financiando un cine que consideraba embrutecedor, todo el mundo dijo estar de acuerdo con el presidente. La prensa oficialista se volcó de lleno en apoyo a Echeverría:

Es necesario —expresaba Vicente Vila—, inaplazable, que ese mal cine ya no exista. Así lo determinan tajantemente los conceptos del máximo ejecutivo nacional. *Ese pernicioso cine debe desaparecer. Ni una sola película más de esas que embrutecen y desprestigian debe permitirse, al menos no con el dinero que en refacción y ayuda proporciona el mismo Estado mexicano mediante el Banco Nacional Cinematográfico. Dinero que, en su origen, como todo el*

⁴⁷ Entrevista de Paola Costa a Paul Leduc. Paola Costa, *La “apertura” cinematográfica: México 1970-1976*, p. 91.

⁴⁸ Alberto Isaac, “¿De qué sirvió el viaje de los cineastas a Chile?”, *Esto*, 28 de abril de 1972.

⁴⁹ “Palabras y compromisos”, *Siempre!*, 984, 3 de mayo de 1972.

erario, es dinero del pueblo. Dar fondos oficiales a lo que embrutecerá y desprestigiará es contradictorio con la posición oficial, decisiva, defendida a plena conciencia y sabiendo sus consecuencias por el jefe de la nación. El dinero del pueblo no debe ser empleado para empobrecer el alma nacional.⁵⁰

Después de que se diera a conocer la contundencia con la que el presidente había mostrado su apoyo público a Rodolfo Echeverría y su proyecto de transformación del cine nacional, todos los sectores se alinearon o por lo menos eso expresaron. Víctor Parra, el presidente de la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica, publicó un desplegado en el que expresaba que esa instancia veía:

En el deseo de nuestras autoridades por mejorar la calidad del cine mexicano, eliminar el cine que embrutece y empobrece, una alta meta que merece todo el apoyo de los que participan de una u otra forma en el desarrollo de nuestra industria. Las palabras del señor presidente, que otorga una perspectiva alentadora al cine, también nos comprometen a los cinematografistas a superar capacidades, subsanar fallas, eliminar burocratismo y, en fin, estar conscientes de la grave responsabilidad que tenemos ante el pueblo, de responder a este llamado de su interprete y portavoz.⁵¹

Los productores, hasta ese momento inmersos en una batalla de acusaciones contra los líderes sindicales, respondieron que habían enviado un telegrama personal al presidente de la república informándole que consideraban que, esta vez, había condiciones para elevar la calidad del cine mexicano. Su representante Fernando de Fuentes “añadió que este panorama es completamente diferente al de los sexenios anteriores, porque en la actualidad hay funcionarios que tienen órdenes concretas sobre la actuación que debe observar el cine mexicano”.⁵² Finalmente, los directores, que también habían tenido una fuerte resistencia a abrir las puertas de su sindicato a los jóvenes realizadores,⁵³ informaron de inmediato que su sección sindical tenía ya un plan elaborado para garantizar a todos los realizadores absoluta libertad creadora y

⁵⁰ Vicente Vila, “Lo del pueblo al pueblo”, *Siempre!*, 10 de mayo de 1972. Las cursivas son mías.

⁵¹ “Elogia la CNIC los pronunciamientos del presidente sobre cine nacional”, *El Día*, 28 de abril de 1972.

⁵² “Los productores dicen que ya no hace falta reunirse con el presidente”, *El Herald*, 28 de abril de 1972.

⁵³ Véase por ejemplo, las declaraciones emitidas por Rogelio González, líder de la sección de directores en “Ningún director debutante que sea financiado por el sector oficial podrá ingresar al sindicato”, *Excelsior*, 23 de junio de 1972.

que en breve lo entregarían personalmente al presidente. Además, Rogelio González, líder de los cinematografistas, declaró que el comité directivo “prepara también nuevos reglamentos de la sección para permitir el ingreso de nuevos socios, dada la inquietud que existe entre la juventud por hacer cine”.⁵⁴

Sin embargo, este último punto, la disposición de los directores cinematográficos para apoyar un proyecto oficial que, entre otras cosas, planteaba la necesidad de relevarlos por creadores más jóvenes, era mucho más complicado de lo que exhiben las declaraciones públicas. Como en el caso de los empresarios del cine, los directores se encontraban en una situación intrincada y resbaladiza, pues su sobrevivencia en la industria dependía de su capacidad para mantener una relación cordial con el aparato estatal que proveía el financiamiento, en un contexto en el que dicho aparato impulsaba la idea de que el relevo generacional era inevitable. Rogelio González, en su calidad de líder sindical de los directores, ocupaba uno de los lugares más complejos en esta situación, pues estaba obligado, como todos los representantes de la industria, a manifestar públicamente su apoyo al nuevo proyecto oficial mientras aseguraba defender el trabajo de sus agremiados. Ante esta encrucijada, desde 1971 González había convocado a una asamblea en la que, por mayoría de votos, los directores decidieron conservar en sus estatutos la prohibición de permitir la entrada a su sindicato a quienes no hubieran dirigido al menos una cinta. Con ese antecedente, el líder sindical navegó con dificultad entre las dos aguas.⁵⁵ Al final todo parece indicar que tanto González como Echeverría optaron por incorporar nuevos directores sin la necesidad de cambiar el controvertido estatuto. Para lograrlo, Rodolfo Echeverría, a quien le sobraban habilidad política y experiencia sindical, promovió constantemente la política de continuar apoyando a los famosos directores consagrados en décadas anteriores mientras se impulsaban las nuevas carreras de los jóvenes.⁵⁶ Aun así, el tema no dejó de ser problemático para un líder que, para su mala fortuna como veremos más adelante, terminó lógicamente tomando postura al lado de sus agremiados y de los productores tradicionales de cine con los que había trabajado por años.

⁵⁴ "Entregarán al presidente plan de trabajo cinematográfico", *El Nacional*, 28 de abril de 1972.

⁵⁵ José Natividad Rosales, "Los viejos no pueden frenar el cine nuevo", *Siempre!* 957, 27 de octubre de 1971, p. 44-45.

⁵⁶ Gracias a dicho apoyo, los viejos directores continuaron filmando un número no menor de cintas durante el periodo echeverrista. De esta época datan, por ejemplo, películas como *En busca de un muro* (Julio Bracho, 1973), *El hombre de los bongos* (Roberto Gavaldón, 1975), *Ante el cadáver de un líder* (Alejandro Galindo, 1973), *Renuncia por motivos de salud* (Rafael Baledón, 1975) y el éxito *La choca* (Emilio Fernández, 1973).

Las declaraciones presidenciales hechas en Santiago de Chile marcaron un antes y un después en la historia del respaldo gubernamental para transformar el cine mexicano. Varios días después, el director Alberto Isaac narró ese encuentro con el presidente en una interesante nota periodística:

La reunión con Luis Echeverría era una cena que tenía algo de surrealista y algo de teatro de lo absurdo. 15 o 16 personas sentadas en el salón de la embajada de México en Santiago, silenciosos, oyendo en una radio portátil del discurso del presidente Salvador Allende en el gran mitin de masas de la Unidad Popular. El más atento, inmóvil y sin pestañear casi, era el presidente Echeverría. Al final del bravo discurso de Allende empezó la plática, cuya parte esencial ya es conocida por el lector: se abre la posibilidad de un cine mexicano comprometido con la realidad. Hubiéramos querido concretar más, definir más, pero el tiempo se echa encima. Lo importante es el compromiso de apertura a todos los temas posibles para el cine, expresada por la voz más alta de México. *El presidente Echeverría fue más lejos de lo que pensábamos todos los presentes.* Habló de levantar una barrera contra el mal cine.⁵⁷

Pero, más allá de la importancia del apoyo político y mediático que el presidente dio a su hermano, fue otro auxilio el que resultó determinante para el proyecto de Rodolfo Echeverría: el recurso económico que, como resultado de aquella reunión, se obtuvo para el proyecto de renovación.

Se le informó al presidente —recordaba Rodolfo Echeverría— lo que se estaba haciendo en relación con el plan del 21 de enero de 1971, los pasos que se estaban dando, y *los problemas económicos por los que se atravesaba*, y en esa entrevista estaba presente el entonces secretario de Hacienda, licenciado Hugo Margáin, y se le dieron instrucciones para que se apoyarán las resoluciones que había adoptado el consejo del Banco Cinematográfico en materia de reestructuración cinematográfica, y a partir de ahí se vivió una segunda etapa en la época de la reestructuración. Fue muy importante porque se recibieron apoyos definitivos, y entonces ese compromiso histórico de los cineastas de México

⁵⁷ Alberto Isaac, "¿De qué sirvió el viaje de los cineastas a Chile?". El ejercicio de la censura cinematográfica en el cine echeverrista es el tema central del capítulo 4 de esta tesis.

encontró un cause anchuroso y muy benéfico para el cine. Fue un encuentro muy positivo para la cinematografía.⁵⁸

A partir de aquel viaje, con el soporte político y económico del gobierno federal, se observa en la retórica de Rodolfo Echeverría un tono mucho más contundente y se percibe claramente un paulatino acercamiento a la retórica propia del gobierno federal, que también fue más radical tras el famoso viaje a Chile. Las que antes eran declaraciones de apertura a diferentes temas y anuncios para que nuevos empresarios y jóvenes directores se incorporaran a la industria se convirtieron progresivamente en llamados enérgicos a la actualización y a que los jóvenes creadores cumplieran con la misión histórica que les correspondía. El director del BNC pasaba gradualmente de su papel original de transformador y modernizador de una industria cultural a posicionarse —junto a su hermano— como crítico cinematográfico, consejero creativo y guía moral que señalaba el rumbo correcto que debía seguir el cine nacional. La densa mezcla entre el burócrata encargado de salvar económicamente una industria en crisis, el crítico que postula en dónde recae la calidad de una obra cinematográfica y el funcionario-hermano del presidente decidido a impulsar la retórica del oficialismo en sus propios ámbitos de acción se muestra cada vez con más claridad. “En esta era de mayor apertura —declaraba a finales de 1972— los cineastas *deben* prepararse a vivir en la realidad artística y a contemplar un crecimiento incomparable de su responsabilidad social. Convertirse en los censores máximos de sus obras los sitúa en el centro de la circunstancia del país. El Estado no pretende otra cosa que luchar junto a ellos en la conquista de su propia libertad. La conciencia colectiva está indisolublemente ligada a la expresión cinematográfica”.

A partir de ese momento, de manera inédita en la historia del cine nacional, desde las oficinas gubernamentales comenzó a hacerse un llamado constante para que los creadores de cine realizaran obras que reflejaran la realidad social del país, pidiendo constantemente un cine “en el que la inteligencia de la sociedad haga una apuesta histórica en favor de la libertad y en contra de la servidumbre, ya no un cine oportunista, que no quiere sino agradar y para conseguirlo recurrirá a todos los artificios de la artesanía y a la corrupción de los géneros. No es otra la elección que nuestro tiempo ofrece a los cineastas: *la crítica responsable o el oportunismo*”.

⁵⁸ Alberto Isaac, "¿De qué sirvió el viaje de los cineastas a Chile?".

circunstancial. Es una opción que la historia plantea a su oficio. Están comprometidos la suerte de la libertad, la libertad de cada uno y el predominio de la democracia”.⁵⁹

Como resultado de este cambio en la retórica oficial, un tema claramente puesto en la mesa desde las más altas esferas del poder estatal comenzó a permear en el debate sobre el cine nacional durante la segunda mitad de 1972: la necesidad de hacer “cine político” o “cine social”. Aunque obviamente cada quien entendía algo distinto por tales conceptos, lo cierto es que hacia finales de ese año todos parecían tener algo que decir sobre el tema. El mismo Alberto Isaac había lanzado la primera piedra cuando, al narrar su viaje a Chile, detalló cómo los cineastas mexicanos fueron increpados por los jóvenes chilenos:

Siempre había un núcleo juvenil que naturalmente hablaba sin pelos en la lengua: ¿por qué no se hace cine político en México?, ¿por qué no se ha tratado el problema de Tlatelolco?, ¿hay censura en el cine mexicano? Eran algunas de las típicas preguntas de ese grupo. Las contestamos según nos tocaba el turno en el escenario. Nadie mintió y nadie trató de dorar la píldora. Se dijo que se estaba luchando por hacer un cine más comprometido políticamente, de acuerdo con la apertura crítica que públicamente estimulaba el gobierno de Echeverría. Que lo de Tlatelolco se había tratado en varias películas *underground* pero que era verdad que nadie había intentado hacer una cinta sobre ese tema desde una plataforma industrial, y se admitió que hay una censura bastante estricta que pesa sobre las películas mexicanas. Todo eso es cierto ¿o no?⁶⁰

La necesidad de hacer “cine político” de pronto comenzó a parecer inevitable. El 9 de mayo, el diario *Excélsior* publicaba una nota en la que mostraba, en una sospechosa simultaneidad con los discursos oficiales, cómo el público mexicano estaba ansioso por ver ese cine político que se proponía desde la dirección del BNC y la misma presidencia. Al describir una gira promocional que varios directores y actrices hacían en el estado de Baja California, el reportero narraba cómo “un joven universitario gritó ‘queremos que se haga un cine político en México’ y preguntó: ‘¿por qué no se hace?’. En Ensenada el público también dejó escuchar su voz y culpó a los productores de filmar únicamente churros. En Mexicali se le explicó al joven universitario que *el presidente Echeverría es el primero en auspiciar al cine social y político*, que así lo manifestó en su

⁵⁹ Rodolfo Echeverría, *Segundo informe de labores*, p. 87. El subrayado es mío.

⁶⁰ Alberto Isaac, “¿De qué sirvió el viaje de los cineastas a Chile?”.

conferencia en la embajada de México en Santiago de Chile el día en que pidió, más bien exigió, mayor calidad en temas cinematográficos para no reforzar la imagen negativa de nuestro país en el extranjero”.⁶¹

Pero si las declaraciones presidenciales y las supuestas exigencias del público mexicano no eran suficiente aliciente para emprender la realización de cine político, a principios de noviembre el propio Hiram García Borja, director de Cinematografía y, por lo tanto, encargado de la censura, invitó a todos los realizadores mexicanos a que se lanzaran a hacer cine político. Repitiendo las frases de los hermanos Echeverría, García Borja aclaró que habría “total apertura para el cine político, con la única condición de que se haga con calidad”.⁶² Y es que, como veremos en el capítulo cuatro dedicado a analizar la censura cinematográfica, existía dentro de la industria una larga tradición de no tratar temas políticos en el cine industrial. Imperaba en el cine nacional una censura sutil, no explícita pero sí contundente, un mecanismo que muy pocas veces actuaba frente a películas terminadas y se enfocaba fundamentalmente en impedir el patrocinio oficial de cualquier tipo de cine crítico hacia el régimen, un mecanismo esencialmente financiero por el cual ningún empresario se atrevía a invertir en una cinta que difícilmente recibiría apoyo para producción o que, si llegaba a realizarse, no podría ser exhibida.

Como respuesta a los llamados oficiales varios mostraron su incredulidad ante este repentino cambio y la tan repetida “apertura cinematográfica”. El nuevo posicionamiento de los funcionarios del cine, que ahora parecían colocarse en la vanguardia artística y política, intentaba emplazar por decreto a la industria cinematográfica mexicana a la par de las revoluciones cinematográficas que desde hacía una década habían transformado el fenómeno fílmico en todo el mundo, con una mezcla de innovación estética y crítica política. Sin embargo, el llamado a la crítica social y la libertad creativa de los funcionarios mexicanos parecía discordante con la propia industria que dirigían y sus mecanismos de control político. Productores, escritores y directores, viejos o nuevos, desconfiaban de este llamado y preferían seguir produciendo cintas que, sabían, no enfrentarían ningún problema de censura.⁶³

El problema era claro: a partir de 1972, en un complejo contexto en el que la producción cinematográfica decrecía cada vez más por la retracción de los productores, el Estado mexicano,

⁶¹ "En Mexicali exigen cine político; en Ensenada, freno a tanto churro", *Excélsior*, 9 de mayo de 1972. Las cursivas son mías.

⁶² "García Borja invita a los directores a intentar cine político", *El Heraldo*, 13 de noviembre de 1972.

⁶³ "Sergio Vejar habla sobre el cine político y social", *Excélsior*, 27 de octubre de 1972; "Habla José Estrada de un cine denuncia social en México", *Excélsior*, 10 de noviembre de 1972.

en la voz misma del presidente, había declarado que apoyaría de manera decidida el plan de reestructuración del cine a la vez que hacía un llamado a realizar un “cine de calidad que reflejara la realidad nacional”. La coyuntura era que ese cine exigido desde lo más alto del poder estaba en contradicción tanto con los patrones de producción-consumo a los que estaba habituada la industria cinematográfica como con los mecanismos de control político del régimen. La propuesta de Rodolfo Echeverría apuntaba a la realización de un cine crítico y de calidad para las clases medias, pero le era demandado a una industria dedicada casi por completo a la manufactura de cine comercial, carente de crítica social y dirigido fundamentalmente a las clases populares. De este modo, aunque al inicio de su gestión Rodolfo Echeverría había asegurado que la realización del cine comercial era esencial para la industria filmica nacional, dos años después rechazaba la idea de que el Estado continuara produciendo ese cine ahora tachado, por él mismo y por el presidente de la república, de ser “hueco, vacío, escapista, totalmente alejado de la entraña nacional”.⁶⁴ Además, como hemos visto hasta ahora, durante estos años fue posible observar cómo lo que en un comienzo se presentó como un programa de transformación que constantemente reafirmaba la libertad de los creadores fue conviviendo poco a poco con la exigencia de un tipo específico de cine solicitado por el primer mandatario. En esta mutación, en la que la figura presidencial fue adquiriendo cada vez mayor presencia en la industria cinematográfica, la reanudación de la entrega de los Arieles jugó también un papel central.

LOS ARIELES Y EL PRESIDENTE

Cuando, el 21 de enero de 1972, Rodolfo Echeverría volvió a convocar a los miembros de la industria y a los medios de comunicación para que escucharan los resultados del primer año de su gestión, varias voces mostraron su desconcierto. Nunca un director del BNC había encabezado un acto similar, porque su puesto no era de representación popular. Si bien los anteriores directores estaban obligados a entregar reportes mensuales al secretario de Gobernación y un informe anual para el Consejo de Administración, la presentación de estos documentos nunca implicó una ceremonia especial o un acto político que tuviera resonancia en los medios de comunicación masiva. Ante este novedoso ritual, una nota en el diario *Esto* exponía la lectura

⁶⁴ Entrevista de Paola Costa a Rodolfo Echeverría.

que la prensa hacía del evento: “claramente se intenta parangonar el informe del Banco Nacional Cinematográfico a los eventos que anualmente efectúan públicamente el presidente de la República y los gobernadores de los estados. Pero estos actos se justifican en tanto que se trata de cargos representativos de elección popular, pero en este caso ¿quiénes son los destinatarios del mensaje de Rodolfo Echeverría? ¿Sería demasiada pretensión inferir que a quien se dirige es a nosotros, los representantes de la opinión pública?”.⁶⁵ Conforme avanzaron los años, los informes de Rodolfo Echeverría serían, no sólo más extensos, sino más difundidos en los medios y se convertirían en uno de los eventos más importantes del cine nacional, en competencia sólo con la entrega de los Arieles, restituida hacia finales de 1972.

En palabras del propio Rodolfo Echeverría, la reconstitución de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas, propuesta en el plan original presentado en enero de 1971 “para responder a una exigencia impostergable”, tenía dos objetivos principales: “promover el adelanto de las artes cinematográficas y enjuiciar los resultados de la producción cinematográfica, estableciendo un sistema de estímulos y reconocimientos destinados a situar los méritos individuales de los participantes en la creación de cada película”.⁶⁶ Un año después, el mismo Echeverría anunciaba la reinstalación de la Academia y la posibilidad de que ese mismo año se renovara la entrega del premio Ariel a lo más destacado de la producción cinematográfica. Sin embargo, muy pronto se observó una característica importante en esta nueva Academia: había una dependencia manifiesta de ésta hacia los dictados gubernamentales y una casi absoluta coincidencia entre los proyectos que impulsaba el BNC y los premios que otorgaba.

Aun así, a principios de agosto se anunció que el 11 de ese mes se llevaría a cabo la ceremonia de los renovados premios. El día estipulado, la entrega se efectuó sin glamur alguno en un pequeño evento al pie de la estatua del Ariel dentro de los Estudios Churubusco. Además de Rodolfo Echeverría, presidían la mesa de premiación Hiram García Borja, director de Cinematografía, y Mario Moya Palencia, secretario de Gobernación. La mayoría de los premios se repartieron entre dos cintas, *El águila descalza*, de Alfonso Arau, y *Las puertas del paraíso*, de Salomón Laiter, lo que evidenciaba que, aunque se había restituido el premio a la calidad del cine mexicano, la producción de cine de calidad aún estaba por debajo de lo esperado.

Cuando el secretario de Gobernación tomó la palabra, después de recordar y defender el impulso que la actual administración había dado a la industria y de solicitar de nuevo a los

⁶⁵ "Acto inusitado. Ante el primer informe de Rodolfo Echeverría", *Esto*, 1 de febrero de 1972.

⁶⁶ "Discurso pronunciado por el lic. Rodolfo Echeverría".

productores y creadores que apoyaran también la elevación de la calidad del cine, pidió directamente a los productores un cambio de conducta. Les demandó adoptar “la actitud que corresponde a nuestro momento de cambio. Ésta es la actitud que corresponde a la búsqueda de una nueva ética de responsabilidad a la que ha convocado el señor presidente Echeverría. El cine puede y debe concurrir a esta transformación, apoyándose en nuestra realidad, ayudando a conocerla mejor”.⁶⁷



Entrega de los Arieles en los Estudios Churubusco, 11 de agosto de 1972.
Archivo Fotográfico de Rodolfo Echeverría, Cineteca Nacional

Este discurso ponía en evidencia una vez más que los premios se entregaban en un ambiente en el que las autoridades pedían una y otra vez a los productores el cine que debían impulsar y éstos parecían no escuchar esos llamados esperando, quizá, que con la agudización de la crisis de producción el BNC no tuviera más opción que echar atrás las presiones que ejercía sobre ellos. Sin embargo, estas esperanzas se disolvieron cuando los principales miembros de la industria fueron convocados a una nueva entrega de los Arieles que se realizaría el 20 de marzo de 1973, apenas unos meses después, ya no en los Estudios Churubusco, sino en la residencia oficial de Los Pinos, encabezada por el propio presidente de la república. El mensaje no podía ser más claro.

En ese desayuno, Luis Echeverría premió personalmente tres cintas que, en su conjunto, representaban sin duda el discurso de apertura, calidad y crítica social que el Estado promovía y exigía. El Ariel de Oro fue para *El castillo de la pureza*, cinta de Arturo Ripstein sobre un padre autoritario que mantiene a su familia en cautiverio mientras ejerce sobre ellos un poder que va más allá de la violencia física. La cinta, en la cual el padre alterna discursos conciliatorios con

⁶⁷ "Llamada de Mario Moya Palencia a cinematografistas", *Cine Mundial*, 10 de agosto de 1972.

castigos corporales y amenazas de muerte, había sido recibida por la prensa como una alusión al sistema autoritario mexicano y, por lo mismo, como una prueba fehaciente de la tolerancia y apertura hacia este cine crítico.

Un segundo Ariel fue para *Mecánica nacional*, película en la que el director Luis Alcoriza ocupaba como pretexto la asistencia de una familia a una carrera de autos para construir una cruda alegoría de la decadente sociedad mexicana en la que pretendía reflejar críticamente sus principales vicios. Al hacer la entrega del premio, el presidente decidió tomarse su tiempo para, en auténtica posición de crítico cinematográfico, hacer un llamado “a los jóvenes para que vieran esa película, que reflexionaran en que las grandes risas y carcajadas que producía nos hacían pensar en una sátira magistralmente hecha; pero que en realidad no sólo era una comedia, que era una tragicomedia, que tiene de tragedia la revelación de una serie de aspectos de la vida mexicana, de la cual todos somos copartícipes; y que sólo con autocrítica lograríamos superar lo que allí, de modo tan acertado, se expone, se caricaturiza”.⁶⁸ Detengámonos un poco en esta cinta que tanto gustó a Echeverría.

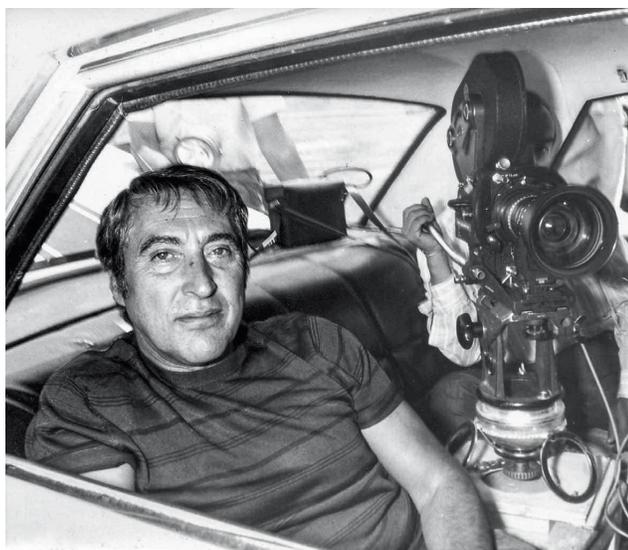
Mecánica nacional fue el primer gran éxito taquillero del cine echeverrista. Cuando el presidente lanzaba sus loas a la cinta, ésta ya había pasado varias semanas en los mejores cines del país y había sido vista por un amplio número de espectadores que, se repetía comúnmente en la prensa, quedaba fascinado al sentirse identificado con aquella feroz crítica a la sociedad mexicana.⁶⁹ Como hicieron notar varios críticos en su momento, la película tiene una estructura que permite desarrollar muchas pequeñas historias dentro de la trama general. Así, además de la narración del evento principal —la caótica asistencia a una carrera de autos en Valle de Bravo—, se muestran una tras otra pequeñas situaciones que sirven para criticar el amplio abanico de defectos de los mexicanos: machismo, alcoholismo, infidelidad, dependencia materna, promiscuidad, desorden, gula, etcétera. Críticas que, como bien señalaba Echeverría, se insertaban en situaciones cómicas que, al sumarse, elaboraban una fotografía de esa gran tragedia llamada México.

Mecánica nacional cimentó su éxito comercial en la atinada estrategia de presentar como nuevo cine lo que en realidad era la actualización de la sátira social en la que el cine mexicano se

⁶⁸ "Palabras pronunciadas por el señor Presidente, Lic. Luis Echeverría Álvarez", AGN, DGIPS, Caja 1752 A, exp. 1, f. 40. Las cursivas son mías.

⁶⁹ El propio Rodolfo Echeverría presumía con datos el éxito de esta producción oficial: “*Mecánica nacional* ha superado las entradas de todas las películas mexicanas en la historia del cine mexicano con cuarenta semanas en el Real Cinema, alcanzando entradas brutas calculadas en \$7 558 800. Rodolfo Echeverría, *Cuarto informe general de la actividad cinematográfica en el año de 1974 relativo al Banco Nacional Cinematográfico S. A. y sus filiales*, p. 63.

había apoyado por décadas. Al poner de manifiesto los vicios individuales y colectivos de sus protagonistas, evidenciar sus locuras o excesos, y criticar indirectamente sus deficiencias morales o su carácter incivilizado mediante la ridiculización o la ironía, la cinta sin duda buscaba colocarse en un punto medio entre la necesidad de conservar a un público popular —eso sí, urbano— acostumbrado al consumo de historias sencillas en las que se sintiera retratado, y la apuesta por transformar los acartonados estereotipos que la industria mexicana había construido a lo largo de tres décadas. De este modo, si en el cine clásico mexicano los pobres representaban una comunidad solidaria y benévola, en la cinta de Alcoriza estos personajes aparecen como parte de un conjunto caótico de individuos dispuestos a aprovecharse unos de otros al menor descuido. Como hizo notar hace algunos años Ignacio Sánchez Prado, a diferencia de las producciones de la época de oro, en esta obra se identifica directamente lo popular con lo vulgar y se destierra cualquier posibilidad de solidaridad entre los integrantes de las clases trabajadoras y medias: “ésta es precisamente la razón por la cual el filme inaugura no sólo una forma de representar a la ciudad de México en el cine, sino también una comprensión de las clases populares como socialmente irredimibles y sujetas a formas alienantes del populismo social”.⁷⁰



Cartel de *Mecánica nacional* / Luis Alcoriza durante la filmación de *Mecánica nacional*.

Acervo Cineteca Nacional de México

⁷⁰ Ignacio Sánchez Prado, "Alegorías de un cine sin pueblo", p. 55.

La recepción de la cinta entre la crítica de cine opuesta al proyecto del régimen, como era de esperarse, fue completamente negativa y se dedicó fundamentalmente a evidenciar esta “mecánica de la mecánica nacional” en la que una producción oficial se regodeaba criticando a sus ciudadanos. Alcoriza, español de nacimiento y famoso por ser uno de los guionistas de Luis Buñuel, se defendió argumentando que *Mecánica nacional* no era “una crítica contra el pueblo mexicano, sino a una manera de pensar, clásica y tradicional, de los pueblos latinos y católicos. En mi cinta no realizo precisamente una crítica, sino que hago un análisis de cierto comportamiento humano. No critico al público, sino a un sistema de vida, al machismo, a cierta moral, a la idolatría por la madrecita, etcétera”.⁷¹ Lo cierto es que esta cinta comercial de fácil consumo, en la que la crítica se traducía en estigmatización de la sociedad mexicana, se convirtió en el modelo a seguir del proyecto echeverrista y desde el poder se llamó a los directores a emularla y a los ciudadanos a apreciarla.

Finalmente, en un acto que parecía muestra plena de apertura, se entregó un tercer Ariel de Oro a la cinta *Reed, México insurgente*, realizada por completo al margen de la industria cinematográfica, en la que el cineasta Paul Leduc hacía una representación totalmente desmitificadora de la Revolución mexicana y los intelectuales que la acompañaron. La película de Leduc, que Rodolfo Echeverría consideraba una obra maestra,⁷² había sido acogida por el BNC, que la había convertido a formato profesional y la había promocionado como el máximo ejemplo de la pluralidad cinematográfica del régimen. Sin embargo, su realizador, que cuatro años antes había participado en la elaboración de los comunicados del Consejo Nacional de Huelga, no sólo declinó el premio que se le otorgaba como mejor director, sino que dejó plantado aquella mañana al presidente de la república y prácticamente no volvió a tener trato alguno con el BNC durante la gestión de los Echeverría.

Al concluir la entrega de los premios, los integrantes de la comunidad cinematográfica y la prensa que se encontraba en Los Pinos esperaban lo que Echeverría tenía que decir sobre la ya preocupante situación en la que se encontraba el cine nacional. Después de agradecer a la familia cinematográfica por haber aceptado la invitación a desayunar en su casa y tras pronunciar las palabras de rigor sobre la importancia de la industria para el cine nacional, el presidente pidió

⁷¹ Citado en Ignacio Sánchez Prado, "Alegorías de un cine sin pueblo", p. 54.

⁷² "Un buen día un grupo de distinguidos críticos cinematográficos me invitaron a ver un película de un joven que yo había conocido en París cuando él estaba estudiado allá. Era una película en 16 mm que se hizo con mucho esfuerzo, que resultó ser una película extraordinaria desde todos los puntos. Era *Reed, México insurgente*". Entrevista de Paola Costa a Rodolfo Echeverría.

a los integrantes del gremio que valoraran la libertad con la que contaban, una libertad, decía, que no se tenía en los países donde privaban los intereses comerciales ni en aquellos en los que, por razones políticas o ideológicas, los creadores tenían que ceñirse a “rígidos moldes oficiales”. “Necesitamos —indicaba—, en medio de grandes contradicciones, de los grandes intereses encontrados, de las potencias del mundo que se manifiestan en dos aspectos y cuyos intereses, o mercantiles o ideológicos, los llevan a incidir hasta en las manifestaciones estéticas más indirectas, que el cine mexicano hable con lealtad y con claridad de nuestros problemas, que los lleve al pueblo, con lo mejor de la técnica y lo mejor del arte”.⁷³

Demostrando que era totalmente consciente de las características comerciales e industriales del cine, Echeverría continuó su discurso dando una larga explicación de las condiciones económicas y las circunstancias históricas que habían llevado al cine mexicano, a partir de los años cincuenta, a refugiarse en la producción de cine comercial para competir con la renaciente industria de Hollywood. Sentenció sin titubeos:

Pero ya hemos hecho mucho cine comercial. Nos hemos dado en todos los sectores a nosotros mismos muchas explicaciones para esto: que las películas deben de pagarse, que es necesario competir con el gran cine comercial extranjero. Yo pienso, queridos amigos, que, si hacemos un esfuerzo por hacer cine de calidad, lo demás vendrá por añadidura. Hay muchos sectores en el país que lo pagarán y *el Estado seguirá apoyando el cine de calidad*, para que éste obtenga la retribución económica que necesita para subsistir y para crecer.⁷⁴

Era obvio que de aquel desayuno se pretendían sacar soluciones definitivas. Por ello Echeverría le pidió directamente a productores y directores que se dieran a la tarea de realizar un cine crítico sin temor a represalias. Reconoció, en el tono autocrítico que había acompañado su gestión, que en México hubo un tiempo en el que no se quería hablar de los problemas, en el que los autores de espíritu crítico eran segregados o desterrados. Pero el cine que se promovía en ese momento, aunque estuviera directamente auspiciado por el Estado, “deseamos que sea crítico, que vea y exponga de cerca los problemas nacionales, que no habrá quien se ofenda por ello, que todos pensamos que somos transitorios en la función que desempeñamos”.⁷⁵ Para que

⁷³ "Palabras pronunciadas por el señor Presidente...". AGN, DGIPS, caja 1752 A, exp. 1.

⁷⁴ "Palabras pronunciadas por el señor Presidente...". El subrayado es nuestro.

⁷⁵ "Palabras pronunciadas por el señor Presidente...".

no quedara duda de la absoluta tolerancia que se profesaba —y de la capacidad de vigilancia del Estado—, Echeverría declaró, en un hecho por lo menos sorprendente, que estaba perfectamente enterado de que *El grito/México 1968* se proyectaba en los cineclubes universitarios y que su exhibición era conscientemente consentida por su gobierno. “Tengo noticia —afirmaba— de que anda por ahí una película sobre los sucesos de Tlatelolco. Reciben quienes la divulgan algunos pequeños subsidios de intereses extranacionales. *Yo he pedido a mis colaboradores que no interrumpen en los medios estudiantiles su proyección, porque hasta allí queremos llegar en la libertad para el cine*”.⁷⁶

Sin embargo, a pesar del manifiesto apoyo presidencial al proyecto de renovación, 1973 fue para la industria un año de completa tensión. Si bien los deseos de Luis Echeverría se cumplían y lentamente el cine mexicano comenzaba mostrar cintas de mejor calidad, en términos cuantitativos el problema comenzó a ser grave. Como se había anunciado, los créditos para la realización de cine comercial producido por los viejos empresarios disminuyeron de manera constante y las producciones de los Estudios Churubusco fueron en aumento sin que esto significara que el Estado lograra llenar el espacio que las productoras dejaban. Ese año, el número de cintas terminadas llegó apenas a cincuenta, de las cuales más de la mitad había sido producida por los estudios gubernamentales.⁷⁷ Hacia la segunda mitad del año, la crisis de producción estaba llegando a niveles insostenibles y la parálisis de los estudios era cada vez más evidente. El periodista Vicente Vila describía hacia el mes de agosto esta situación:

Al iniciarse este agosto, ni una sola película se filmaba en las instalaciones amplias —y todavía estupendas— de los Estudios Churubusco. El cine mexicano está, desde ese aspecto de la producción cuantitativa, en uno de sus peores momentos [...]. Años hacía que, pese a la filmación notoriamente disminuida, el gigante de Churubusco no se veía, como esta vez, vacío en todos sus foros [...]. ¿Qué sucederá? Estos días son críticos para resolver o complicar. La petición o exigencia de los cinetrabajadores es imposible de satisfacer. Y se subraya la palabra: imposible. Cualquier arreglo que se realice no será más que una medida nuevamente temporal, de sólo subsistencia precaria [...]. El conflicto, la crisis, la cineproducción recesiva, continuarán. Se habrá suministrado nueva aspirina o

⁷⁶ “Palabras pronunciadas por el señor Presidente...”.

⁷⁷ Rodolfo Echeverría, *Tercer informe general de la actividad cinematográfica en el año de 1972 relativo al Banco Nacional Cinematográfico S. A. y sus filiales*, p. 30.

un calmante, a lo que ya requiere curación formal frente a un estado grave, o despiadada pero salvadora cirugía.⁷⁸

Durante tres años el STPC había apoyado constantemente a Rodolfo Echeverría, pero la situación actual ponía en riesgo la determinante relación entre este sindicato y su antiguo secretario general. Ese mes, en plena crisis de producción, el STPC se vio obligado a firmar un contrato colectivo en condiciones de absoluta desventaja. El sindicato había anunciado que sólo firmaría si la APPM se comprometía a realizar un mínimo de 72 películas el siguiente año y había emplazado a huelga. No hubo respuesta de los productores que, evidentemente, eran los menos preocupados porque el sindicato declarara la huelga. Tras cumplirse el plazo de dos semanas y no obtener réplica, los líderes sindicales tuvieron que firmar ese contrato con apenas 12% de aumento salarial por película realizada. En un contexto en el que la producción era mínima, ésta era más una derrota que un logro. “La huelga —anotaba Vicente Vila— ni llegó y menos podía sostenerse, puesto que los cineproductores ya están en huelga (no producen películas) aunque ni la hayan declarado. De peor es nada fue el resultado: 12%. Apenas mala consolación. Por supuesto que no quedaba de otra. Era sopa de oreja: el que quiera la come, el que no, la deja. No había más torta que ésta de frijoles”.⁷⁹ Los productores, a pesar de todos los intentos del BNC y los regañíos presidenciales, parecían tener la sartén por el mango y estar dispuestos a ganar una batalla que no habían declarado abiertamente pero que era visible a todas luces.

Por si esto fuera poco, los Estudios América, propiedad de Gregorio Walerstein, que desde el año anterior experimentaban también fuertes conflictos entre el Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC) y los productores, amenazaron con declarar la quiebra y liquidar a sus trabajadores si el BNC seguía disminuyendo los créditos que otorgaba. Ante esto, Rodolfo Echeverría tuvo que reunirse con empresarios y sindicato, y comprometerse a otorgar los créditos necesarios.⁸⁰

Estos dos eventos, que delineaban ya una rebelión de los productores y una amenaza de que Echeverría perdiera el apoyo de los sindicatos, lo llevó a intentar una solución más radical: hacer que los trabajadores fueran los productores de las películas. Echeverría presentó esta propuesta al Consejo de Administración del BNC, presidido por Mario Moya Palencia. Éste, tras

⁷⁸ Vicente Vila, "Vacío desolador", *Siempre!* 1051, 15 de agosto de 1973.

⁷⁹ Vicente Vila, "Huelgas al 12 %", *Siempre!*, 1053, 29 de agosto de 1973.

⁸⁰ “Solución para los América: el Banco no reduce el número de películas a financiar”, *Novedades*, 4 de noviembre de 1972.

aprobar la propuesta, aclaró una vez más que “esto *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; ojalá que de las buenas muestras de arte que de este sistema salgan se desprenda una revigorización de todas nuestras estructuras creativas”.⁸¹

La propuesta, llamada desde entonces “producción en paquete”, consistía en que los trabajadores aportarían el 20% del costo de producción con su trabajo y el BNC el 80% restante. A cambio de ese sacrificio, los trabajadores obtendrían 50% de las utilidades de cada película. Si bien los primeros ingresos de cada cinta servirían para amortizar el crédito otorgado por el BNC, después de pagarse éste, las primeras utilidades irían directamente a los trabajadores. “El mecanismo creado —decía Rodolfo Echeverría—, lejos de ameritar el sacrificio de una parte del salario del trabajador, contiene las condiciones básicas para protegerlos”.⁸² Todas las secciones del STPC aceptaron sumarse a este proyecto también llamado “de cooperativa” y aclararon, en carta enviada al director del BNC, que ellos habían estado en la mejor disposición de sacrificio en la reciente revisión del contrato colectivo con tal de no detener más la producción.

No obstante lo anterior —declaraban—, no obstante que todas las cláusulas del contrato quedaron en iguales condiciones y que los trabajadores sólo logramos un hipotético 12% de aumento en los salarios mínimos, nos encontramos ante la sorpresiva y angustiosa situación de que los productores sólo son de nombre, puesto que se niegan a cumplir su función: producir películas [...]. Ante la situación insólita de que una industria en la que la parte patronal se repliega y se paraliza, y la parte obrera se queda sin sustento, usted, compañero Echeverría, que por su larga y valiosa trayectoria sindical conoce perfectamente las necesidades de los trabajadores, nos ofreció generar trabajo por medio de un sistema distinto, en el que los propios trabajadores, con su decidido apoyo, seríamos los promotores de una nueva etapa de la industria cinematográfica, plan que mereció la aprobación entusiasta del señor Mario Moya Palencia, secretario de Gobernación y presidente del Consejo de Administración del Banco Nacional Cinematográfico. El Comité central de este Sindicato, entendiendo de inmediato la trascendencia y generosidad de su ofrecimiento y como resultado de las pláticas sostenidas con usted, ha decidido que este comité central se constituya en consejo técnico

⁸¹ Rodolfo Echeverría, *Tercer informe general*, p. 335-336. Las cursivas son mías.

⁸² Rodolfo Echeverría, *Tercer informe general*, p. 335-336. Las cursivas son mías.

de producción con facultades administrativas para la producción de películas que será entre los trabajadores y los Estudios Churubusco-Azteca.⁸³

La suerte estaba echada. El Estado y los trabajadores habían decidido unirse para llenar el espacio dejado por los productores. A partir de ese momento, ya sin dudas, se empezó a hablar en la prensa de un “cine de Estado”.⁸⁴ El 21 de noviembre de 1973 se comenzó a rodar la primera cinta bajo este nuevo sistema. En distintos medios de comunicación la noticia ocupó un lugar principal en la sección dedicada al cine. Se decía que iniciaba una nueva era, que el presidente Luis Echeverría había apoyado la decisión, que los empresarios habían perdido la batalla y que esta vez no había pretextos para que el cine mexicano realizara su profunda transformación.⁸⁵ Sin embargo, los datos y los hechos de 1974 pronto mostraron que la solución no sería tan sencilla.

EL AÑO CRÍTICO

Ciertamente, 1974 inició con el clima de optimismo con el que había concluido el año anterior. La creciente participación del Estado en la industria cinematográfica se promocionaba como nunca. Para no dejar dudas, el 17 de enero, en una ceremonia completamente cargada de la retórica oficialista que comenzaba a caracterizar todos los espacios del cine, Luis Echeverría inauguró la muy publicitada Cineteca Nacional.⁸⁶ Sin embargo, la difícil realidad financiera de esta industria no tardaría en emerger para recordar que, más allá de actos simbólicos y discursos optimistas, el Estado aún tenía por delante la difícil tarea de demostrar que era posible mantener

⁸³ Rodolfo Echeverría, *Tercer informe general*, p. 39.

⁸⁴ Vicente Vila, "Cine de Estado" *Siempre!*, 1062, 31 de octubre de 1973.

⁸⁵ "El miércoles inicia una nueva era del cine mexicano", *Redondel*, 18 de noviembre de 1973.

⁸⁶ Como vimos en el capítulo 1, la creación de la Cineteca Nacional se había establecido desde la Ley de la Industria Cinematográfica de 1949. Sin embargo, por más de dos décadas la hipotética institución careció de acervo, local administrativo o salas de exhibición. Durante la gestión de Mario Moya Palencia al frente de la Dirección de Cinematografía, éste comenzó a instalar, con la ayuda de su asistente, Hiram García Borja, una modesta cineteca dentro de las oficinas de dicha dependencia. Con la llegada de Moya Palencia a al frente de la Secretaría de Gobernación y de su asistente a la Dirección de Cinematografía, la creación de la Cineteca se volvió un tema central de la política cinematográfica que encontró en los hermanos Echeverría el apoyo financiero necesario. Como es sabido, la primera Cineteca Nacional fue inaugurada en un terreno cedido por los Estudios Churubusco en la esquina de Tlalpan y Río Churubusco y permaneció ahí hasta el famoso incendio que la arrasó en 1982. Ver "Entrevista de Itala Schmelz a Hiram García Borja..."; Alejandro Pelayo, "Una nueva política cinematográfica durante el sexenio de Luis Echeverría", p. 328-329.

la producción a pesar de la continua retracción de los empresarios del cine. En 1974, en medio de una fuerte crisis de producción y un cada vez más evidente enfrentamiento entre el BNC y los productores, resultó claro que el plan de Rodolfo Echeverría para cambiar el rostro del cine nacional no sería sencillo y que necesitaría transformar radicalmente la industria para alinearla con el programa político del Estado mexicano.

En su informe anual de actividades, Rodolfo Echeverría no ocultaba lo que era evidente: “1974 —escribía— fue un año difícil para el cine mexicano porque a las tendencias de contracción de la producción, de aumento de los costos de la misma, de disminución de las remesas de dinero del exterior, de escasos proyectos cinematográficos, de divisiones intersindicales y de intensa competencia del exterior, se vinieron a sumar los factores inflacionarios”.⁸⁷ Ciertamente, a pesar de los espaldarazos oficiales, de la constante inyección de recursos públicos, de los discursos de apoyo de los sindicatos y de las esquivas declaraciones de los productores, tras cuatro años de implementado el plan de reestructuración, el cine mexicano pasaba por uno de los peores momentos de su historia como industria. Los Estudios Churubusco, empresa estatal de servicios obligada a incursionar como productora, vivían uno de sus momentos más críticos debido a la elevación de los costos de producción y al menor número de películas comerciales que realizaba. Si sus instalaciones no se paralizaron por completo fue gracias a la manufactura, constante pero insuficiente, de las cintas comerciales producidas por el Estado y al trabajo del Centro de Producción de Cortometraje, que año con año aumentaba el número de cintas realizadas con recursos públicos, las cuales, sin embargo, no tenían posibilidades de recuperación financiera. Y si la empresa no fue declarada en bancarrota fue porque el BNC se vio obligado con frecuencia a sostenerla con nuevos créditos.⁸⁸ Aunque la distribuidora local Películas Nacionales elevaba sus ingresos y en 1974 había logrado el tan esperado objetivo de amortizar el costo de producción de cada cinta sólo con las ganancias obtenidas en territorio nacional,⁸⁹ el bajo número de obras a explotar y el aumento en los costos de producción, la continua caída de las ganancias de las distribuidoras internacionales y los crecientes gastos del BNC —en la refacción de los estudios, el arriendo, construcción o remodelación de salas, en constantes y fastuosos viajes de promoción por todo el mundo—

⁸⁷ Rodolfo Echeverría, *Cuarto informe general de la actividad cinematográfica en el año de 1974 relativo al Banco Nacional Cinematográfico S. A. y sus filiales*, p. 8. El informe y, sobre todo, el tono negativo en el que se dio la noticia del estado que guardaba la industria, fue replicado en varios diarios. Véase, por ejemplo, "Un mal año para el cine mexicano", *El día*, 22 de diciembre de 1974.

⁸⁸ Rodolfo Echeverría, *Cuarto informe general*, p. 33.

⁸⁹ Rodolfo Echeverría, *Cuarto informe general*, p. 63.

hacían que los ingresos de la distribuidora resultaran insuficientes para detener la crisis financiera. Incrementar el número de producciones y volver a posicionarse en el mercado internacional —sobre todo en el latinoamericano— era fundamental si se quería contrarrestar la crisis y mostrar la viabilidad económica del proyecto presentado en 1971.

La tarea no era sencilla. Para 1974, el cine mexicano, apoyado económica y políticamente por el Estado, produjo apenas cincuenta películas, la mayoría cintas comerciales realizadas por los productores tradicionales y financiadas por el BNC, es decir, resultado del viejo sistema que intentaba sustituirse pero que, claramente, seguía siendo la única forma de subsistencia. La improvisada participación de los Estudios Churubusco como empresa productora no parecía suficiente para llenar el espacio que —relativamente— dejaban los empresarios cinematográficos. Las pequeñas productoras en las que el BNC había puesto sus esperanzas —Marco Polo, Escorpión, Alpha Centauri— estaban lejos de producir el volumen necesario, por lo que, a pesar de todos los esfuerzos, la crisis seguía agudizándose.

La realidad era que, a pesar de los discursos triunfalistas y las esperanzas depositadas, en 1974 el tan promocionado sistema de paquetes no dio los resultados esperados. A pesar de las declaraciones iniciales de apoyo, resultaba muy difícil para los trabajadores —sobre todo para los técnicos y manuales— sacrificar una parte de su salario en un contexto de escasa producción dentro de un sistema en el que debían esperar, por lo menos, tres años para obtener las ganancias prometidas.⁹⁰ Además, a pesar de estar en funcionamiento desde finales de 1973, el sistema de paquetes careció de reglamento durante todo el sexenio y sus procedimientos nunca dejaron de estar envueltos en sospechas y polémicas. Varios sectores de la industria, principalmente algunos directores del STPC, se quejaron constantemente de que los funcionarios gubernamentales encargados de aprobar los presupuestos de las cintas favorecían únicamente a los nuevos realizadores impulsados por el proyecto echeverrista.⁹¹ Por ejemplo, desde principios de año, tras recibir una negativa oficial para dirigir una película —en la que se argumentaba que el presupuesto debía disminuirse—, el inamovible líder de la Sección de Directores Rogelio González anunció, para su desgracia, que él y otros agremiados (no especificaba quiénes) renunciaban definitivamente a participar en el sistema de paquetes.

⁹⁰ Paola Costa, *La "apertura" cinematográfica: México 1970-1976*, p. 75.

⁹¹ "Acusa Rogelio González. Dice 'ahora impera la amistad y el dedazo'", *Excélsior*, 15 de junio de 1974.

Desde que se inició este nuevo plan de trabajo que tantas esperanzas abarcaba para los trabajadores —argumentaba—, se rompieron los acuerdos y se traicionó la misión. Se están violando los deseos del secretario de Gobernación, licenciado Mario Moya Palencia, y del licenciado Rodolfo Echeverría [...]. Les aseguro que ese mismo punto de vista [el de exigir la disminución de los presupuestos] no se vio para la realización de películas tan costosas como *El castillo de la pureza* o *Calzonzín, inspector*, que costaron 10 millones de pesos.⁹²

El trasfondo de estas declaraciones era la profunda molestia entre los integrantes de la Sección de Directores que, no sin razón, acusaban al Banco de entregar los mejores créditos a un pequeño grupo de cineastas consentidos por la nueva administración. Como veremos ahora, estos creadores jóvenes a los que se referían González y compañía no dudaron en ocupar el lugar que el proyecto oficial les tenía reservado.

Aunque todos ellos eran nombres ya conocidos en la industria, fue hasta 1974 cuando un grupo de jóvenes directores de cine anunció la creación de su nueva empresa productora: Directores Asociados, S. A. (DASA), que desde agosto de ese año se convirtió en la predilecta del BNC. “El licenciado Rodolfo Echeverría —se leía en la prensa— se entrevistó con el licenciado Alejandro Pelayo Rangel, gerente de DASA, la nueva empresa productora que ha contratado a Arau, Olhovich, Martínez, Estrada, Littín, Leduc, Hermosillo e Isaac para cumplir con la nueva etapa de trabajo que se ha fijado [...]. Pelayo Rangel, al anunciar lo anterior, dijo que el licenciado REA [Rodolfo Echeverría Álvarez] mostró una excelente disposición *hacia los propósitos y orientación de DASA*”.⁹³ No podía ser de otro modo, ya que “los propósitos y la orientación” de la nueva empresa —expuestos en su documento fundacional— copiaban casi textualmente las intenciones del director del Banco, pues establecían que la finalidad de la nueva empresa era “crear una imagen del cine mexicano dentro del cine internacional mediante películas de alta calidad artística y con el contenido social que requiere toda manifestación latinoamericana”.⁹⁴

⁹² "Rogelio González renunció a formar parte en la producción de paquetes", *Ovaciones*, 5 de enero de 1974.

⁹³ "REA prometió apoyo a DASA", *Esto*, 12 de enero de 1974. Las cursivas son mías. Como menciona la nota, los directores afiliados a DASA eran Raúl Araiza, José Estrada, Jaime Humberto Hermosillo, Alberto Isaac, Gonzalo Martínez, Sergio Olhovich, Julián Pastor y Juan Manuel Torres.

⁹⁴ "Directores Asociados S. A.", Documento mimeografiado. Centro de Documentación, Cineteca Nacional.

En realidad —recuerda Alejandro Pelayo—, DASA surgió y se basó directamente en la relación que tenía Alfonso Arau con Rodolfo Echeverría. Arau fue el creador de esa idea y convocó al resto de directores a asociarse con él. Al interior, la empresa funcionaba como una cooperativa de directores que tenía la finalidad de que cada uno pudiera dirigir, por lo menos, una película al año. Tras el enfrentamiento de Echeverría con los productores tradicionales se dio esta posibilidad porque las empresas existentes no se daban abasto. El planteamiento era muy sencillo: al interior, los directores presentaban las propuestas y éstas se discutían. Una vez afinado el proyecto, se presentaba al Banco. Yo era el encargado de afinar los presupuestos y negociar. Al final, el convenio era muy sencillo: el Banco ponía el 70% y DASA ponía el 30%, que era lo que costaba el proceso creativo: idea original, guion, plan de producción, etcétera.⁹⁵

A cambio de aportar este proceso creativo, DASA recibía el 25% de las utilidades de cada cinta. En conferencia de prensa, los integrantes de la nueva compañía anunciaron su entrada en acción a partir de la asimilación del sistema de producción en paquete, pues, dijeron, en este esquema los directores ocupaban el lugar de los trabajadores, que ahora, solidariamente, producirían con el Estado.⁹⁶ Una ingeniosa argucia retórica que provocó la molestia de la Sección de Directores, quienes, desde su asamblea del 7 de enero de 1974, denunciaron que la nueva empresa productora estaba constituida “por varios miembros de esta sección, que no pueden tener doble personalidad de patrones y trabajadores, por lo que se les advirtió a éstos que no debían prestarse a formar una elite, ni dar lugar a que en el seno de la sección se creen motivos de inquietudes”.⁹⁷ Los viejos directores de cine, siempre renuentes a permitir la entrada de estos nuevos creadores, veían ahora con enojo cómo los directores jóvenes pretendían —y lograrían— desplazarlos y acaparar los mejores proyectos fílmicos financiados por el Estado.

⁹⁵ Entrevista de Israel Rodríguez a Alejandro Pelayo, Ciudad de México, 25 de enero de 2018.

⁹⁶ "Se solicitará la revisión del Reglamento para las películas de los trabajadores", *Novedades*, 8 de enero de 1974.

⁹⁷ "Se solicitará la revisión del Reglamento...".



Rodolfo Echeverría firma un convenio de colaboración con los integrantes de la productora DASA. Entre los asistentes, de izquierda a derecha, Alejandro Pelayo, Maximiliano Vega Tato, Paul Leduc, Alberto Isaac, Gonzalo Martínez, Alfonso Arau, José Estrada y Sergio Olhovich. Acervo fotográfico de Rodolfo Echeverría, Cineteca Nacional de México.

Por otro lado, además de la asociación con DASA, en 1974 y con la finalidad de impulsar las producciones en paquete, el BNC creó la Conacine, la primera empresa de capital estatal encargada exclusivamente de producir películas. Entrevistado por Paola Costa algunos años después, Rodolfo Echeverría explicó que esta medida se tomó para “canalizar por división de labores porque no era conveniente, desde el punto de vista administrativo, que una sola empresa [Estudios Churubusco] produjera y manejara estudios”.⁹⁸ Sin embargo, además del argumento de la eficiencia administrativa, uno de los objetivos principales de la creación de esta gran productora respaldada directamente por el BNC era convertirla en la titular del contrato colectivo de trabajo firmado por el STPC, que anteriormente se firmaba exclusivamente con la APPM. La nueva empresa comenzó sus actividades de manera intensa y durante 1974 se convirtió no sólo en la mayor contratante del sindicato, sino también en una de las principales —que no la única— receptora de los créditos del BNC: para el 31 de diciembre de 1974, Conacine había producido ya 20 largometrajes, algunos como productora única, pero muchos otros en asociación con otras productoras privadas o con los trabajadores bajo el sistema de paquetes.⁹⁹

A pesar de todo, como mencionamos al inicio, al final del año el balance seguía siendo negativo. Durante la segunda mitad de 1974 los problemas financieros y los conflictos en el interior de la industria alcanzaron una escala sin precedentes. Desde agosto se puede apreciar en la prensa nacional y en la documentación del BNC la acentuación de una crisis difícil de ocultar.

⁹⁸ Paola Costa, *La “apertura” cinematográfica*, p. 75

⁹⁹ Rodolfo Echeverría, *Cuarto informe general*, p. 19.

El 6 de agosto, la noticia del diario *Novedades* no podía ser más contundente: “Técnicos y Manuales en la bancarrota” rezaba el titular de la nota en la que varios integrantes de esta sección del STPC declaraban que, por primera vez, la situación de los agremiados se había vuelto crítica, pues no lograban obtener ni los ingresos necesarios para sostener su organización sindical.¹⁰⁰ Por si eso fuera poco, apenas una semana después, un grupo de trabajadores de la Sección 49 del STIC —dedicada a la producción cinematográfica en los Estudios América— visitó a Rodolfo Echeverría para exponer su también dramática situación de escasez de trabajo.

REA —se lee en la nota— escuchó a los trabajadores del STIC y les pidió que, para remediar un poco su situación, se organicen para realizar producciones “en paquete”, como han hecho en los Churubusco los trabajadores del STPC [...]. Asimismo, REA manifestó a los trabajadores que el Banco poco podía hacer, pues algunos productores han pretendido cubrir todo el costo de sus películas con el crédito que les da el Banco, “ahorrándose” así su propia inversión. El Estado, dijo, ha hecho su parte, toca ahora a la iniciativa privada hacer la suya.¹⁰¹

Pero no ocurrió así. Argumentando poca solvencia económica causada por la parálisis de la industria, la APP, en voz de su dirigente Felipe Mier Jr., se negó a asegurar un mínimo de semanas o aumentar el salario de los trabajadores.¹⁰² Lo que en un inicio parecía un amague más de la Asociación, pronto se mostró como una actitud de verdadera resistencia empresarial. Al finalizar el año, la situación parecía más crítica que nunca: el problema de desocupación llegó a sus máximos históricos y el descontento sindical, tanto en el STPC como en el STIC, se tradujo en amenazas de huelga. Los ánimos se crisparon todavía más cuando el productor Gregorio Walerstein anunció que los Estudios América podrían cerrar definitivamente debido a la falta de trabajo. Como se había vuelto costumbre, el BNC, esta vez mediante Conacine, entró a resolver el problema y ofreció coproducir 12 cintas con los trabajadores del STIC para asegurar el trabajo por lo que restaba del año.¹⁰³ Sin embargo, en los Churubusco, el STPC y la APPM no lograrían llegar a un acuerdo. Tras un par de semanas de amagues y declaraciones, el 14 de noviembre de

¹⁰⁰ "Técnicos y Manuales en la Bancarrota. Trabajadores reciben promesas de Productores y Cinebanco", *Novedades*, 5 de agosto de 1974

¹⁰¹ "También en el STIC hay desesperación por falta de trabajo. El Estado ha hecho su parte, dijo REA", *El Heraldo*, 15 de agosto de 1974.

¹⁰² "Hoy debe estallar la Huelga vs APPM", *Cine Mundial*, 14 de noviembre de 1974.

¹⁰³ "Se veía venir. ¡paquetes en el STIC!", *Esto*, 1 de octubre de 1974.

1974 los Estudios Churubusco mostraron banderas rojinegras en contra de la APPM, que se negó hasta el final a asegurar un mínimo de semanas de trabajo y a otorgar el 22% de aumento salarial exigido por el sindicato. Entrevistado por el diario *Esto*, Felipe Mier Jr. emitió una declaración que no podía ser más contundente: “la huelga en realidad no nos afecta mucho porque ya son pocos los que producen”.¹⁰⁴

Al final, tras sólo dos semanas de huelga y en un hecho por lo menos peculiar, el paro declarado contra la APPM fue levantado con un acuerdo y la firma de un nuevo contrato colectivo de trabajo entre el sindicato y la Conacine.¹⁰⁵ Antes de concluir el año, en una entrevista y en un tono de beligerancia manifiesta, no sólo contra los trabajadores, sino contra el sistema del BNC, Mier Jr. declaró que los productores “hemos decidido que, *si así nos obligan a hacerlo*, vamos a producir todas las películas que sean necesarias *en cualquier otro país que nos brinde las facilidades que solicitemos para nuestra labor*, pero no con los trabajadores del STPC, si ellos insisten en no demostrar que tienen ganas de trabajar. Así pues, que pidan lo que quieran”.¹⁰⁶

La suerte estaba echada. La frase de Mier Jr., emitida en un momento en el que la burocracia estatal estaba especialmente sensible ante el tema de la fuga de capitales, debió caer como plomo en las oficinas del BNC. Al comenzar 1975, a la hora de presentar su balance del año concluido, Rodolfo Echeverría dejó ver que el Estado en esta ocasión no recularía como lo había hecho tantas veces frente al amague empresarial. “Para la resolución de los problemas — dijo —, con propósitos renovadores y de cambio, *es necesaria ya la intervención del Estado como un verdadero regulador del sistema*, una intervención en el quehacer cinematográfico sin propósitos mercantilistas para lograr la realización de objetivos culturales y sociales [...]. Es ya nuestra tarea la superación del obstáculo representado por la ausencia de producción privada”.¹⁰⁷

Tras cuatro años de ejecución del Plan de Renovación Cinematográfica los resultados no podían ser más desalentadores: los niveles de producción eran los más bajos desde 1946, los estudios se encontraban prácticamente detenidos, las distribuidoras ingresaban menos de lo esperado y los sindicatos comenzaban a mostrar sus dudas sobre la capacidad del Estado para ocupar el lugar que poco a poco dejaban los productores. Ante este panorama, como anunciaba Rodolfo Echeverría en su informe, en el cine mexicano, como en tantos otros ámbitos de la economía nacional, el Estado decidió redoblar esfuerzos hacia el final del sexenio para demostrar

¹⁰⁴ "No hubo arreglo. Huelga contra productores", *Esto*, 15 de noviembre de 1974.

¹⁰⁵ "El STPC y Conacine pueden evitar que continúe la huelga filmica", *El Nacional*, 29 de noviembre de 1974.

¹⁰⁶ "Declaran la guerra productores a trabajadores", *Esto*, 31 de diciembre de 1974. El subrayado es mío.

¹⁰⁷ Rodolfo Echeverría, *Cuarto informe general*, p. 7-8.

que no cedería ante los amagues empresariales y que, sin importar los costos o los sacrificios, el cine mexicano tendría una nueva época de oro.

Como hemos visto en este capítulo, no sólo las formas de producción del cine nacional se habían transformado en esos años. En el camino, Rodolfo Echeverría había concentrado un poder que no había tenido ni tendría ningún funcionario cinematográfico en la historia del país. Como resultado, lo que cuatro años antes se presentó como una política de puertas abiertas, había devenido de manera clara en un control casi absoluto por parte del Estado sobre los distintos ámbitos de la cinematografía nacional. Como veremos en el siguiente capítulo, a partir de ese momento el Estado no sólo comenzó a apropiarse de la producción cinematográfica, sino que utilizó cada vez más a esta industria para replicar su propia retórica oficial. Aunque seriamente cuestionado, tanto por los defensores del viejo esquema de producción, como por los críticos y realizadores que se mantenían al margen de la cooptación, el cine estatal comenzó una de sus etapas decisivas hacia 1975.

Como vimos en el capítulo anterior, desde 1973 la burocracia fílmica mexicana trabajaba en un plan para combatir la crisis de producción que comenzaba a sentirse debido a la retracción de la inversión privada: las nuevas filmaciones “en paquete” estaban en marcha y los trabajadores, se decía, pronto verían los frutos de su sacrificio. Al mismo tiempo, tanto esta medida como la creciente injerencia del director del Banco Nacional Cinematográfico (BNC) —y del presidente de la república— en los procesos creativos y los mecanismos con los que se medía y premiaba la calidad de las cintas, evidenciaban un mayor control de esta industria y su subordinación a los designios y retóricas oficiales. Lo que en 1971 se había presentado como un plan de renovación y apertura cinematográfica, poco a poco se convirtió en una política estatal de producción cinematográfica que en 1975 mostró uno de los tantos rostros del autoritarismo del sistema político mexicano.

En este capítulo se narran los procesos políticos que llevaron a lo que comúnmente se ha llamado “la nacionalización” del cine mexicano y a la casi inmediata reprivatización de esta industria. Lo que se pretende exponer es que el proyecto de renovación de Rodolfo Echeverría enfrentó una acumulación de resistencias que condujo al régimen a optar por una vía autoritaria para llevarlo adelante, convirtiendo lo que se había presentado como un plan de renovación industrial en un programa de intervención estatal que terminó por subordinar los intereses comerciales del cine mexicano a los intereses políticos del régimen priista. Este proceso dio origen a un cine profundamente oficialista y costoso que se dedicó en los últimos dos años de

sexenio a reproducir los discursos y los mandatos presidenciales. Sin embargo, al ser producto de un enfrentamiento coyuntural y estar sostenida únicamente por los deseos de una elite política, la muy anunciada “nacionalización” del cine mexicano decretada por el presidente comenzó a desvanecerse desde el día en el que los hermanos Echeverría dejaron el poder. Hacia finales de los años setenta prácticamente todos los sectores de la industria fílmica mexicana se encontraban bajo el control absoluto de un régimen que, cuando la consideró un mal negocio y un gasto innecesario, no encontró oposición para desmantelarla.

Antes de analizar lo ocurrido en el interior de la industria cinematográfica en la segunda mitad de los años setenta, es necesario observar este proceso como parte de la historia más amplia de la política de medios de comunicación del régimen posrevolucionario, en primer lugar, y como el resultado de una coyuntura que hacia el final del sexenio enfrentó violentamente a los sectores empresariales con el gobierno echeverrista, en segundo lugar.

EL CINE DENTRO DE LA POLÍTICA DE MEDIOS DEL ECHEVERRISMO

Las frases con las que Luis Echeverría concluyó su discurso en la entrega de los Arieles de 1974 nos dan una pista para entender la intervención estatal en el cine como parte de un fenómeno más general y quitarle la etiqueta de excepcionalidad con la que hasta ahora se ha visto. En esa ceremonia dedicada a lo mejor del cine nacional, Echeverría dijo a la comunidad cinematográfica mexicana que deseaba que sus integrantes sí lograran superar la mentalidad colonial que llevaba a creadores y empresarios a imitar constantemente los productos extranjeros. “Lamento — señalaba— *que en la televisión mexicana no se haya logrado superar ese problema y que ese medio de comunicación continúe regido por meros intereses mercantiles*. En el cine —concluía— hay un gran mensaje que expresar a todos los medios de difusión”.¹

Y es que, vista a la luz de la relación histórica del régimen mexicano con el conjunto de medios de comunicación, la muy sonada “nacionalización del cine mexicano” durante el gobierno de Luis Echeverría se muestra en su justa dimensión como uno de los varios espacios en los que el régimen intentó reposicionar su diluida imagen frente a los grupos empresariales que por largos años habían controlado dichos medios. Por ello, además de los conflictos

¹ “Palabras pronunciadas por el señor Presidente...”. Las cursivas son mías.

descritos en el capítulo anterior, es importante entender que las decisiones gubernamentales de excluir definitivamente al sector empresarial de la industria cinematográfica y constituir al Estado como el principal productor de contenidos filmicos representaron sólo un episodio — ciertamente muy significativo— dentro de la larga historia de la gestión gubernamental de los medios de comunicación.

Aunque recientes investigaciones han mostrado que la administración pública de los medios de comunicación masiva entre los años treinta y sesenta se desarrolló en medio de constantes enfrentamientos y complejos procesos de negociación entre el Estado y distintos grupos empresariales,² en términos generales es posible decir que la turbulenta política de medios del echeverrismo se caracterizó por los intentos del gobierno —por lo general, sin éxito— de cambiar radicalmente el rumbo que habían seguido las administraciones en las últimas tres décadas y que consistía en dejar a los medios de comunicación bajo el control de los grupos empresariales, que desde los años cuarenta se habían aliado con la elite política mexicana. Como respuesta, durante la gestión de Echeverría se quiso retomar un camino abandonado desde finales del cardenismo y se intentó supervisar o controlar los contenidos que los medios de comunicación ofrecían a la ciudadanía.

Hasta 1938, la administración estatal de los medios implementada por el gobierno cardenista parecía indicar que con el afianzamiento del régimen posrevolucionario se incrementaría también el control de éste sobre los sistemas de comunicación de masas. Aunque es verdad que la muy conocida política de prensa y propaganda del cardenismo no representaba ninguna novedad vista en un contexto mundial —desde los años veinte, regímenes de todas las tendencias políticas colocaron el control estatal de medios como una prioridad—, el tamaño del esfuerzo cardenista no deja de ser sorprendente.³ Gracias a que se desarrolló en un ambiente de mayor estabilidad política que el de sus antecesores, el gobierno de Cárdenas llevó adelante una amplia política de control de medios tanto impresos como audiovisuales y un trabajo constante de producción de contenidos para la difusión de la cultura nacionalista del régimen: se intentó controlar la prensa escrita mediante la regulación de la venta del papel con la empresa estatal Productora e Importadora de Papel, S. A. (PIPSA);⁴ se apoyó financieramente a la naciente

² Paxman, "Cooling cinema...", p. 299-307.

³ Hoy contamos con varios estudios sobre la política de medios del cardenismo. Para un visión sintética de este proceso, véase, Vázquez Mantecón, "Cine y propaganda durante el cardenismo", p. 87-101. Sobre la utilización de los medios masivos para el impulso de nacionalismo durante el gobierno de Cárdenas, véase William H. Beezley, "Conclusion: Gabardine Suits and Guayabera Shirts", p. 190-198.

⁴ Véase Armando Zacarías, "El papel del papel de PIPSA en los medios mexicanos de comunicación", p. 73-87.

industria cinematográfica tanto en la construcción de los grandes estudios Cinematografía Latinoamericana, S. A. (CLASA) como en la filmación de la primera épica revolucionaria — *Vámonos con Pancho Villa* (Fernando de Fuentes, 1936)—;⁵ se creó La Hora Nacional, un espacio radiofónico dedicado exclusivamente a la transmisión de contenido estatal, utilizado desde muy pronto para promover el folclor mexicano asociándolo al régimen posrevolucionario; se comenzó, como en otros países, con la producción y exhibición de noticiarios cinematográficos que informaran al público los resultados del plan sexenal de gobierno, y se creó una poderosa oficina gubernamental dedicada por completo a la producción de contenido impreso, radiofónico y cinematográfico para consolidar la imagen del Estado ante amplias capas de la población: el Departamento Autónomo de Prensa y Publicidad (DAPP).

Sin embargo, la política de control de medios y producción de contenidos propagandistas directamente en el Estado tuvo una vida muy corta, pues desde finales del gobierno de Cárdenas, en medio de una fuerte tensión política interna y de una salida masiva de capitales, el régimen frenó varios de sus proyectos políticos y económicos, entre ellos el plan de regulación de la comunicación masiva. Según Andrew Paxman, desde 1939 las medidas radicales que buscaban subordinar los medios de comunicación a la voluntad del Estado fueron archivadas o revocadas: las propuestas del ministro de comunicaciones —y fallido candidato presidencial— Francisco Múgica para crear una red de radio estatal o incluso para nacionalizar la industria ya existente perdieron todo apoyo; la estación de radio del partido oficial cambió a un formato comercial y seis de las 14 estaciones estatales dejaron de funcionar; la declarada intención de proteger a la incipiente industria cinematográfica asegurándole un tiempo en pantalla quedó en promesa incumplida debido a la presión de los exhibidores y, sobre todo, al hecho innegable de que la producción local no podía competir cuantitativamente con las importaciones de Hollywood. En síntesis, hacia el final del cardenismo, el conjunto de medidas que buscaba sujetar los medios de comunicación a la voluntad del Estado fueron encarpetadas o canceladas a causa del cabildeo y las presiones del sector privado.⁶

Aunque el viraje privatizador se dio durante los últimos años del cardenismo, fue a partir de la década de los cuarenta que los empresarios de los medios de comunicación, junto con otras fracciones de la elite empresarial asentada en el Valle de México, lograron hacerse con el control

⁵ Sobre la relación del Estado cardenista con el surgimiento de la industria cinematográfica mexicana, y concretamente sobre el subsidio para la construcción de Clasa y para la filmación de la obra clásica de Fernando de Fuentes, véase Rosario Vidal, *Surgimiento de la industria cinematográfica mexicana y el papel del Estado*, p. 179 y ss.

⁶ Paxman, "Cooling cinema", p. 302-303.

y los ingresos de explotación de los medios de comunicación gracias a las facilidades que les otorgó el Estado mexicano.⁷ Aunque es bien sabido que ese decenio atestiguó la consolidación del nacionalismo como la política cultural del régimen, sólo recientemente se ha analizado este fenómeno como el resultado de un verdadero acuerdo capitalista entre la elite gobernante y los dueños de los medios de comunicación, mediante el cual el Estado dejaba a los grupos empresariales capitalinos el control de los medios y éstos, a su vez, difundían el discurso nacionalista del régimen y enormes cantidades de contenido que abonaba en general a la despolitización de las masas trabajadoras.⁸

Como expusimos en el primer capítulo de esta tesis, el apoyo estatal a los grupos empresariales no estuvo libre de tensiones pues, como ocurría con las industrias culturales en todo el mundo, el crecimiento de los negocios de entretenimiento en el interior del país generó importantes monopolios que no dejaban de crecer al amparo de la elite gobernante y que no tardaron en mostrarse como verdaderos polos de poder.⁹ En el caso de la industria cinematográfica, por ejemplo, la burguesía nacional mantuvo durante dos décadas un fuerte enfrentamiento con el monopolio de la exhibición propiedad del estadounidense William Jenkins, que nunca estuvo dispuesto a sacrificar su negocio de salas de cine para contribuir a la proyección de un cine mexicano que resultaba menos atractivo que las producciones de Hollywood. Ante esta situación, desde finales de los cuarenta, pero sobre todo a lo largo de la década de los cincuenta, los productores cinematográficos mexicanos intentaron infructuosamente convencer a los sucesivos gobiernos de hacer valer la ley que le otorgaba al cine mexicano el 50% del tiempo en pantalla. Aunque el régimen mexicano nunca dejó de apoyar el monopolio de exhibición que le aseguraba el entretenimiento de las masas, al mismo tiempo se convirtió en el principal respaldo económico de la elite cinematográfica nacional que durante los años cuarenta se convirtió en la industria fílmica más poderosa del mundo de habla hispana.¹⁰

Lo mismo ocurrió con la radiodifusión. Lejos del impulso cardenista, desde los años cuarenta la política en esta materia consistió en abandonar cualquier intento estatal por aumentar su participación directa en ese ámbito y otorgar facilidades a los empresarios que apostaran por la expansión de la industria radiofónica. Además, esta multiplicación de las radiodifusoras

⁷ Mejía Barquera, *La industria de la radio y la TV*, p. 99.

⁸ Paxman, "Cooling cinema", p. 302.

⁹ Paxman, "Cooling cinema", p. 303.

¹⁰ Francisco Peredo, "Las intervenciones estatales como estrategia de crecimiento", en *El estado y la imagen en movimiento*, p. 76-105.

privadas en detrimento de las estatales también fue producto de una decidida política gubernamental de dejar la tarea de difusión de la imagen del Estado y sus proyectos en las manos del conjunto de estaciones comerciales. Como había ocurrido en el cine, esta política pronto se tradujo en otro importante monopolio: el imperio de la radiodifusión del magnate Emilio Azcárraga Vidaurreta, empresario que logró asegurarse una posición privilegiada frente a sus competidores a la hora de obtener concesiones, beneficios económicos o jugosos contratos de publicidad para el Estado, gracias a su cercanía con las más altas esferas del poder político.¹¹

Como resultado de esta historia de acuerdos y complicidades entre los empresarios de la radiodifusión y los funcionarios del régimen, las décadas de los cuarenta y cincuenta vieron el surgimiento y la consolidación de una poderosa cámara industrial que logró posicionar a la producción mexicana en el terreno económico como una de las más importantes de Latinoamérica y, en términos político, colocó a Azcárraga Vidaurreta y a sus socios como un grupo con verdadero peso político.

Pero en esta historia, la llegada de la televisión y su rápida consolidación como el medio de comunicación y entretenimiento más popular fue sin duda lo que marcó el carácter definitivo de las relaciones entre el régimen y los empresarios mediáticos. Como había ocurrido con la radio, durante los años cincuenta el negocio de la televisión creció de forma acelerada y monopólica gracias a los acuerdos y negocios establecidos entre la elite política y Azcárraga Vidaurreta. Aunque en un inicio en el gobierno de Miguel Alemán se plantearon varias alternativas para la gestión gubernamental del nuevo y poderoso medio, finalmente se optó por seguir el modelo estadounidense en el que la infraestructura y el contenido se dejaban completamente en manos de la iniciativa privada y el Estado se limitaba a obtener ingresos por el otorgamiento de concesiones para operar comercialmente los canales de televisión.¹² El 26 de marzo de 1955, los concesionarios de los canales 2, 4 y 5 constituyeron una compañía encargada de administrar y operar las tres emisoras. Surgió así la empresa de producción y emisión de programas de televisión más grande de Latinoamérica: Telesistema Mexicano. Cinco días después, el socio mayoritario Azcárraga Vidaurreta vaticinaba que “dentro de un año, la televisión será la primera industria de espectáculos del país, lo mismo que en publicidad; tendrá mayor importancia que la cinematografía”.¹³ El empresario tenía razón. Para principios de los

¹¹ Mejía Barquera, *La industria de la radio y la TV*, p. 103-107.

¹² Fernández, *Los medios de difusión masiva*, p. 202-203.

¹³ “Boletín de Radiofónico, núm. 62, 31 de marzo de 1955”, en Mejía Barquera, “50 años de televisión comercial en México”, p. 19-39.

sesenta el medio de entretenimiento bajo su control se había convertido en el productor y distribuidor más grande de contenido de entretenimiento y en el medio de difusión de publicidad y propaganda preferido por las audiencias en todo el mundo.

En México, este negocio había crecido a tal velocidad bajo el auspicio del gobierno que el monopolio empresarial que lo controlaba se convirtió prácticamente en el autor de la Ley de la Industria de la Radio y la Televisión, que desde 1960 otorgó oficialmente a la iniciativa privada total libertad para decidir desde los contenidos que hacían llegar a los hogares hasta el monto de las tarifas que cobrarían por sus servicios publicitarios. Para los años sesenta era evidente que la política de *laissez faire, laissez passer* con la que el Estado había dejado en manos de los grupos empresariales la tarea de expandir y consolidar el nuevo medio había generado un poderoso monopolio que sería difícil controlar. A finales de esa década este problema se hizo cada vez más agudo. En los últimos meses del gobierno de Gustavo Díaz Ordaz (algunos sostienen que como resultado de la cobertura hecha al movimiento estudiantil), las relaciones entre el Estado y los empresarios televisivos comenzaron a perder el halo de complicidad y amistad que las había definido durante veinte años. El intento gubernamental emitido el 31 de diciembre de 1968, con el que se pretendía obligar a los empresarios a entregar al fisco el 25% del total de sus ingresos por publicidad, y la enérgica respuesta de los dueños de las televisoras, con Azcárraga Vidaurreta al frente, parecen confirmar que a partir de ese momento las relaciones Estado-televisión comenzaban a tensarse. Aunque al final se llegó a una salida negociada que obligaba a las televisoras a entregar al Estado sólo el 12.5% del tiempo en pantalla, el enfrentamiento puso en la arena pública el debate acerca del derecho estatal legítimo sobre el espacio televisivo que, se decía, el Estado había omitido ejercer durante años.¹⁴

Como documentó ampliamente Fernando Mejía Barquera, a partir de ese momento, pero sobre todo con el cambio de gobierno de 1970, tanto en el interior del régimen como entre periodistas, académicos y grupos políticos, la discusión sobre la importancia de la televisión en el proceso de apertura democrática empezó a permear el espacio público. Profesionales jóvenes como Jorge Alberto Lozoya comenzaron a difundir la idea de que “el fortalecimiento de los medios del Estado y el incremento de la actividad del gobierno en los medios masivos era necesaria para fracturar el virtual monopolio de la radio y la televisión en manos del capital privado. No fue extraño, entonces, que en esos años se llegara a afirmar que la alternativa

¹⁴ Mejía Barquera, "50 años de televisión comercial en México", p. 19-39.

democrática respecto a los medios controlados por el capital monopólico eran los medios del Estado”.¹⁵

Más que una confrontación entre el Estado y las televisoras, en el comienzo del gobierno echeverrista, la nueva política del régimen hacia la televisión se manifestó en una serie de declaraciones en las que se comenzó a criticar desde el poder la baja calidad de los contenidos que esta industria ofrecía a sus consumidores. En abril de 1971, por ejemplo, el presidente hizo un llamado a los empresarios televisivos y los exhortó “a escoger con más cuidado los materiales que llegan a los hogares por medio de la televisión, porque la educación extraescolar [...] maleduca a los adultos, cuya conducta se refleja en los menores”.¹⁶ Como advirtió tempranamente Lozoya, futuro director del oficialista canal 13, la irritación se relacionaba directamente con la percepción presidencial de que los empresarios de la televisión no sólo difundían materiales vulgares y violentos, sino que estimulaban por medio de la publicidad el consumo de mercancías extranjeras en un momento en el que el gobierno intentaba modernizar la economía local mediante una alianza con la burguesía nacional. En ese contexto, Echeverría era enfático cuando afirmaba que “lo que necesitamos es que quienes dirigen los medios de difusión entiendan que el propio porvenir de la economía, dentro del cual trabajan quienes patrocinan publicidad y programas, está vinculado a las grandes concepciones sociales de nuestro pueblo”.¹⁷

En términos generales, los deseos gubernamentales fueron muy poco atendidos por los poderosos empresarios de la televisión quienes “se limitaron a manifestar ante el secretario de Gobernación su decisión de realizar mejores programas ‘dignos de merecer la hospitalidad de los hogares mexicanos’”.¹⁸ La contradicción entre los intereses comerciales de las televisoras, cuyos principales ingresos provenían de la publicidad, y la postura gubernamental era evidente y dio lugar una situación bastante conocida: ante la negativa de los empresarios por ofrecer una televisión de calidad, el gobierno echeverrista decidió incursionar en la producción y transmisión de contenidos televisivos mediante la compra del canal 13, que empezó sus operaciones como emisora estatal el 15 de marzo de 1972. El proyecto terminó pronto en un fracaso rotundo.

En palabras de Lozoya, el canal 13 se impuso como meta consolidar una televisión que difundiera contenidos de alta calidad para estimular entre la audiencia una actitud crítica y activa,

¹⁵ Mejía Barquera, *La industria de la radio y la TV*, p. 12.

¹⁶ Citado en Lozoya, "La televisión estatal", p. 161.

¹⁷ Lozoya, "La televisión estatal", p. 161.

¹⁸ Lozoya, "La televisión estatal", p. 162.

sobre todo “entre ciertos sectores (familias de profesionales, empleados, estudiantes, intelectuales) que habían manifestado su deseo de ‘ver mejor televisión’”.¹⁹ Este público, sin embargo, era en extremo minoritario comparado con las amplias audiencias conquistadas ya por las televisoras comerciales. Ante la evidente realidad de su escasa influencia, la televisión oficial navegó penosamente en una situación contradictoria: ofrecer contenido de calidad para un público minoritario o intentar captar una mayor audiencia, aunque esto significara, en los hechos, ofrecer el mismo tipo de contenidos que originalmente había criticado. Sumado a esto, como era previsible, lo que inicialmente había surgido como una apuesta de televisión crítica “no supo resistir las interferencias casi cotidianas [del gobierno]. Las pugnas de intereses, evidentes en las políticas gubernamentales, se reflejaron en las decisiones del alto mando del canal. De una TV de Estado se empezó a pasar a una TV gobiernista”, que inundó su programación con una retórica folclorista y un discurso nacionalista con el que se intentaba hacer contrapeso a las influencias extranjeras difundidas en la televisión comercial.²⁰

Esta situación, de acuerdo con el propio Lozoya, llevó al proyecto estatal a una previsible derrota que quedó sellada en diciembre de 1973 cuando, en vista de la creciente presión gubernamental, los empresarios televisivos respondieron de manera contundente con la fusión de las dos principales empresas privadas concesionarias de los canales comerciales, Telesistema Mexicano y Televisión Independiente de México, que dio origen al consorcio Televisa. A partir de ese momento el Estado tuvo claro que había perdido la batalla contra las compañías de televisión comercial, las cuales, además, eran ya una pieza importante en las estrategias electorales del partido oficial. En este contexto debemos enmarcar la creciente obsesión del gobierno echeverrista por lograr el control de la industria cinematográfica. A diferencia de la televisión, para 1975 esta industria dependía completamente del soporte económico del régimen, por ello no resulta extraño que el gobierno pusiera toda su atención en este medio y destinara importantes cantidades de dinero a la producción de materiales de propaganda con los cuales se intentó hacer llegar al público las fórmulas retóricas de la apertura echeverrista.²¹

¹⁹ Lozoya, "La televisión estatal", p. 164.

²⁰ Lozoya, "La televisión estatal", p. 168.

²¹ Alberto Ruy Sánchez, "Producción social de una estética", p. 73.

Como hemos visto a lo largo de este trabajo, a Luis Echeverría, que había tenido a su cargo el cine nacional primero como subsecretario y después como secretario de Gobernación, y que desde los años sesenta había visto frustrados todos los intentos de transformación de esta industria, no le faltaban motivos para declarar un rompimiento definitivo con los empresarios del cine. Sin embargo, como también hemos visto, las tensiones y los enfrentamientos entre el Estado y los empresarios cinematográficos a lo largo de por lo menos una década habían demostrado que se necesitaba mucho más que una decisión presidencial para eliminar al sector privado de esta industria. Si el conflicto se había alargado tanto era justamente porque en más de una ocasión el Estado —principal afectado económica y políticamente si caía el número de cintas realizadas— había tenido que recular en sus intentos por modificar el sistema de producción y la línea temática consolidados desde la década de los cuarenta. Lo quisiera o no, sabía que existía una relación de dependencia mutua con los productores y que hasta ese momento había resultado imposible mantener a la industria sin la labor de los empresarios.²² Por otro lado, si bien la radical y acelerada transformación de la industria cinematográfica hacia el final del sexenio no se explica únicamente gracias al contexto de enfrentamiento entre el Estado y la iniciativa privada, los tiempos y, sobre todo, la retórica con la que se llevó a cabo dicha adaptación tampoco se comprenden si se les aísla de este fenómeno.

Como ha sido ampliamente estudiado,²³ aunque al comenzar la década de los setenta México seguía proyectando una imagen de fortaleza económica, solidez monetaria y solvencia crediticia, la realidad era que, por un lado, este crecimiento económico continuaba traduciéndose en desigualdad social —e inestabilidad política— y, por el otro, el aumento constante del gasto público para apoyar a la iniciativa privada era una bomba de tiempo para las finanzas del Estado. El problema del modelo de desarrollo del milagro mexicano se agravó a niveles preocupantes

²² Después del brillante texto de Alexander Saragoza (*The Monterrey elite and the Mexican State, 1880-1940*) sobre el enfrentamiento el gobierno cardenista con la elite regiomontana, y de los ya numerosos estudios sobre historia empresarial y sobre las complejas relaciones entre el Estado y los grupos de poder económicos, el mito del Estado omnipotente, reproducido por años también en la historiografía, es ya insostenible. Además del texto de Saragoza, véase, Juan Manuel Martínez Nava, *El conflicto Estado-empresarios en los gobiernos de Cárdenas, López Mateos y Echeverría*; Soledad Loaeza, “La política del rumor: México, noviembre-diciembre de 1976”; Carlos Monsiváis, “La ofensiva ideológica de la derecha”; así como el reciente texto de Luis Herrán Ávila, “The Other ‘New Man’. Conservative Nationalism and Right-Wing Youth in 1970s Monterrey”.

²³ Carlos Tello, *La política económica en México, 1970-1976*, p. 11; Graciela Márquez y Sergio Silva, “Auge y decadencia de un proyecto industrializador (1954-1982)”, p. 243-178; Ariel Rodríguez Kuri y Renato González Mello, “El fracaso del éxito, 1970-1985”, p. 699-711; Soledad Loaeza, “La política del rumor...”, p. 561.

desde finales de los sesenta y hacia 1970 parecía imposible para el Estado salir de la crisis financiera a partir de una recaudación débil y con un sector empresarial acostumbrado a recibir estímulos fiscales y adquirir bienes y servicios con precios subsidiados.²⁴ La industria mexicana en general y la cinematográfica en particular durante casi tres décadas habían visto en la protección y el crédito estatal una condición natural, y en el mantenimiento del mercado cautivo y del empleo su función empresarial, aunque ello estimulara la baja calidad en los productos y fuera un atentado a largo plazo contra el propio presupuesto oficial del cual dependían. Durante más de dos décadas el Estado había transferido las utilidades públicas hacia el sector privado mientras trataba infructuosamente de ampliar su base fiscal. Como consecuencia, al comienzo del sexenio echeverrista el gobierno dependía cada vez más del crédito exterior para llevar adelante su programa de gasto público.²⁵ Por ello, la nueva administración se había propuesto desde el inicio impulsar una reforma fiscal y tener más injerencia en el desarrollo económico nacional, sobre todo controlando y redirigiendo el crédito otorgado por la banca de desarrollo.

El conflicto entre Estado y empresarios que resultó de esta nueva política económica ha sido revisado en los estudios de historia económica y política de nuestro país y éste no es el espacio para detallarlo.²⁶ Basta con anotar que, en lo económico, este conflicto existió desde el principio del sexenio y fue creciendo hasta llegar a dimensiones pocas veces vistas. Aunque las decisiones no fueron siempre consecuentes, en términos generales el gobierno de Luis Echeverría trató de impulsar desde muy pronto “una política económica que contemplara como uno de sus ejes principales un robustecimiento del Estado que le permitiera enfrentar el deterioro real que había sufrido tanto desde el punto de vista de la acumulación de capital como en la administración de los conflictos sociales”.²⁷ Por otro lado, desde su discurso de toma de protesta, el nuevo presidente dejó ver las intenciones de conducir la economía nacional. “México —dijo— no acepta que sus medios de producción sean manejados exclusivamente por organismos públicos; pero ha superado también las teorías que dejan por entero a las fuerzas privadas la promoción de la economía [...]. La libre empresa sólo puede ser fecunda si el gobierno posee los recursos suficientes para coordinar el cumplimiento de los grandes objetivos nacionales”.²⁸

²⁴ Graciela Márquez y Sergio Silva, “Auge y decadencia...”, p. 155.

²⁵ Carlos Tello, *La política económica*, p. 28-29, 38-39.

²⁶ José Ayala, “Auge y declinación...”; Martínez Nava, *El conflicto Estado-empresarios...*, p. 165-224; Tello, *La política económica...*, p. 91-182; C. Gribomont, “La política económica del gobierno de Luis Echeverría”, p. 771-835; José Ayala *et al.*, “La crisis económica: evolución y perspectivas”, p. 48-72.

²⁷ José Ayala, “Auge y declinación de la intervención estatal, 1970-1976”, p. 71.

²⁸ Citado en Carlos Tello, *La política económica*, p. 187.

Ampliar la recaudación y aumentar la injerencia del Estado en la dirección de la economía nacional eran, pues, los ejes económicos del nuevo régimen, claramente dos propuestas que el sector empresarial no aceptaría con facilidad y que impregnarían de una tensa calma la primera mitad del sexenio.

Sin embargo, desde el punto de vista económico, pocos momentos como el sexenio echeverrista demostrarían que la retórica autoritaria y el mito del absoluto poder presidencial difícilmente retrataban un contexto nacional complejo y lleno de contrapesos. Pese a que se convirtió en una auténtica obsesión política, los dos intentos de reforma hacendaria —en 1970 y 1972— fracasaron:

En cierta forma definieron un síndrome para todo el sexenio: algunas organizaciones empresariales denunciaron que la manera de emprender la reforma por parte del Ejecutivo estaba rompiendo el pacto tácito según el cual toda modificación a las reglas del juego entre los grupos de interés y el gobierno debería pasar por consultas previas y negociaciones, tal vez informales, pero siempre decisorias.²⁹

Este trasfondo económico existente desde el inicio del sexenio adquirió dimensión política hacia 1973. A partir de ese año, la guerra de declaraciones entre el Estado y el sector empresarial adquirió poco a poco una clara notoriedad en la prensa nacional. Aunque el trasfondo económico era claro, lo que acaparaba la atención eran las críticas empresariales sobre el acercamiento del gobierno a grupos de izquierda y países con regímenes socialistas. En este contexto, como es bien sabido, septiembre de 1973 luce como el punto de no retorno. Desde el primer día de ese mes, Echeverría utilizó la máxima tribuna para arremeter contra “quienes violan normas esenciales de solidaridad y mantienen ociosos los recursos generados por los esfuerzos comunes del pueblo”.³⁰

A partir de ese día los hechos se sucedieron de manera acelerada: la muerte del presidente Allende —por la que el gobierno declaró tres días de luto nacional— y el homicidio, una semana después, del líder industrial Eugenio Garza Sada marcaron sin duda un hito en las relaciones entre el Estado y los empresarios. Evidentemente molesto por las constantes declaraciones presidenciales contra el sector empresarial y por la clara diferencia en el tratamiento de las

²⁹ Ariel Rodríguez Kuri y Renato González Mello, “El fracaso del éxito...”, p. 728.

³⁰ Luis Echeverría, *Tercer informe de gobierno*.

muerter de Allende y Garza Sada, Ricardo Margáin Zozaya, presidente del Consejo Consultivo del grupo industrial de Monterrey pronunció su famoso discurso en el sepelio del empresario regiomontano y en presencia de Luis Echeverría:

Sólo se puede actuar impunemente —dijo— cuando se deja que tengan libre cauce las más negativas ideologías, cuando se les permite que cosechen sus frutos negativos de odio, destrucción y muerte, cuando se ha propiciado desde el poder a base de declaraciones y discursos el ataque reiterado al sector privado, del cual formaba parte destacada el hoy 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 ese sistema por opresor.³¹

A partir de ese momento, como documentó tempranamente Soledad Loaeza,³² la guerra de declaraciones no se detuvo y, en el gobierno, poco a poco la política sustituyó a la economía. Conforme resultaba más difícil para el Estado contener la amenaza inflacionaria y mantener la paridad cambiaria, conforme se alargaba la atonía económica y se reducía la inversión del sector privado, se popularizaba cada vez más en los medios de comunicación la imagen del sector empresarial como un verdadero grupo de traidores a la patria. Al mismo tiempo, aunque en un principio la administración de Echeverría había planteado una política de egresos bastante conservadora, lo cierto es que los fracasos iniciales del régimen determinaron en muchos sentidos las cambiantes decisiones gubernamentales y, con ello, su posicionamiento frente a los distintos grupos sociales. Desde 1972, aunque los ingresos fiscales seguían siendo insuficientes y el sector privado era cada vez más incisivo y crítico, el gasto público se desató sin control en medio del intento del régimen por fortalecer su hegemonía sobre las masas populares y las clases medias.³³ Discursivamente, el gobierno echeverrista se posicionó al lado de los sectores menos favorecidos y contra los grupos más adinerados, entre ellos, los empresarios. Para diciembre de 1974, momento en el que, como vimos, también dentro de la industria cinematográfica el

³¹ Citado Carlos Tello, *La política económica*, p. 70.

³² Soledad Loaeza, “La política del rumor...”, *passim*.

³³ Según Tello, “el presupuesto de 1972, moderadamente expansionista principio, fue objeto de ampliaciones en el curso del año (el monto del gasto ejercido fue 20% mayor al autorizado por el Congreso). La política monetaria liberó recursos importantes y el financiamiento bancario al sector público y privado creció en forma acentuada en relación con 1971”. Carlos Tello, *La política económica*, p. 54.

enfrentamiento entre empresarios y trabajadores se encontraba en su momento más crítico, Luis Echeverría advirtió:

El gobierno ratifica su compromiso, moral y constitucional, de lucha al lado de los trabajadores. Quienes se preocupan por los síntomas de malestar obrero debieran preguntarse si las causas profundas de esta inconformidad no se encuentran en el deterioro de las condiciones de vida de los trabajadores y en la frecuente violación de las leyes destinadas a protegerlos [...]. Los riquillos mexicanos, que compran dólares para tratar de propiciar una devaluación, o ante el temor de ella, obtienen el desprecio del pueblo.³⁴

De este modo, en el convulsivo año de 1975, la larga historia de enfrentamientos en la industria del cine entró de lleno a un amplio y violento debate público sobre la necesidad y la legitimidad del Estado de llevar adelante una economía nacional que, aseguraba, había sido abandonada por los grupos empresariales. Hasta ese momento, la burocracia cinematográfica había intentado mediar pacíficamente entre el deseo de impulsar el proyecto económico y político de Rodolfo Echeverría y las demandas y quejas de la Asociación de Productores de Películas Mexicanas (APPM). Sin embargo, como señalamos en el capítulo anterior, en la recta final del sexenio los intentos oficiales por llevar a buen puerto su proyecto de transformación se encontraban abiertamente enfrentados con unos empresarios que al parecer esperaban pacientemente que el Estado recurriera a ellos para sacar a la industria de la crisis de desempleo en la que se encontraba, como había ocurrido tantas veces. Pero los primeros meses de 1975, en un contexto nacional de crisis económica y crispación política, no eran el mejor momento para que un pequeño grupo empresarial presionara al Estado con dejar morir una industria que, si bien resultaba insignificante en el amplio contexto de la economía nacional, representaba una de las batallas que, incluso en términos personales, el presidente y su hermano no estaban dispuestos a perder. El 22 de abril de 1975, en la entrega de los Arieles en la residencia oficial de Los Pinos, la convicción personal que los Echeverría tenían en este asunto quedó de manifiesto.

³⁴ Carlos Tello, *La política económica*, p. 110.

Comúnmente se ha dicho que el cambio radical operado en el cine mexicano fue producto de un improvisado discurso presidencial. Sin embargo, la sintonía existente entre la solicitud de Josefina Vicens, presidenta de la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas, y la respuesta de Luis Echeverría, así como entre esta situación y los deseos expresados por Rodolfo Echeverría unos meses antes al presentar su informe anual pone en evidencia que la ampliación de la intervención estatal en el cine se había decidido desde antes, muy probablemente desde que la APPM desdeñó la huelga declarada por el Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC) en noviembre de 1974.

El discurso pronunciado por Vicens, entre elogios a Rodolfo Echeverría y Mario Moya Palencia, denunciaba ante el presidente a una

iniciativa privada que, salvo contadas y honrosas excepciones, ha asumido la mezquina actitud de los que, cuidando únicamente sus personales intereses, se ausentan, se repliegan, se arropan en su cómoda capacidad económica, y abandonan en un momento crucial a la industria que les ha permitido tener esa economía saneada, de igual modo que abandonan a los trabajadores que, durante muchos años, les hemos servido y hemos tenido que seguir, por necesidad, las reglas de su juego.³⁵

Las declaraciones de Vicens, que afirmó no hablar a título personal sino a nombre de todos los trabajadores, mantuvieron el tono de enfrentamiento de principio a fin: acusó a los empresarios de haberse negado a firmar el contrato colectivo; dijo que éstos consideraban al gobierno un peligro y a los trabajadores meros instrumentos; aseguró que los empresarios detenían voluntariamente la producción y, con ello, jugaban con el sustento de las familias de los trabajadores. Finalmente, Vicens llegó a un punto neurálgico, un tema por demás sensible en el último tramo del sexenio: “la iniciativa privada —dijo— espera ya lo que sin duda denomina ‘tiempos mejores’ [...]. Nadie se entera de lo que proyecta, lo que espera, de a qué o a quién le teme, o en cuáles intereses futuros está pensando”. Antes de concluir, la representante de los trabajadores hizo la tan esperada solicitud: “para no fallarle, señor presidente, le pedimos que

³⁵ “Discurso de Josefina Vicens...”, en Rodolfo Echeverría, *Quinto informe general de la actividad cinematográfica en el año de 1975 relativo al Banco Nacional Cinematográfico S. A. y sus filiales*, p. 245.

actúe enérgicamente, que transforme de manera tajante el sistema para que la industria cinematográfica quede en manos de sus dueños naturales: nosotros, los trabajadores”.³⁶

La ocasión estaba lista para una respuesta memorable. Los trabajadores habían denunciado a los empresarios frente a todos los medios de comunicación y habían hecho una solicitud directa al presidente en la ceremonia más importante del cine nacional. Echeverría no dejó pasar la oportunidad. De inmediato llevó el balón a su cancha y pronunció un largo y contundente discurso en el que, por supuesto, explicó primero que éste no era un problema sólo del cine nacional, sino una de las caras de la cuestión de la participación de los intereses particulares en la producción nacional. “Reiteradamente —dijo— hemos hecho una invitación a la iniciativa privada de México para que sea nacionalista, que acepte riesgos, que entienda que su seguridad depende del progreso general del país, de la creación de fuentes de trabajo; que nadie podrá sentirse seguro por más caudales que posea, aunque éstos sean a veces exportados al extranjero, si no cooperan inteligente y racionalmente al progreso general del país”.³⁷ El presidente continuó enumerando las estrategias con las que, según él, ciertos empresarios pretendían detener la producción nacional: negocios voluntariamente descapitalizados, fuga de capitales hacia el extranjero, venta de empresas que se ofrecen al Estado como oportunidad económica, pero que en realidad eran cascarones vacíos, etcétera. “Esto ocurre —aseguró— cuando sólo se tienen inmediatos objetivos económicos; cuando no se comparten los objetivos generales del país, cuando los intereses son parciales, reducidos y miopes”.³⁸

Concluida su larga reflexión sobre la situación de la economía nacional, Echeverría comenzó su juicio contra los empresarios del cine. Primero dejó ver con claridad que, si bien el problema que Vicens le presentaba en ese momento parecía grave, él conocía perfectamente cuál era el conflicto histórico entre los productores, el Estado y los trabajadores:

Yo no he visto —dijo— en los señores productores cinematográficos una reacción positiva. Han intervenido *desde siempre* en el negocio cinematográfico como en una fábrica de cualquiera producto o como en negocios bancarios, sin tener sensibilidad por intereses culturales, sin pensar realmente en la multiplicación de las fuentes de trabajo para todos los trabajadores [...]. *Esto se los dije —y están aquí presentes algunos de ellos y lo podrán recordar—*

³⁶ “Discurso de Josefina Vicens...”, p. 246.

³⁷ “Texto íntegro del discurso Luis Echeverría en la entrega de los Arieles el día martes 22 de abril de 1975”, en *Sucesos para todos*, 2189, mayo de 1975.

³⁸ “Texto íntegro del discurso Luis Echeverría...”.

*desde que me quedé encargado del despacho de la Secretaría de Gobernación en 1963 y comencé a presidir el Consejo del Banco Cinematográfico [...]. En lo personal, y durante 12 años, he tenido oportunidad de observar y analizar el significado de la participación de cada uno de los sectores de la producción cinematográfica. Estas quejas que con toda claridad Josefina ha expresado, han sido motivo de preocupación para los trabajadores cinematográficos y para el Estado revolucionario mexicano desde hace muchos años [...]. Todos sabemos que cuando ha habido épocas de prosperidad se han fugado los capitales a los bienes raíces, a las casas de departamentos, a las armaduras de televisión, al extranjero.*³⁹

Dicho lo cual, Echeverría pronunció la famoso y encendida sentencia con la que “expulsó” a los productores de cine. Los invitó, sin ambigüedades ni matices, “a que se vayan a administrar sus bienes raíces o a contar cupones de certificados financieros de producción fija, a inversiones de viuda, o a descansar definitivamente al extranjero, satisfechos de sus negocios”. Según las notas de la prensa que cubrió el evento, el aplauso y la euforia del público, que en ese momento interrumpieron al jefe del Ejecutivo, contrastaron con el rostro serio de los productores presentes. Echeverría se dirigió entonces a los distintos sectores de la industria, comenzando por los trabajadores: “espero que vengan todos, yo los invito formalmente a unirse al Estado, a producir los grandes temas humanos, los de la Revolución mexicana, a hacer crítica social, a señalar con autocrítica los problemas nacionales”. Interpeló a Mario Moya Palencia y a su hermano Rodolfo en un tono más informal pero igualmente enérgico: “*a ver qué hacemos financieramente*, pero sin temores hagamos una afirmación revolucionaria y nacionalista, porque los señores productores simplemente no entienden”. Por supuesto, el respaldo financiero y político estuvo acompañado de una solicitud-reclamo a estos funcionarios, a quienes, dijo, “he pedido infructuosamente películas sobre los pintores muralistas de México, sobre los héroes de México, sobre la Revolución mexicana, sobre los grandes temas sociales; películas de profunda crítica social en donde se analicen, con gran sentido artístico, los problemas de México y se aporten soluciones para el pueblo”.⁴⁰

De esta forma, desde el poder presidencial se respondía a la solicitud de los trabajadores no sólo ordenando la exclusión de los productores y asegurando el respaldo financiero, sino dictando al mismo tiempo cuáles debían ser los temas que el cine trataría a partir de ese

³⁹ "Texto íntegro del discurso Luis Echeverría...". Las cursivas son mías.

⁴⁰ "Texto íntegro del discurso Luis Echeverría...".

momento. Antes de despedirse, Echeverría pronunció una frase para que no quedara duda del apremio con el que debían hacerse las cosas: “yo declaro formalmente que, o damos el paso ahora o habremos fracasado en este gobierno en términos de industria cinematográfica”.⁴¹ A partir de esa mañana, funcionarios y trabajadores tenían menos de dos años para llevar a buen puerto el proyecto trazado a inicios del sexenio y, sobre todo, para hacer cumplir los manifiestos deseos presidenciales.

EL CINE ECHEVERRISTA

Aunque se asume por lo general que todo el cine producido durante el sexenio de Luis Echeverría estuvo determinado por el control estatal, como hemos visto, la cronología de esta sujeción es más compleja. Si podemos referirnos a algún periodo con el término “cine echeverrista”, éste abarcaría apenas los escasos dos años comprendidos entre abril de 1975 y diciembre de 1976. Nunca como durante esos meses se observó un tono oficialista tan marcado en todos los aspectos de la industria: la asignación de presupuestos, la reestructuración y ampliación del BNC, la compra de estudios, la creación de empresas, la inauguración de una escuela, la elección de temas para las películas y hasta las notas de las revistas de chismes de las estrellas. Todo parecía estar relacionado con, o ejecutarse para, cumplir los deseos presidenciales. Para lograrlo, después de sólo dos semanas de la ceremonia en Los Pinos y tras un par de reuniones encabezadas por Moya Palencia y Rodolfo Echeverría,⁴² el 8 de mayo de 1975 el BNC publicó un breve pero tajante documento titulado *Plan mínimo de acción inmediata*, con el cual, se decía sin pudor alguno, se trataba de responder a los planteamientos presidenciales.⁴³

En términos generales, el *Plan mínimo* establecía como su punto principal que, a partir de ese momento, los créditos otorgados serían “exclusivamente para la producción de Conacine [Corporación Nacional Cinematográfica] y para las películas realizadas por las empresas estatales con los trabajadores o con otras empresas nacionales e internacionales”.⁴⁴ Es decir, aunque se repetía una vez más que quienes no quisieran coproducir con el Estado podían trabajar

⁴¹ "Texto íntegro del discurso Luis Echeverría...".

⁴² Los documentos resultantes de estas reuniones, detallados adelante, pueden consultarse en AGN-DGIPS-DFS, caja 1756B, exp. 6.

⁴³ Varios fragmentos de este plan mínimo fueron reproducidos ampliamente en la prensa. Una versión íntegra fue incluida en Rodolfo Echeverría, *Quinto informe general*.

⁴⁴ Rodolfo Echeverría, *Quinto informe general*, p. 21.

libremente por su cuenta, esta vez se intentaría lograr el nunca alcanzado objetivo de desplazar a la iniciativa privada como la principal productora de películas.

Para solucionar el grave problema sindical se pretendía, por un lado, renegociar un nuevo contrato colectivo con el STPC en el que se garantizaría un aumento salarial y una cuota mínima de trabajo anual para cada sección, y por el otro, se establecía que, gracias a una partida presupuestal extraordinaria otorgada por la Secretaría de Hacienda, el BNC compraría y reestructuraría los Estudios América y firmaría un nuevo contrato colectivo con la sección 49 del Sindicato de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC) que laboraba ahí.

Para lograr el difícil objetivo de sustituir a las casas productoras tradicionales, el *Plan mínimo* planteaba la necesidad de crear dos empresas similares a Conacine: la Corporación Nacional Cinematográfica de Trabajadores y Estado 1 (Conacite 1) para aumentar la producción de los Estudios Churubusco, y la Corporación Nacional Cinematográfica de Trabajadores y Estado 2 (Conacite 2) para echar a andar la producción estatal en los Estudios América.

En los terrenos de la distribución y la exhibición, el *Plan* no era menos ambicioso. Se pretendía, por un lado, comprar las pocas acciones de las compañías distribuidoras que aún pertenecían a los productores, y por el otro, fusionar las distribuidoras Cinematográfica Mexicana S. de R. L. (Cimex), que operaba en Estados Unidos y Europa, y Películas Mexicanas S. A. de C. V. (PelMex), que funcionaba en Latinoamérica, para crear Pelimex, una sola compañía que distribuyera internacionalmente el cine mexicano.

Finalmente, después de informar que se acelerarían los trabajos para lograr la pronta inauguración del Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC), se anunciaba que, “para responder a la propuesta del Ejecutivo, el Banco impulsará un programa *de películas extraordinarias que proyecten los valores culturales y sociales de México y América Latina*, con vigencia universal, *asignando los recursos necesarios* para realizar a corto plazo los siguientes proyectos cinematográficos: *Los de abajo, Bolívar, Siqueiros, Rivera, Tamayo, La conquista de México y Longitud de Guerra*”.⁴⁵ De este modo, aunque apenas dos años antes Rodolfo Echeverría había declarado que en México no se hacía cine oficialista, resultaba evidente que ahora una gran parte de la industria, sus funcionarios, trabajadores, instalaciones y, sobre todo, presupuestos se pondrían al servicio del cine que había pedido el presidente.

⁴⁵ Rodolfo Echeverría, *Quinto informe general*, p. 23. Las cursivas son mías.

Como consecuencia de este *Plan*, el 18 de junio del mismo año, el BNC decidió sustituir el *Reglamento para el otorgamiento de créditos* que Emilio O. Rabasa había elaborado en 1965 y que, se dijo en 1971, no era necesario modificar, sino simplemente hacer cumplir. Los nuevos tiempos requerían nuevas reglas. Por ello, “como respuesta a la excitativa presidencial”, el *Reglamento* establecía que el nuevo modelo de financiamiento exclusivo para las producciones estatales llevaba “implícito el deseo de que la producción se afirme como *expresión superior de la mexicanidad en sus más puras esencias* y, al mismo tiempo, que tienda a mantener una posición de equilibrio económico entre sus costos y rendimientos de explotación”.

Entre otras cosas, el nuevo estatuto modificaba de raíz la función misma del BNC, la cual ahora sería “financiar *la producción fílmica estatal* propiciando el desarrollo, superación y consolidación de la industria cinematográfica nacional”. Dicho financiamiento, se aclaraba enseguida, no era ya para lograr mantener la producción, sino para “propiciar la elevación de la calidad artística de las películas nacionales”. Este punto, según el cual ahora sí era facultad de los funcionarios estatales determinar la calidad artística del cine que se realizaría, podía prestarse, y se prestó, a debate y polémica. Por ello, el *Reglamento* establecía como principal criterio para el otorgamiento de crédito que, además de revisar que cualquier propuesta cumpliera con los criterios de comercialidad, plan de producción y otras necesidades, el BNC evaluaría “el grado en que la película constituye un reflejo positivo de la realidad de México, su historia y sus aspiraciones por su interpretación de los grandes temas universales”.⁴⁶

De esta forma, durante los acelerados dos últimos años del sexenio, la administración de Rodolfo Echeverría intentó cumplir todos los puntos establecidos en el *Plan mínimo* y, con ello, evitar el fracaso de la tan promocionada política cinematográfica. Revestidas de una recurrente retórica oficialista y siempre con la presencia del Secretario de Gobernación o el director del BNC, una a una se sucedieron las inauguraciones, las adquisiciones y los logros: las distribuidoras internacionales se fusionaron, se compraron los Estudios América y las nuevas productoras estatales firmaron prometedores contratos colectivos con ambos sindicatos; además, el 29 de agosto de 1975 se inauguró el CCC, dirigido desde el primer día por el famoso documentalista Carlos Velo.⁴⁷ Fueron meses en los que el ejercicio presupuestal destinado al cine no tuvo límite. Las metas se habían fijado y su cumplimiento parecía una verdadera obsesión gubernamental.

⁴⁶ Todos los fragmentos del *Reglamento* provienen de la copia conservada en el Centro de Documentación de la Cineteca Nacional.

⁴⁷ "El viernes inauguran el CCC", *El Nacional*, 26 de agosto de 1975.

Sin embargo, más allá de la aplicación de las nuevas políticas, la reestructuración administrativa o el derroche presupuestal, lo que destaca es que, a partir de ese momento, todo en la industria cinematográfica adquirió un verdadero tono oficialista. Como ejemplo podemos citar el momento en el que, de manera anticipada y en una fastuosa ceremonia, el BNC entregó por primera vez a los trabajadores las ganancias obtenidas por el sistema de paquetes. La ceremonia se llevó a cabo en los Estudios Churubusco y los trabajadores pasaron uno a uno a recibir, de manos de Rodolfo Echeverría, el cheque esperado por años como resultado de su trabajo. Detrás del director del BNC, como para dejar claro de dónde provenía ese beneficio, una inmensa manta repetía el fragmento del discurso presidencial en el que se invitaba a los trabajadores a unirse al Estado.⁴⁸



David Reynoso recibe de manos de Rodolfo Echeverría Álvarez el cheque correspondiente a su aportación económica en la cinta *Ante el cadáver de un líder*. Atestigua el actor Rafael Baledón. *Cinelandia*, 417, 20 de septiembre de 1975

Si bien esta retórica resultaba natural cuando provenía de los funcionarios encargados de llevar adelante el programa, hacia el final del sexenio el tono oficialista había impregnado todos los espacios del cine, dentro y fuera del Estado y de la pantalla. En ese ambiente, el escarnio contra los viejos empresarios parecía el deporte preferido de la prensa de cine. Reporteros, críticos, editorialistas, todos se lanzaron contra los productores. En sintonía con el repetido discurso presidencial, por ejemplo, el prestigioso crítico Tomás Pérez Turrent, en su columna *Sucesos para todos*, llamó a los productores “sobrevivientes del pasado”, “repetidores de caducas fórmulas” y “fabricantes de cine, no popular, sino populachero”:

⁴⁸ "Primeros frutos de los filmes de paquete", *Cinelandia*, 417, 20 de septiembre de 1975.

Popular —decía—, tal como lo definía Gramsci, es la expresión de un pueblo libre, consciente de su identidad como tal y metido en un proceso tendiente a liberarlo de sus enajenaciones. El cine popular tal como se concibe en México es una expresión enajenada e impuesta que oculta la verdadera identidad del pueblo y tiende a eternizarlo en sus enajenaciones.⁴⁹

Al mismo tiempo, el volumen de notas que atacaba a los empresarios cinematográficos sólo era comparable con el de las que hacían amplia apología del programa del gobierno. Publicaciones como *Cinelandia*, *Cine Avance* o *Cine Mundial*, antes dedicadas a anunciar estrenos, reseñar galas y difundir chismes de estrellas, llenaron sus páginas con entrevistas en las que los funcionarios cinematográficos explicaban una y otra vez las directrices del plan oficial y en las que los nuevos creadores y productores expresaban su compromiso social y su profundo sentido de autocritica mientras reafirmaban su adhesión al proyecto echeverrista. “Al ritmo del Estado —escribía Carlos Monsiváis— todos los directores se apresuraron a dejarse ver como antiburgueses y revolucionarios”.⁵⁰ Dentro de un amplio espectro, las notas iban desde el apoyo mesurado y el análisis cauteloso, hasta sorprendentes elucubraciones sobre la heroica nacionalización del cine. Uno de los casos más radicales fue sin duda el del columnista Alberto Domingo que, en un delirante artículo titulado “El cine mexicano pasa a mejores manos” aparecido en la revista *Siempre!*, lanzó innumerables loas a la nueva decisión presidencial que reencauzaba al cine “definitivamente por la senda del bien, de la revolución y del arte”. Para el periodista, el acto presidencial era eminentemente revolucionario: “es el nuevo grito de Ayala, ¡el celuloide es de quien lo trabaja!”. “Por fin —continuaba— el dinero del cine ya no irá a parar a las manos de los *burgueses estúpidos* sino directamente al engrandecimiento del país”. Para cerrar su colaboración, Domingo ponía en evidencia la profunda contradicción que existía entre el plan oficial y la realidad comercial del cine mexicano y mostraba sin darse cuenta el grotesco resultado que podría obtenerse de continuar con este plan, e imaginaba cómo serían las películas ahora que la industria estaba en manos del Estado. El texto no tiene desperdicio:

⁴⁹ Tomás Pérez Turrent, "¿Qué es el cine popular mexicano?", *Sucesos para Todos*, 2202, agosto de 1975.

⁵⁰ Monsiváis, "Fallaste Corazón. Cine mexicano: y tú que te creías el rey del todo el mundo". Véase, como ejemplo, "Los albañiles es una crítica al sistema, según Ignacio López Tarso", *Cinelandia*, 431, 3 de abril de 1976. Desde febrero de 1975, la popular revista *Cinelandia* fue comprada por la empresa estatal Procinemex.

Jorge Rivero, naturalmente guapo y fortachón como es, encarnará a un líder obrero independiente derribando a mano limpia las fortalezas del charrismo. Libertad Lamarque hará conmovedoramente el papel de la abnegada madre de los jóvenes estudiantes que se lanzan ardientes contra los desmanes policiacos y los abusos del poder civil. Cesar Costa, que al cabo es abogado, podrá denunciar entre canción y balada, los enjuagues y las chicanas que en contra de la gente humilde y desvalida *hacía el aparato judicial de otros tiempos* [...]. Vendrán títulos luminosos, significadores de la nueva era: “El Santo y Mantequilla Nápoles contra los Latifundistas Urbanos”, “El llanto de los desamparados”, “Juntos podemos”, y mil más ya con argumentistas formados en el espíritu de Benito Juárez, directores que no ansien ya coche grande y querindonga glamorosa, sino masas proletarias victoriosas; galanes y damitas jóvenes que no piensen en la playa sabrosa y el trapo elegante, sino en marchar codo con codo con sus hermanos obreros.⁵¹

Por si las notas de la prensa comercial no fueran suficientes, una vez echado a andar el *Plan*, el Estado decidió intervenir directamente en la opinión del público mediante la publicación de sus propias revistas de opinión. Por un lado, la empresa oficial Procinemex comenzó a distribuir semanalmente 24 000 ejemplares de *Cinéfilo*, una pequeña gaceta repartida de forma gratuita en las salas de cine en la que se informaba al público sobre los avances de la industria.⁵² Por otro lado, desde enero de 1975 comenzó a circular una nueva revista de cine que, por la elevada calidad en su diseño y manufactura, lucía distinta a las demás. Aparecida bajo el sello del Fondo de Cultura Económica, la nueva publicación llevaba por nombre *Otro Cine*. Destinada claramente a promocionar el proyecto oficial, la revista publicó únicamente seis números, todos durante los últimos dos años del sexenio echeverrista. En su primera entrega, anunciaba contundentemente que con su existencia se pretendía “superar la frivolidad y el aire prostituido y minimizante al que se ve expuesto el cine en las páginas de diarios y revistas decadentes, donde la ‘crítica’ y el ‘reportaje’ conducen al lector a la creencia de que el cine (y nuestro cine, sobre todo), ha sido y debe ser, un hecho intrascendente o estupidizante”. Aunque en la mayoría de sus páginas la nueva publicación intentaba mostrar cierta neutralidad política y mantener un alto nivel de periodismo cinematográfico —las amplias entrevistas que publicó son, de hecho, fuente

⁵¹ Alberto Domingo, "El cine nacional pasa a mejores manos. Simplemente, ¡Salvados!", *Siempre!* 1143, 21 de mayo de 1975.

⁵² Rodolfo Echeverría, *Quinto informe general*, p. 185.

importante para este periodo del cine nacional—, en sus editoriales funcionó siempre como una encendida tribuna para defender el proyecto oficial. Las descalificaciones hacia la producción privada alcanzaban sus grados más violentos. Adjetivos como “mediocres mercantilistas”, “grupo parasitario”, “anquilosados” o “incoherentes inmediatistas” eran comunes en la primera página de la revista.⁵³

En el terreno de la producción, en el nuevo escenario creado a partir de 1975 se observa claramente quiénes, hasta ese momento, habían perdido la batalla y quiénes habían salido victoriosos. No era ningún secreto que, aunque el financiamiento oficial efectivamente se otorgaba a las empresas estatales, éstas dependían en buena medida de los proyectos creativos presentados por algunas productoras privadas, entre las cuales Directores Asociados, S. A. (DASA) ocupaba un lugar privilegiado. Gracias a la coyuntura política, esta empresa se encontró en una situación inmejorable y durante estos dos años sus directores asociados dirigieron varias de las obras más representativas del periodo y de su propia carrera profesional.⁵⁴ Como hizo ver desde muy pronto el crítico permanente del proyecto echeverrista, Alberto Ruy Sánchez:

Aunque la exclusión de ciertos grupos de productores se quiso presentar como un enfrentamiento total del Estado con la burguesía, no se trataba en manera alguna de eso [...]. La supresión de los productores antiguos benefició, sobre todo, a un nuevo grupo de productores, DASA, formado por casi todos los directores impulsados por el Estado. La llamada “estatización del cine” y sus consecuencias se insertan indudablemente en una estrategia estatal de modernización capitalista de la industria.⁵⁵

Por su parte, si bien se encontraban en una evidente posición desfavorable, los miembros de la APPM intentaron denunciar en más de una ocasión el nuevo favoritismo del BNC y defenderse de los ataques de los que eran objeto. En un enérgico desplegado publicado en el diario *Excelsior*, la Asociación criticaba fuertemente que el favor de las autoridades ahora estuviera con los integrantes de DASA, a quienes describía como “un grupo de impreparados y farsantes cuyos antecedentes son tan simples como haber llegado en el momento oportuno a la

⁵³ "Editorial", *Otro cine*, núm. 1, 3 de enero de 1975, y núm. 2, junio de 1975.

⁵⁴ *La casa del sur* (Sergio Olhovich, 1974), *El cumpleaños del perro* (Jaime Humberto Hermosillo, 1974), *Tívoli* (Alberto Isaac, 1974), *Longitud de guerra* (Gonzalo Martínez, 1975), *Maten al león* (José Estada, 1975), *La pasión según Berenice* (Jaime Humberto Hermosillo, 1975), *Cascabel* (Raúl Araiza, 1976), *La casta divina* (Julián Pastor, 1976), *Cuartelazo* (Alberto Isaac, 1976).

⁵⁵ Alberto Ruy Sánchez, “Cine mexicano: producción social de una estética”, p. 75.

industria cinematográfica mexicana a colocarse para tratar de recibirla como un generoso botón que, esperan, les entreguen en su totalidad las autoridades”.⁵⁶

Aunque para estos momentos la fuerza de los productores era mínima y sus declaraciones fueron cada vez más esporádicas, tanto los funcionarios del BNC como los directores de DASA salieron en más de una ocasión a desmentir toda acusación de corrupción o favoritismo. El nuevo reglamento, decían, asentaba que cualquiera podía presentar proyectos que recibirían financiamiento si cumplían con lo establecido. Además, Rodolfo Echeverría y Maximiliano Vega Tato, ahora gerente de Conacine, declararon en más de una ocasión que era imposible que DASA tuviera adeudos con el BNC, pues esta empresa nunca había solicitado un crédito. En realidad, hasta donde hemos podido observar, los directivos del BNC decían la verdad porque DASA se dedicaba a ofrecer a Conacine sus servicios creativos a cambio de un porcentaje de las utilidades obtenidas por la explotación de las cintas que, al final de cuentas, quedaban como propiedad de la empresa estatal.⁵⁷ Aun así, también es verdad que las producciones de Conacine/DASA se multiplicaron conforme concluía el sexenio y recibieron los mejores presupuestos oficiales.

Antes de continuar, vale la pena recapitular y dimensionar el tamaño de la intervención estatal en el cine. Si bien es cierto que, como hemos visto, términos como “nacionalización” o “estatización” no describen lo ocurrido, para finales de 1975 el sistema cinematográfico oficial abarcaba ya todos los espacios de la industria. En el área de servicios, la totalidad del cine comercial se producía en los dos complejos cinematográficos propiedad del Estado: Estudios Churubusco Azteca y Estudios América. En el área de promoción, la empresa oficial Procinemex había incrementado considerablemente su presencia y, a sus anteriores tareas de promoción de las cintas, ahora sumaba la edición y distribución de revistas de cine con las que el Estado pretendía mantener una fuerte presencia en los medios impresos. En la producción, al finalizar el sexenio, el Estado contaba con tres empresas productoras para la realización de cine comercial: Conacine y Conacite 1, que trabajaban en los Churubusco y tenían el contrato colectivo del STPC; y Conacite 2, con sede en los Estudios América y titular del contrato colectivo del STIC. Además, un número cada vez mayor de documentales y cortometrajes se hacía en el Centro de Producción de Cortometrajes (CPC) instalado en los Estudios Churubusco. En la distribución, toda la comercialización estaba en manos del Estado que controlaba el mercado interno por medio de Películas Nacionales (PelNal) y el mercado internacional con Pelimex. En la exhibición, el

⁵⁶ "Ya Basta", *Excélsior*, 14 de noviembre de 1975.

⁵⁷ "Aclara el Banco el Caso Dasa", *Esto*, 27 de octubre de 1976.

esfuerzo oficial había sido igualmente importante y, para el final del sexenio, la Compañía Operadora de Teatros controlaba casi la totalidad de proyecciones comerciales de cine, pues no sólo había comprado decenas de salas a lo largo del país, sino que había echado a andar un ambicioso plan de construcción de cines en los barrios de las periferias urbanas de todo el territorio. Finalmente, para la difusión del cine de calidad y la formación de nuevos creadores, en 1974 y 1975 la Secretaría de Gobernación había inaugurado la Cinoteca Nacional y el CCC.⁵⁸ En síntesis, salvo las películas realizadas por cineastas independientes o colectivos militantes, exhibidas en cineclubes y pequeños locales,⁵⁹ para 1976 el Estado ocupaba prácticamente todos los espacios del cine nacional.

Por otro lado, si bien es cierto que los ingresos de las distribuidoras habían aumentado a lo largo del sexenio, resultaba imposible sostener un sistema que crecía a esa velocidad sin recurrir constantemente a las bondades del erario. En ese sentido, si nos atenemos sólo a los informes financieros del BNC, es posible observar que los inmensos gastos que significaron operaciones como la fusión de las distribuidoras, la creación de productoras o la compra de los Estudios América fueron solventados gracias a aportaciones extraordinarias del gobierno federal vía la Secretaría de Hacienda.⁶⁰ Esta importante inversión, sin embargo, como el propio Rodolfo Echeverría informó al final de su gestión, no había sido únicamente para apoyar e impulsar al cine en el territorio nacional, sino también, como veremos ampliamente en el capítulo 5, para posicionar al cine mexicano en el extranjero y acompañar, de este modo, el conocido intento mexicano por ocupar un prominente lugar en el escenario internacional durante los últimos años del gobierno echeverrista.⁶¹

Los resultados de este extenso proyecto siguen siendo tema de debate. Aunque sostener este proyecto era casi imposible tras el final del sexenio y del proyecto político que lo impulsaba, al concluir su gestión, Rodolfo Echeverría se decía satisfecho. En sus dos últimos informes declaraba orgulloso que durante su administración la calidad del cine nacional había aumentado significativamente —aspecto en el cual, justo es decirlo, estaban de acuerdo adherentes y

⁵⁸ Todos los detalles sobre la nueva configuración administrativa del sistema hacia el final del sexenio se encuentran en Rodolfo Echeverría, *Cineinforme general*, 1976, p. 16 y ss.

⁵⁹ Como veremos en el capítulo 6 de este trabajo, la producción y exhibición de cine al margen del Estado, si bien era mínima en comparación con el amplio proyecto industrial del Estado, representó un fenómeno de dimensiones considerables.

⁶⁰ Rodolfo Echeverría, *Cineinforme general de la actividad cinematográfica de Banco Nacional Cinematográfico S. A. y sus filiales*, p. 33.

⁶¹ Rodolfo Echeverría, *Cineinforme general*, p. 76

detractores— y que el gobierno había triunfado “sobre las anquilosadas estructuras de una industria que —sostenía— tuvo que rehacerse desde la raíz”.⁶²

Pero la forma en la que Rodolfo Echeverría evaluaba ese aumento de calidad y la multiplicación de las posibilidades estéticas muestra cómo el Estado se había convertido en origen y destino de discursos y políticas hacia el final del sexenio. “En las últimas entregas de los Arieles —decía— la mayor cantidad de premios fueron ganados por las producciones estatales”.⁶³ Sin poner en duda la calidad de las cintas, esta declaración de satisfacción sorprende si se toma en cuenta que en las postrimerías de esa administración el Estado ideaba las películas, evaluaba su potencial comercial y artístico, ofrecía y recibía el crédito para realizarlas, las autorizaba, manufacturaba, distribuía y exhibía. El gobierno tenía, además, una importante injerencia tanto en la crítica —con la publicación de una revista destinada a evaluar estas cintas— como en la Academia que entregaba los reconocimientos. Como corolario de esta situación, el Estado celebraba en la residencia presidencial la ceremonia en la que premiaba la calidad de sus cintas, con lo que mostraba tautológicamente el éxito de su propio proyecto. Para 1976, como anotaba Jorge Ayala Blanco, el Estado se había convertido en principio y fin de toda la actividad fílmica nacional, en el dueño de la inversión económica, pero también en la medida con la que se evaluaba la imaginación cinematográfica.⁶⁴

IMÁGENES DEL ESTADO 1. LA PRODUCCIÓN DE CINE COMERCIAL

Más allá de la crítica cinematográfica, es innegable que varias cintas realizadas dentro del periodo echeverrista se mantienen hasta hoy como ejemplo de que durante los años setenta el cine mexicano intentó apostar de nuevo por la calidad. Aunque los premios y las nominaciones obtenidos por el cine estatal dentro y fuera de México fueron en buena medida producto de una intensa campaña de promoción, pocos negaban que la calidad del cine nacional había aumentado considerablemente.

Sin embargo, lo que también era claro, sobre todo en la segunda mitad de la gestión echeverrista, era que el programa artístico y comercial impulsado por Rodolfo Echeverría poco

⁶² Rodolfo Echeverría, *Quinto informe general*, p. 22.

⁶³ Rodolfo Echeverría, *Cineinforme general*, p. 94.

⁶⁴ Jorge Ayala Blanco, "El cine mexicano en la encrucijada", *La Cultura en México*, 1 de junio de 1976.

a poco se había subordinado al proyecto político de su hermano y que era inevitable observar dicha sujeción en la pantalla. Desde 1973, pero sobre todo a partir de abril de 1975, el deseo de realizar un cine de autor y un cine de calidad comenzó a ser desplazado por la necesidad de producir un cine “concientizador”, “crítico” y “revolucionario”. Entrevistado algunos años después por Paola Costa sobre el contenido y los temas tan marcadamente oficialistas de este cine, Rodolfo Echeverría advirtió: “desde el punto de vista social, antes no se hacía el cine con el que yo soñaba. Yo no soñaba en el cine político, yo no soñaba en el cine panfletario; yo nunca pensé que el cine tenía que ser un cine exclusivamente didáctico, ni histórico en el más lato sentido del término. Pero sí queríamos otro cine, un cine a la medida de México”.⁶⁵ Como veremos ahora, esta declarada necesidad de estar a la altura de las necesidades del país llevó a la estatizada industria a reproducir en varias ocasiones los planteamientos y discursos del nuevo nacionalismo revolucionario que el Estado echeverrista cultivó hasta el último de sus días.⁶⁶

Hay que decir, sin embargo, que la mayor parte de la crítica cinematográfica y de los textos históricos que han examinado estas cintas lo han hecho a partir de una premisa hasta cierto punto tautológica: asumen de entrada que un cine financiado por el Estado repite esquemáticamente los enunciados de éste, que el cine echeverrista producía de manera automática la imagen del Estado que lo patrocinaba. Esta suposición, por un lado, llevó a críticos como Jorge Ayala Blanco a leer prácticamente todas las cintas del periodo a partir de su dependencia hacia el régimen, y por el otro, acentuó en la historiografía la idea de que existió un plan de representación cinematográfica del gobierno durante el periodo echeverrista.⁶⁷ En realidad, resulta más o menos claro que dicho plan de representación no existió y que el cine patrocinado por el Estado y sometido a los designios oficiales hacia el final del sexenio tampoco estableció una imagen monolítica, simplista y mucho menos apologética del régimen que lo financiaba.

Más allá de las dificultades inherentes de asumir que es posible acceder a una imagen nítida del Estado,⁶⁸ no debemos olvidar que la compleja realidad política y cinematográfica del

⁶⁵ Entrevista de Paola Costa a Rodolfo Echeverría.

⁶⁶ Ruy Sánchez, “Producción social de una estética...”, p. 73. No era de extrañar tampoco que muchas de las cintas donde se abordaban aquellas temáticas sociales o históricas impulsadas por el Ejecutivo recibieran del Banco presupuestos tres o cuatro veces mayores al que obtenía el promedio de las películas financiadas. Si para la mayor parte de las cintas del periodo el promedio de dinero otorgado era de 2 millones de pesos, producciones como *Las fuerzas vivas*, *Actas de Marusia*, *Mina: vientos de libertad*, *Longitud de guerra* o *Nuevo Mundo* fueron beneficiadas con créditos que, en promedio, ascendían a los 15 millones. Rodolfo Echeverría, *Cineinforme general*, p. 51-60.

⁶⁷ Ignacio Sánchez Prado, “Alegorías de un cine sin pueblo”, p. 60.

⁶⁸ Philip Abrams, “Notas sobre la dificultad de estudiar el Estado”, en *Antropología del Estado*, p. 19-23.

echeverrismo y el difícil equilibrio —comercial, laboral, político y artístico— que se trataba de mantener dentro de la industria cinematográfica nos obligan a hacer una pausa antes de declarar que el cine era una simple y llana repetición de dictados oficiales o un instrumento para hacer apología del régimen. Las mismas películas muestran imágenes complejas y en muchas ocasiones contradictorias, difícilmente asimilables a un discurso oficial esquemático. Aunque varios temas tocados por este cine son producto de la política estatal que los repetía en otros ámbitos, el tratamiento que recibieron era el resultado de una compleja negociación entre las propuestas de los nuevos creadores, las necesidades políticas del régimen, los inciertos límites de la censura y la dependencia de todos estos elementos hacia un aspecto que, en mayor o menos medida, siempre estuvo presente: la taquilla.

Según se observa en el amplio corpus de cintas comerciales producidas por el Estado en la segunda mitad del sexenio echeverrista, existen tres temas recurrentes en los que es posible rastrear la imagen —por lo general crítica— del Estado que elaboró este cine: la corrupción, la Revolución y el ejercicio de la violencia.

La corrupción imperante

Durante la segunda mitad del sexenio, las cintas que pretendían evidenciar los problemas de corrupción del régimen se multiplicaron. Desde filmes de sátira política ligera, como *Calzonzín inspector* (Alfonso Arau, 1973) o *Maten al León* (José Estrada, 1975), hasta verdaderos dramas provocados por la corrupción oficial —*Renuncia por motivos de salud* (Rafael Baledón, 1975)— o la censura, como *Cascabel* (Raúl Araiza, 1976), la mirada crítica lanzada contra los malos funcionarios —corruptos, ladrones o ineptos— del gobierno se volvió un lugar común en el cine del periodo. No hace falta un análisis excesivo para observar que por medio de estas cintas el cine echeverrista buscaba hacer suya una de las demandas más popularizadas contra el régimen priista. Éste fue el gran momento, escribía Carlos Monsiváis, del cine como autocrítica.⁶⁹ De entre este universo, *Calzonzín inspector* y *Renuncia por motivos de salud* sobresalieron en la prensa

⁶⁹ Carlos Monsiváis, "Fallaste Corazón. Cine mexicano: y tú que re creías el rey del todo el mundo".

como dos de las películas que con más valentía “denunciaron la corrupción imperante en el sistema”.⁷⁰

Influenciado por la obra *El inspector*, de Nikolai Gogol, y la estética de las historietas de Eduardo del Río, Rius, Alfonso Arau escribió, dirigió y protagonizó en 1973 *Calzonzín, inspector*. La cinta pretendía ser una sátira política del México posrevolucionario, un microcosmos que mostrara de manera sencilla la red de relaciones que sostenían el corrupto sistema político en el espacio rural. En el apacible pueblo de San Garabato, el presidente municipal don Perpetuo del Rosal —Pancho Córdova— y la élite gobernante se encuentran temerosos porque el gobierno federal ha decidido enviar un inspector para que supervise la administración pública local. Tal nerviosismo los lleva a confundir a Calzonzín —Alfonso Arau—, un humilde indígena de la región, con el temido visitador. La película se configura así como una doble farsa en la que la élite rural presenta al falso inspector una cara igualmente artificial del pueblo. Limpiando calles, reprimiendo opositores, vaciando las cárceles, disfrazando enfermos y organizando generosos banquetes, el presidente municipal pretende engañar y sobornar a Calzonzín, sin saber que es éste quien lo engaña a él. Al final de la cinta, como es de esperarse, el falso visitador es descubierto y reprendido por un pueblo que, en ese momento, exhibe su verdadero rostro violento y retrógrada hasta que, con la llegada del verdadero inspector, la farsa de progreso y civilidad debe ponerse en marcha de nuevo.

La película fue un éxito en taquilla en México, permaneció 16 semanas en cartelera y recibió, en general, buenos comentarios de la crítica. Además, en 1976, obtuvo el singular premio a la Mejor película del Tercer Mundo, en el Festival Internacional de Cine de El Cairo. De esta forma, *Calzonzín inspector* quedaba como muestra de que el cine que criticaba al Estado no sólo era permitido, sino que podía ser una fórmula de éxito. Sin embargo, la cinta fue recibida también desde el inicio como uno de los principales ejemplos de películas que desvelaban el profundo problema de la corrupción como un fenómeno que se originaba precisamente en los lugares en los que el Estado no estaba presente. Como lo había hecho desde 1947 *Río Escondido* (Emilio Fernández), *Calzonzín inspector* revela cómo el poder de los caciques locales pervive en el México posrevolucionario ante la ausencia de la modernidad política representada por el enviado del gobierno central. Como ha mostrado Ignacio Sánchez Prado:

⁷⁰ La cinta que de manera más sensacionalista explotó esta moda de denunciar la corrupción fue, sin duda, *México, México, ra ra ra* (Gustavo Alatríste, 1976), película que revisaremos en el siguiente capítulo.

Incluso un filme tan abiertamente crítico de la corrupción del Estado, valida de manera abierta el estatismo echeverrista [...]. San Garabato es un espacio de crítica relativamente cómodo, puesto que permite a Arau glorificar a un sujeto popular a expensas de una clase dominante en el contexto de una modernidad que aún no ha sucedido. El nerviosismo [que] la potencial visita de un inspector estatal o federal causa en un cacique local como Don Perpetuo sugiere que el problema político fundamental radica en la autonomía de la política local, abriendo la puerta a que un Estado centralizado tome las riendas de la modernización.⁷¹

En *Calzonzín inspector*, como en otros tantos filmes del periodo echeverrista, el caos imperante ocasionado por la ausencia del Estado se subsanará hacia el final, cuando los representantes del aparato oficial —como los policías de *El castillo de la pureza* o *Canoa*— hagan su aparición para restablecer el orden institucional. “La cinta —criticaba violentamente Ayala Blanco— termina acogiendo rastreramente el arribo del honesto político del nuevo régimen paternalista a cuyos pies se tira la película implorando perdón por tantas audacias”.⁷²



Fotogramas de *Calzonzín inspector*, de Alfonso Arau, 1973

⁷¹ Ignacio Sánchez Prado, "Alegorías de un cine sin pueblo", p. 59.

⁷² Jorge Ayala Blanco, "A calzonzín quitado no se le ve talento", *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, 621, 2 de enero de 1974.

Por su parte, *Renuncia por motivos de salud* intentó ser una obra de denuncia sobre la corrupción imperante en los altos mandos del gobierno federal. En la trama, el ingeniero Gustavo Sánchez —Ignacio López Tarso—, un honesto y abnegado burócrata de la Secretaría de Obras Públicas, es sobornado para aprobar un contrato de construcción con un presupuesto desfavorable para el Estado. El honrado funcionario se niega al cohecho a pesar de las presiones de su jefe, sus compañeros y hasta de su propia familia. Cuando parece que todo está en su contra, los corruptos funcionarios que lo presionaban desaparecen tras la renuncia del secretario “por motivos de salud”. La cinta toma un nuevo giro cuando el protagonista se da cuenta de que el nuevo secretario es un amigo de la infancia. El rumor de la añeja amistad se corre en la dependencia pública y Sánchez, antes visto como un oficinista mediocre, se convierte en el blanco de toda clase de adulaciones y sobornos ante los que nunca cede. El nuevo secretario, a pesar de no recordar aquella vieja amistad, planea ascender a Sánchez hasta que, al final, el propio ingeniero le pide que no lo haga, que niegue públicamente aquella amistad y le permita seguir viviendo en paz en su actual puesto. Conmovido, el nuevo secretario escucha a Sánchez y le confiesa que él mismo se siente abrumado por la dinámica de influyentismo imperante.

Esta película es quizá uno de los ejemplos más esquemáticos de la forma en la que el cine echeverrista de final de sexenio explotó la fórmula de criticar al sistema para sostener al régimen. En ella, la honestidad del funcionario medio ha de sobrevivir durante dos horas los ataques de la corrupción predominante hasta que logra ser salvada por el funcionario del nuevo gobierno. Los empresarios, obstinados en lograr el favor del ingeniero para obtener el jugoso contrato de construcción, son capaces de sobornar hasta a la familia de Sánchez que, al ver a su hija llorando desesperada por la pobreza en la que viven, casi sucumbe ante la aplastante realidad que lo rodea. Pero, como en *Calzonçin inspector*, el caos, esta vez casi insalvable, es instaurado el final por el verdadero y más alto representante del Estado, el propio secretario. En esta cinta como en otras, la crítica política del cine echeverrista jugó hasta el final con esta dicotomía: filmes que se presentaban como la clara prueba de apertura y autocrítica que mostraban abiertamente el caos y la corrupción, para luego insinuar la posibilidad de cambio proveniente siempre del mismo régimen.



Fotogramas de *Renuncia por motivos de salud*, de Rafael Baledón, 1975

La Revolución revisitada

Si durante la época de oro el cine mexicano había logrado despolitizar, folclorizar e incluso diluir a la Revolución mexicana al reducirla a un papel de escenario de melodramas y comedias rancheras,⁷³ durante los años setenta y, como vimos, por expreso deseo del presidente de la república, la gesta armada que dio origen al Estado volvió a inundar las pantallas. Contando sin duda con los más altos presupuestos y amplias campañas de promoción nacional e internacional, las películas de la Revolución se convirtieron en la obsesión principal del cine echeverrista. Después de *El principio* (1973), la exitosa obra de Gonzalo Martínez, los títulos comenzaron a multiplicarse. En *El valle de los miserables* (1974), René Cardona mostró de manera descarnada el sufrimiento de trabajadores y prisioneros obligados a laborar en el tristemente célebre Valle Nacional. En 1975, el propio Gonzalo Martínez volvió sobre el tema del México

⁷³ La lista de textos que ha tratado el fenómeno de despolitización de la Revolución es mexicana en el cine de la época del oro es amplio: Ayala Blanco, “la Revolución”, en *La aventura del cine mexicano*; Andrés de Luna, *la batalla y su sombra*; Álvaro Vázquez Mantecón, “La revolución mexicana en el cine”, en *Miradas al cine mexicano*, v. 1; Aurelio de los Reyes, “Desintegración de la comedia ranchera”, en *Miradas al cine mexicano*, v. 2.

prerrevolucionario con *Longitud de guerra*, cinta en la que mostraba en el mismo tono crudo y realista los hechos sucedidos en 1890 en el pueblo de Tomóchic, cuyos habitantes habían sido masacrados por el ejército porfirista. Del mismo modo, en *La casta divina* (1976), Julián Pastor enfrentaba al espectador al sinfín de vejaciones sufridas por los mayas yucatecos a manos de los crueles hacendados hasta la irrupción de la Revolución personificada en el general Salvador Alvarado. En *Cananea* (1977), Marcela Fernández Violante hizo un retrato igualmente realista de la famosa huelga en aquella población sonorensis, aunque esta vez narrada desde la visión del empresario William C. Greene. La cinta, como reza una carta de Rodolfo Echeverría al gobernador de Sonora, Alejandro Carrillo Marcond, intentaba “recrear los acontecimientos enfocándolos desde el punto de vista de la actitud de los inversionistas extranjeros que dieron origen a las empresas transnacionales y sus efectos en los países del Tercer Mundo”.⁷⁴

Si bien es cierto, como sostiene Álvaro Vázquez Mantecón, que “el común denominador de estas producciones es la grandilocuencia, que se corresponde plenamente con el discurso social exaltado característico del régimen echeverrista”,⁷⁵ y que en muchos casos los esfuerzos resultaron poco atractivos para el público, que pocas veces vio estas cintas como algo más que dramas aleccionadores producto de la historia tradicional, también es verdad que, junto a ese discurso innegablemente oficialista y nacionalista, las imágenes de la Revolución mexicana en el cine de los setenta perdieron la pátina que las configuraba como historia de bronce. Aunque los creadores no se alejaron demasiado del programa oficial del momento, o quizá porque trataban de llevar adelante una confusa encomienda en la que se mezclaban revisión histórica oficialista, crítica social y planteamientos antiimperialistas, configuraron y actualizaron la historia de la Revolución lejos de las nociones políticas de la lucha democrática maderista y la enfocaron principalmente en una constante oposición entre los empresarios ambiciosos —por lo general extranjeros— y el pueblo explotado. En la mayoría de estas películas existe un claro interés por desplazar la historia política de la Revolución para colocar en su lugar una historia social, en la que los grandes nombres ceden su lugar a las masas explotadas que, al tomar conciencia de su papel histórico, impulsan el movimiento revolucionario. La estética realista con la que se intentaba desempolvar el origen revolucionario del régimen priista actualizaba también la tradición de izquierda en el México de los setenta y ponía a debate la legitimidad misma de un

⁷⁴ Julián Hernández, “Cananea, una película de Marcela Fernández Violante.

⁷⁵ Álvaro Vázquez Mantecón, “La revolución mexicana en el cine”, en *Miradas al cine mexicano*, v. 1, p. 92.

régimen que, por más que lo negara, parecía aún muy alejado de las demandas de justicia social que habían originado el movimiento revolucionario.



Fotogramas de *Cananea*, de Marcela Fernández Violante, 1976

Entre el inmenso número de cintas de tema revolucionario enfocadas en mostrar el profundo y descarnado drama social del pueblo mexicano, apareció una que, desde la sátira política, llevó a cabo una de las desmitificaciones más frontales de la Revolución y el régimen surgido de ella: *Las fuerzas vivas* (Luis Alcoriza, 1975). La película narra en tono cómico la forma en la que los habitantes de un aislado poblado al norte de México reciben las confusas noticias de la Revolución por medio de un telégrafo descompuesto. En el pueblo, microcosmos nacional, los distintos sectores configurados en dos bandos —funcionarios porfiristas, iglesia y hacendados, por un lado; obreros, campesinos e intelectuales hambrientos, por el otro— se sojuzgan y encierran unos a otros de acuerdo con las noticias que logran recibir sobre el acontecer nacional. En el relato nadie está libre de culpa: hacendados y funcionarios protegen codiciosamente sus bienes; los brabucones revolucionarios desconocen los principios más elementales de la lucha y, por supuesto, de la administración pública; el cura es un reaccionario acomodado cuya principal arma es la amenaza de excomunión; el profesor revolucionario no es

más que un inútil dispuesto a vivir a cualquier precio del trabajo de los demás; finalmente, los campesinos revolucionarios son apenas una turba deforme dispuesta a aplaudir cuando se les indique. Al final de la cinta, tras enterarse antes que nadie del triunfo revolucionario y de la huida de don Porfirio, los viejos caciques se mudan de bando y logran insertarse dentro del grupo vencedor. Como alegoría del cambio realizado para que todo siga igual, el busto del prócer porfirista que adorna la plaza central es ligeramente modificado, revestido, para que ahora parezca un monumento a la Revolución.



Fotogramas de *Las fuerzas vivas*, de Luis Alcoriza, 1975

Para 1975, Alcoriza era sin duda uno de los directores con más notoriedad del cine nacional. Tras haber producido su famosa y bien criticada trilogía —*Tlayucan*, 1961; *Tiburonerros*, 1962, y *Tarahumara*, 1964—, el famoso exguionista de Luis Buñuel había ganado prestigio propio como director. Por otro lado, como vimos en el capítulo anterior, el aplastante éxito de *Mecánica nacional* (1972) le había asegurado no sólo el reconocimiento del público, sino el favor mismo del

presidente y el BNC que veían en sus obras la forma ideal de un cine que, como pretendía el régimen, fuera muestra de que la crítica más importante era la autocrítica.

Después del taquillazo logrado con su ácida metáfora nacional tres años antes, Alcoriza parecía tener carta blanca para repetir la fórmula y desmontar de manera tragicómica uno de los grandes mitos nacionales: la Revolución. Por ello, aunque innovadora en su tratamiento desmitificador, la cinta se conserva en el lugar seguro de la crítica, donde coexiste con *Calzonzín inspector*. En estas obras, la idea principal consiste en transferir los defectos del régimen a los niveles primarios de la administración —los microcosmos del gobierno— y, en última instancia, al conjunto de la sociedad. En todas, la autocrítica se vuelve nacional: el problema somos todos. Más allá de que la película haya sido recibida como “la misma trama del nuevo, espontáneo, bufón del régimen que nos obsequia su esforzado ejercicio de sátira tolerada y auspiciada por el propio Estado”,⁷⁶ es innegable que, retomando una de las ideas más brillantes de *El compadre Mendoza* (Fernando de Fuentes, 1933), en *Las fuerzas vivas* Alcoriza volvió a poner el acento en uno de los temas más delicados del régimen revolucionario: en su origen se encontraban incrustados los mismos grupos económicos y políticos que decía haber sustituido.

La violencia descarnada

Existe otro elemento que parece habitar no sólo en las películas ambientadas en los periodos porfirista o revolucionario, sino en buena parte del cine producido por el Estado hacia el final del sexenio echeverrista: la represión. Si bien es cierto que la exhibición de la violencia y la visualización de las masacres es un fenómeno que comienza a aparecer en el cine mundial y en las producciones mexicanas desde la década de los sesenta, será en los filmes del sexenio echeverrista que inundarán las pantallas. Desde películas tan comerciales y tempranas como *Zapata* (1970), de Felipe Cazals, la imagen de la lucha de clases que culmina en un baño de sangre se repite una y otra vez en la pantalla. Aunque al final se presentaban alegorías o explicaciones que anunciaban que la Revolución había terminado con aquellas situaciones, cintas como *Cananea*, *Longitud de guerra* o *Actas de Marusia* (Miguel Littín, 1975) enfrentaron al espectador como

⁷⁶ Ayala Blanco, "Era tan divertida la revolución que don Porfirio sigue riendo *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, 722, 9 de diciembre de 1975.

nunca a la cruda visualidad de la violencia tanto ejercida por el Estado como permitida por su ausencia.



Fotogramas de *Longitud de guerra*, de Gonzalo Martínez, 1975

Sin embargo, como había ocurrido con el tema de la corrupción, la represión y las matanzas en la pantalla tuvieron un código específico de representación que, proponemos, era resultado no de un plan específico del Estado, sino del proceso de negociación entre los creadores y los difusos límites de lo permitido por el sistema.⁷⁷ En ese contexto parecía haber sólo una regla inquebrantable: la represión no ocurre aquí y ahora: la violencia, si la ejerce el Estado, no ocurre en este tiempo y, si ocurre en el presente, es por la usencia del Estado. En ese sentido, la retórica de la violencia mostrada por el cine estatal tuvo sin duda dos grandes éxitos

⁷⁷ Alberto Ruy Sánchez, *Mitologías de un cine en crisis*, p. 96.

nacionales e internacionales: *Actas de Marusia*⁷⁸ y *Canoa* (Felipe Cazals, 1975). Ambas cintas, cuya calidad fue premiada internacionalmente y es reconocida hasta hoy, configuraron las dos fórmulas principales en las que la represión era presentada y su existencia misma fue promocionada y recibida como la prueba clara de que existía la apertura y que en el cine mexicano se podía tratar cualquier tema.

Como es sabido, *Canoa* narra la trágica historia del linchamiento de un grupo de trabajadores de la Universidad de Puebla, en San Miguel Canoa. En esta población, ubicada en las faldas de la Malinche y a menos de una hora de la ciudad de Puebla, una comunidad encerrada en sus tradiciones y controlada por un perverso cura es azuzada para agredir a un grupo de jóvenes excursionistas a los cuales confunde con estudiantes comunistas. Llevado por un narrador omnisciente, el espectador conoce poco a poco la siniestra situación del pueblo mientras espera el fatídico momento del ataque, hasta que éste llega como un presagio inevitable.

La historia que llevó a la realización de *Canoa* es muy conocida y ha sido referida en innumerables ocasiones tanto por el director como por Tomás Pérez Turrent, el guionista. Gracias a dichos testimonios sabemos que, antes de comenzar a rodarse, la cinta se cocinó y se afinó por varios años.⁷⁹ Para lograr el multipremiado guion, Pérez Turrent no sólo hizo una profunda investigación de prensa, sino que trabajó directamente con los sobrevivientes, quienes le ayudaron a reconstruir los hechos. Así, entre 1970 y 1974, mientras Cazals dirigía fallidos largometrajes históricos⁸⁰ y Pérez Turrent continuaba su labor de crítico en la revista *Sucesos para Todos*, lograron concluir el proyecto y presentarlo al BNC que otorgó su autorización en 1975 para que *Canoa* se convirtiera en el primer largometraje producido —en el sistema de paquetes— por la nueva empresa estatal Conacite 2, en los Estudios América.

La cinta tuvo un éxito arrollador tanto por la calidad con la que fue realizada como por el morbo que el tema despertaba. Sin duda la estrategia publicitaria de Procinemex, que incluyó la ambigua frase “Memoria de un hecho vergonzoso” en el cartel, ayudó a popularizar la idea de que se trataba de la primera película que narraba los hechos ocurridos en Tlatelolco siete años atrás. Además, en 1976 el filme adquirió aún más fama al ganar la Osa de Plata en el famoso Festival de Cine de Berlín. Desde entonces su renombre no ha dejado de crecer. La prensa del

⁷⁸ La cinta de Littín será revisada con más detalle en el capítulo 5 dedicado a la política tercermundista del cine mexicano.

⁷⁹ Entrevista de Israel Rodríguez con Felipe Cazals; Pérez Turrent, *Canoa*; García Tsao, *Felipe Cazals habla de su cine*.

⁸⁰ *Zapata* (1970), *El jardín de tía Isabel* (1971) o *Aquellos años* (1973), consideradas como malas películas no sólo por la crítica, sino por el mismo director.

momento se desbordó en elogios y hasta los fieros críticos del sistema cinematográfico reconocieron que estética y políticamente era una obra maestra. Para el sistema de producción estatal que la cinta inauguraba la situación no podía ser más favorable: producida con un presupuesto de apenas cinco millones de pesos —20% del cual provenía del sueldo de los trabajadores—, había recaudado 16 millones en cuatro semanas y se esperaba que su ingreso final en territorio nacional llegara a los 35 millones de pesos.⁸¹

Sin embargo, a pesar de las lecturas —no carentes de razón— que la conciben como el más claro ejemplo del cine que permitía la crítica social si ésta se depositaba fuera de la esfera del gobierno actual, lo que sigue resultando fascinante de *Canoa* es que, conocedores de la situación política en la que se realizaría y se recibiría, sus creadores jugaron hasta el último momento a presionar los límites de lo permitido. Por un lado, todo se pone en la pantalla sin necesidad de ser explicado, y por el otro, el espacio de lejanía en el que se muestra esta alegoría del 68 es colocada en el pasado reciente y en un espacio que, aunque no es el centro del país, no puede considerarse apartado o aislado. Por su tema, el tiempo y el lugar en el que se desarrolla, y por la evidente y deseada referencia que hace a la matanza estudiantil de 1968 y la imagen de Díaz Ordaz como el gran villano, está sin duda en el límite de lo permitido, pero “era también una oportunidad de oro para el gobierno”, recuerda el propio Cazals.⁸² Según el director, lo espinoso de la situación requería que la aprobación viniera directamente de presidencia:

Era un mecanismo que utilizaba constantemente Rodolfo Echeverría: se proyectaba la cinta en Los Pinos, pero no se invitaba a Hiram García Borja, porque si estaba presente se le ponía en una situación difícil como censor. Era el vocero de la apertura y no podía de entrada prohibir la película, pero tampoco se podía poner a aplaudir una cinta tan crítica [...]. Al terminar la película, el presidente me preguntó si yo recordaba quién era secretario de Gobernación en 1968 y le dije que sí. No dijo más y la cinta se autorizó sin un solo corte.⁸³

⁸¹ "Entusiasmo aquí el triunfo de una cinta realizada en paquete", *Excelsior*, 7 de julio de 1976.

⁸² Entrevista de Israel Rodríguez con Felipe Cazals, Ciudad de México, 2 de febrero de 2018.

⁸³ Entrevista de Israel Rodríguez con Felipe Cazals. En el siguiente capítulo dedicado a la censura volveremos sobre esta cinta.



Fotogramas de *Canoa*, de Felipe Cazals, 1975

A partir de su estreno, el triunfo de la película y el director fue comparable con el que obtuvo el Estado que, como había prometido años atrás, permitía y apoyaba el cine crítico. Como se repitió varias veces en la prensa, el largometraje de inmediato se presentó como el gran ejemplo de que “en la cinematografía mexicana de nuestro tiempo se han dado los pasos de gran importancia para convertir al propio cine mexicano en un instrumento real de concientización social, de lucha por la descolonización cultural, de ayuda al hombre de nuestro tiempo para establecer un sistema de vida más justo y más humano”.⁸⁴ Al ser cuestionado en 1975 sobre la posibilidad de que su cinta tuviera éxito entre los grupos de izquierda, Cazals no dudó en contestar: “inmediatamente no. Se nos verá como ‘aperturos’. La película está hecha siete u ocho años después de los acontecimientos, producida por el gobierno de Luis Echeverría, esto le puede restar simpatías entre ciertos grupos de clase media”.⁸⁵ En ese terreno complejo y movedizo, entre los límites de lo permitido por el régimen y el peligro de entrar en la esfera del

⁸⁴ Rodrigo Laredo, “Una nueva modalidad en el cine mexicano: el sistema de producción fílmica en paquete”, *Siempre!* 1202, 7 de julio de 1976.

⁸⁵ Jaime A. Shelley, “Conversación con Felipe Cazals”, *Otro cine*, 3, septiembre de 1975.

oficialismo, se construyó una de las obras más acabadas del echeverrismo, que lograba retratar una de las caras más violentas del sistema mexicano sin llegar a denunciarlo y sin hacer un llamado para superarlo.

En su brillante lectura de las producciones de los setenta, Ignacio Sánchez Prado propone que el núcleo del cine echeverrista radica en la representación visual y narrativa de la ruptura del contrato social entre el Estado y la ciudadanía, y en la marcada inexistencia del pueblo como sujeto político organizado. Para este autor, las cintas producidas por el Estado, presentadas como altamente politizadas y muestra de conciencia social, se fundan, en realidad, “en la representación visual de la imposibilidad de la construcción de un sujeto colectivo organizado fuera del Estado”.⁸⁶ Efectivamente, ya sea al hablar de la corrupción, la Revolución, la explotación o la efervescencia social, en estas películas el Estado siempre termina siendo el protagonista: corrupto, por momentos desdibujado o evadido, al final el Estado se presenta o restituye frente a un caótico pueblo que, descontento, iracundo, explotado o viciado, es siempre incapaz de mostrarse como colectividad políticamente significativa.⁸⁷ Al mismo tiempo, en muchas de estas obras los problemas sociales y las críticas son reorientados y depositados en la sociedad, generalmente ignorante, corrupta, violenta e incapaz de organizarse. Del mismo modo, frente a ese pueblo caótico, frecuentemente se presentó a un Estado que, aunque plagado de corrupción y fallas, figuraba como la única opción política posible para llevar adelante el cambio deseado.⁸⁸ Si bien sería reduccionista asegurar que esta imagen es producto de un plan de representación del Estado, parece claro que, como había ocurrido en la propia industria, al final de sexenio, dentro y fuera de la pantalla, el cine mexicano parecía tener una obsesión con la figuración del poder y sus problemas.⁸⁹ En esa figuración, además, parece generalizarse la idea de que el Estado es principio y fin de las cosas, y la convicción de que, como apuntó Soledad

⁸⁶ Ignacio Sánchez Prado, "Alegorías de un cine sin pueblo", p. 51.

⁸⁷ Ignacio Sánchez Prado, "Alegorías de un cine sin pueblo", p. 51. Esta idea es también desarrollada por David Chávez, "The Eagle and the Serpent on the Screen: The State as Spectacle in Mexican Cinema", p. 133; y en Iris Pascual, "La reformulación del autoritarismo mexicano durante la presidencia de Luis Echeverría (1970-1976): la política cinematográfica como ejemplo", p. 35-36.

⁸⁸ Una revisión del discurso bonapartista del Estado mexicano en los años setenta en Soledad Loaeza, "México, 1968: los orígenes de la transición", p. 28.

⁸⁹ El 13 julio de 1976 Abraham Zabludovsky entrevistó a Roman Polanski en el hotel Sheraton de la ciudad de México. El reportero preguntó al famoso cineasta que qué opinaba del cine político. La respuesta de Polanski parece evidenciar el ambiente del momento: "no entiendo porque aquí en México hacen esa pregunta tan frecuentemente [...]. Parece que hoy en México sólo ven dos tipos de cine posible: el cine político o el cine social". *Siempre!*, 1203, 14 de julio de 1976.

Loaeza, correspondía al grupo en el poder orientar el cambio y la consolidación de una transformación que siempre debía emprenderse desde arriba.⁹⁰

IMÁGENES DEL ESTADO 2. EL CENTRO DE PRODUCCIÓN DE CORTOMETRAJES

Narrar la historia del Centro de Producción de Cortometrajes (CPC) de los Estudios Churubusco requeriría de un espacio mucho mayor del que aquí disponemos. Sin embargo, anotar los aspectos generales de su historia y analizar algunas características fundamentales de su trabajo audiovisual es obligatorio para comprender la compleja política audiovisual del régimen echeverrista, pues esta empresa estatal condensó las principales características del Estado en materia de producción cinematográfica oficial: por un lado, la puesta en marcha de un amplio programa de promoción política del régimen mediante la elaboración de cientos de reportajes que mostraran al nuevo gobierno —en la figura del presidente— como un demócrata, luchador social y aliado de los pueblos del Tercer Mundo, y por el otro, la realización de un conjunto de obras “autocríticas” que expusieran los problemas de los sectores históricamente desatendidos por el modelo de desarrollo de las últimas décadas y la incorporación dentro del proyecto cinematográfico estatal de un amplio y heterogéneo grupo de jóvenes creadores.

No sería exagerado plantear que las raíces de la idea de fundar un centro oficial de producción documental pueden rastrearse hasta exitosos proyectos filmicos, como el Instituto Luce creado por el fascismo italiano, o experiencias cercanas, como las producciones del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC). Visto desde una perspectiva amplia, el CPC es sin duda heredero tanto de estos centros estatales de producción documental y propaganda oficial, como del truncado intento que en este sentido representó el Departamento Autónomo de Prensa y Propaganda (DAPP) cardenista. Sin embargo, lo que sí es factible asegurar es que el surgimiento del CPC respondió no sólo a las intenciones propagandísticas del régimen, sino también —quizá principalmente— a las necesidades económicas de los Estudios Churubusco y a la política de cooptación del gobierno echeverrista. La creación del CPC fue contemplada desde la presentación del Plan de Renovación en enero de 1971, donde se planteó la fundación de una empresa estatal encargada de producir cortometrajes de difusión cultural y

⁹⁰ Soledad Loaeza, “México, 1968...”, p. 30; Carlos Pereyra, “México, los límites del reformismo”, p. 64.

de realizar las cintas promocionales que las secretarías de Estado encargaban hasta ese momento a empresas privadas —que a su vez las manufacturaban en los Estudios Churubusco, propiedad del Estado—. La proyección de esta empresa, como apuntamos al comienzo del capítulo 2, tenía entre sus objetivos inmediatos capitalizar los estudios cinematográficos estatales dirigiendo hacia ellos el presupuesto que las dependencias gubernamentales gastaban en publicidad audiovisual y asegurar así una fuente de empleo constante para los trabajadores de los sindicatos.

A pesar del importante volumen de sus producciones y la gran proyección internacional que alcanzó, el CPC permaneció siempre en una zona gris de la administración pública. Surgido en septiembre de 1971, al parecer este centro nunca tuvo un acta que justificara su creación ni estableció estatutos o reglamentos que regularan su funcionamiento.⁹¹ En términos económicos, durante los años del echeverrismo la mayor parte de sus amplios ingresos provinieron tanto de los servicios de promoción que ofrecía para un extenso número de clientes cautivos —secretarías de Estado, gobiernos estatales, el partido oficial, etcétera— como de la constante inyección de recursos que le proveía el BNC. Desde el punto de vista político, el centro ocupaba un complejo y ambiguo lugar en la política de medios del echeverrismo, pues dependía al mismo tiempo de la Subsecretaría de la Presidencia —para quien realizó la mayor parte de su trabajo propagandístico— y del BNC, a cuyo amparo produjo un largo número de documentales alejados de la retórica de la propaganda oficial.

Si observamos el aumento en el número de producciones, la cantidad de profesionales que fue sumando a sus filas y la proyección internacional que adquirieron sus obras, es posible ver claramente que la presencia e importancia del CPC en el proyecto echeverrista fue incrementándose de manera sorprendente año con año: si en 1971 había producido apenas dos cortometrajes, para el final del sexenio su producción anual se encontraba cerca del centenar. De acuerdo con el informe final de Rodolfo Echeverría, para diciembre de 1976 el total de cortometrajes —sin considerar cineminutos promocionales— era de 257. Si en sus inicios la cantidad de directores que trabajaba en sus filmes se contaba todavía en unidades, para finales del sexenio la nómina del CPC incluía prácticamente a todos los profesionales jóvenes del país —unos 150 nombres, entre directores, fotógrafos y editores—. Si en el comienzo los cortometrajes que realizaba eran fundamentalmente para consumo nacional —por no decir institucional—, tras cinco años de expansión internacional del cine nacional, las obras del CPC se

⁹¹ Entrevista de Israel Rodríguez a Bosco Arochi, exdirector del Centro de Producción de Cortometraje, ciudad de México, 21 de febrero de 2018.

proyectaban en los festivales de cine tercermundista más importantes y en las decenas de semanas de cine mexicano que el gobierno organizó en todo el mundo.⁹²

Si bien resulta difícil calificar el conjunto de cintas del CPC bajo una sola etiqueta, su producción heterogénea es quizá el retrato más fiel del proyecto político y cinematográfico del que se desprendió: durante los años del echeverrismo, sus producciones incluyeron desde largas filmaciones de informes burocráticos hasta cortos experimentales o documentales que mostraban en tono crítico el drama social que vivían las comunidades más pobres del país, pasando por un amplio número de obras sobre las luchas de los pueblos del Tercer Mundo con las cuales el régimen mexicano quería ser identificado. El archivo filmico del CPC, conservado hoy en la Cineteca Nacional, parece representar esos dos aspectos característicos del régimen que lo creó: contiene tanto cientos de películas enfocadas exclusivamente en hacer apología de la figura de Luis Echeverría —sus obras de gobierno, discursos políticos y hasta su vida privada— como cintas dedicadas a hacer feroces críticas de las condiciones de miseria y desigualdad en las que continuaba viviendo la población mexicana, presentadas como parte de la labor autocrítica impulsada por el régimen.

Aunque, como mencionamos, careció permanentemente de un organigrama, durante la gestión de Echeverría, bajo la dirección de Carlos Ortiz Tejeda (1971-1973) y Carlos Velo (1974-1976), el CPC definió de manera más o menos clara tres secciones de producción: 1) “Difusión general y servicios”, dedicada a producir los promocionales o informes audiovisuales encargados por dependencias y gobiernos; 2) “Documentales de información política”, en coordinación con la Subsecretaría de la Presidencia, que realizaba tanto la revista fílmica *Nación en Marcha* como un amplio número de cortometrajes dedicados a enaltecer la figura presidencial y respaldar temas relevantes para el gobierno en los ámbitos nacional e internacional; 3) “Testimonios y documentos”, fecunda sección en la que se dio amplia libertad para que los jóvenes cineastas hicieran arriesgados cortometrajes en los que se mostrara la realidad social del país y la forma en la que problemas como el abandono del campo, el alcoholismo o la desnutrición significaban lastres que detenían el avance nacional.

Durante los tres primeros años de su existencia, el CPC produjo fundamentalmente cintas promocionales e informes audiovisuales que, aunque carecían de una elaboración compleja, significaban su principal fuente de ingresos. Sin embargo, desde 1972, y sobre todo a partir de

⁹² Rodolfo Echeverría, *Quinto informe de labores*, p. 408; *Cineinforme general*, p. 148.

1973, es posible observar un incremento importante en la realización de obras producidas por encargo directo de la Subsecretaría de la Presidencia y cuyo objetivo era proyectar en diferentes países la labor tercermundista del Estado mexicano y la figura de Luis Echeverría como un auténtico líder internacional. Obras como *Compañero presidente* (Servando González, 1972), *Universidad comprometida* (Carlos Ortiz Tejeda, 1973), *Latinoamérica: un destino común* (Carlos Velo, 1974) o *Tercer Mundo: independencia y liberación* (Carlos Velo, 1975) fueron las encargadas de mostrar ante las audiencias internacionales una imagen del Estado mexicano en la que se actualizaba la retórica de la Revolución mexicana de acuerdo con los discursos antiimperialistas del tercermundismo y se intentaba asimilar de forma ambigua la realidad del pueblo mexicano con las luchas libertarias de países como Vietnam —*México-Vietnam, pueblos hermanos* (Oscar Menéndez, 1975)— o Cuba —*Viaje a Cuba* (Bosco Arochi, 1975)—.

Fue sin duda en las realizaciones de la sección “Testimonios y documentos” en las que se mostró una de las más complejas funciones del CPC: impulsar la producción de un amplio número de obras de crítica política y social elaboradas tanto por creadores provenientes del cine independiente de los sesenta como por jóvenes cineastas surgidos de la lucha estudiantil de 1968. En ese sentido, el CPC representó el ejemplo más palpable de la política de incorporación de voces críticas dentro del proyecto filmico echeverrista. Si bien, como veremos en el último capítulo de esta tesis, no pocos decidieron mantenerse al margen de este proyecto, para mediados de los setenta un nutrido número de creadores provenientes de las aulas universitarias y los colectivos de cine marginal como, Óscar Menéndez o Eduardo Carrasco, había aprovechado la posibilidad ofrecida por el Estado y se encontraba dentro de la nómina del CPC.

Aunque ciertamente la incorporación de estos jóvenes era un fenómeno de cooptación política, como ocurría en otros tantos espacios, su participación en el proyecto estatal estaba lejos de representar una sumisión pasiva a los designios oficiales y generalmente se presentó más como un espacio de negociación entre las propuestas e inquietudes de los creadores y los difusos límites que establecía un régimen que, de hecho, les exigía constantemente obras en las que se mostrará una realidad antes oculta. Según Epigmenio Ibarra, uno de los muchos cineastas que comenzó su carrera profesional bajo el cobijo del CPC, la incorporación de los jóvenes a este proyecto filmico y la producción de obras que criticaban al régimen había sido un proceso dialéctico:

El Estado necesitaba abrir los espacios a la crítica, pero esta asimilación forzaba también al Estado a abrir canales en donde entraban voces auténticamente disidentes, y ello forzaba proyectos más avanzados, más nacionalistas, más populares. Ciertamente se partió de cortometrajes muy oficialistas, pero los mismos creadores presionaban para producir cada vez más cortos de formación ideológica o que trataran los grandes problemas nacionales, los cuales siempre se hicieron con una gran libertad.⁹³

De acuerdo con los testimonios de varios de estos creadores jóvenes, esta compleja relación con el poder era gestionada gracias a la brillante labor del consagrado documentalista Carlos Velo, quien vigilaba que los equipos de producción realizaran de manera eficiente y disciplinada todos los encargos de la Subsecretaría de la Presidencia, mientras se aseguraba de que esta dependencia no se involucrara en los proyectos filmicos de la sección de “Testimonios o documentos”. Gracias a este trabajo, la sección permitió a los creadores llegar a niveles de crítica social sorprendentes en el cine mexicano y antes impensables dentro de la producción oficial.

Por ejemplo, en esta sección se realizó el espléndido cortometraje *Los murmullos* (1974), documental de apenas 22 minutos con el que el talentoso Rubén Gámez volvió a dirigir tras una década alejado del cine —*La fórmula secreta* (1965)—. En la cinta, Gámez muestra en su característico estilo rulfiano la precaria situación en la que sobreviven los campesinos de Juchitepec, Estado de México, en 1974. Habitantes de un campo abandonado, sometidos por caciques ambiciosos y líderes políticos corruptos, los miserables habitantes de este pueblo se ven obligados a convertirse en maquiladores de productos plásticos por los que reciben ingresos siempre insuficientes. En el crudo realismo de Gámez conviven dolorosamente las imágenes de los ancianos olvidados con las de los niños desnutridos, las de la milpa convertida en cementerio con las de los campesinos armando tubos para el cabello. La cinta llega a su momento más crítico cuando, tras mostrarnos que también los niños del pueblo se dedican a la maquila de estos utensilios, el cineasta presenta un largo plano fijo del patio de la escuela del pueblo completamente vacío. Mientras observamos el asta, se escuchan voces infantiles cantando el *Toque de bandera* a un lábaro ausente, clara alusión a una nación desolada, a un patriotismo sin sentido y a un país que ha olvidado a una amplia parte de sus ciudadanos, todo esto metido en un film realizado con el patrocinio del Estado.

⁹³ Testimonio de Epigmenio Ibarra en Alejandro Pelayo, *Los que hicieron nuestro cine. Un buen momento del cine documental: El CPC y la SEP*.



Fotogramas de *Los murmullos*, de Rubén Gámez (1975).

También como parte de esta sección, el joven cineasta Eduardo Carrasco Zanini, ex integrante de la militante Cooperativa de Cine Marginal, produjo uno de los cortos documentales más incisivos sobre el grave problema de la desnutrición del México de los años setenta: *Nutrición* (1976). Partiendo de una comparación esquemática entre las condiciones de pobreza en las que vivían los campesinos productores de alimentos y la abundancia que disfrutaban los integrantes de las clases altas urbanas, la cinta de Carrasco siguió la vida cotidiana de las comunidades de la mixteca oaxaqueña para mostrar las terribles consecuencias de la falta de alimentación en estos

pueblos campesinos: mortalidad materna e infantil, falta de crecimiento y de desarrollo cognitivo, apatía política, etcétera.



Fotogramas de la cinta *Nutrición*, de Eduardo Carrasco Zanini (1976).

La producción de obras como *Los murmullos* o *Nutrición* —y de tantas otras con características similares que por falta de espacio no reseñamos— es muestra de cómo, sobre todo a finales del sexenio, el Estado mexicano ocupaba, o intentaba ocupar, prácticamente todos los espacios del discurso cinematográfico: no sólo producía un número importante de cine comercial con cuyas ficciones intentaba acercarse a amplios grupos de la clase media urbana, sino que, desde el CPC, se había convertido también en el productor tanto de las apologías del régimen como de las más implacables críticas. Al incorporar a decenas de jóvenes creadores y darles la oportunidad de realizar de manera profesional y bajo el patrocinio del Estado obras en las que se exhibían las condiciones de miseria en las que vivía buena parte de la población, el régimen convirtió la crítica en autocrítica y transformó obras de denuncia en propaganda de

apertura y tolerancia. Al final, sólo una idea parece cubrir la heterogénea producción del CPC: pocas cosas podían hacerse fuera del Estado. Entrevistado hacia mediados de 1976, el cineasta Eduardo Maldonado —uno de los creadores que mejor supo retratar en el cine el drama que vivía el campo mexicano en la década de los setenta, con cintas como *Atencingo: cacicazgo y corrupción* (1975) y *Jornaleros agrícolas* (1977)—, al referirse al trabajo de los jóvenes creadores del CPC sentenciaba que, “aunque probablemente estos cineastas sean incorporados a la industria y en el futuro hagan un gran cine, para que lo puedan hacer en auténtica libertad tendrán que comenzar por romper el nuevo círculo que el Estado ha trazado en torno a ellos y en torno a toda la producción cinematográfica nacional”.⁹⁴

La historia del CPC desde el final del sexenio y hasta su disolución en 1989 poco tiene que ver con lo ocurrido en sus primeros cinco años de existencia. Como veremos cuando revisemos el desmantelamiento del proyecto cinematográfico echeverrista, aunque la empresa logró sobrevivir a tres cambios sexenales, nunca volvió a tener la proyección que alcanzó a mediados de los setenta y su suerte siempre estuvo marcada de manera trágica por su dependencia hacia el poder presidencial. Tras el cambio de gobierno, el CPC dejó de recibir financiamiento del BNC; debido a la supresión de la Subsecretaría de la Presidencia, pasó a reportarle directamente a la recién creada Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía (RTC). Aunque el CPC era autosustentable gracias a los servicios que continuaba ofreciendo a las dependencias gubernamentales, sin la necesidad de cumplir la función política para la cual había sido creado y, sobre todo, sin el presupuesto que eso significaba, redujo constantemente el volumen de su producción hasta terminar integrado, en 1989, como oficina de producción del Instituto Mexicano de Cinematografía, creado por decreto de Miguel de la Madrid en 1983.⁹⁵

CAMBIO DE RUMBO. AHÍ VIENE LÓPEZ PORTILLO

A diferencia de lo que podría pensarse, para el cine mexicano la consolidación del poder estatal no se tradujo en bonanza para la industria. Aunque es cierto que hasta 1976, al menos en

⁹⁴ "Eduardo Maldonado: ninguna película del Nuevo Cine Mexicano responde a la necesidad crítica de la realidad actual de nuestro país", *Excélsior*, 21 de julio de 1976.

⁹⁵ Entrevistas de Israel Rodríguez a Bosco Arochi y a Jaime Kuri Aiza.

términos cualitativos, pocas objeciones se le podían hacer al proyecto echeverrista, ni la acumulación de nominaciones ni el protagonismo en importantes eventos internacionales o la fama ganada fueron suficientes para ocultar que, como había ocurrido en otros espacios, en las postrimerías del sexenio el gobierno había puesto la política por encima de la economía y ello se había traducido, de nuevo, en una situación crítica para la industria filmica nacional. Hacia la recta final de esa administración, los números rojos en materia de producción, empleo y, sobre todo, recuperación de la inversión, comenzaron a ser evidentes. Desde 1975 resultó claro que, pese a las justificaciones ofrecidas en cada informe anual, el número total de cintas seguía cayendo: aunque en 1976 el conjunto de empresas estatales logró, al fin, producir un número mayor que la iniciativa privada —36 frente a 25—,⁹⁶ el hecho de que con sólo tres docenas de películas la producción estatal superara a la financiada por los productores privados era quizá una de las pruebas más claras de la crisis de producción que sufría el conjunto de la industria.⁹⁷

Además, el número total de largometrajes producidos estaba cada vez más lejos del mínimo necesario para asegurar el trabajo de los sindicatos y hacer rentable el costoso proyecto estatal. Frente a ello, el muy publicitado sistema de coproducción entre el Estado y los trabajadores mostró pronto sus limitaciones. Aunque había comenzado a funcionar desde noviembre de 1973, para enero de 1976 el régimen de producción en paquete había realizado apenas 20 películas, de las cuales únicamente 12 se encontraban en explotación, mientras el resto esperaba aún fecha de estreno.⁹⁸ Si consideramos que los trabajadores debían esperar al menos un par de años después del estreno antes de recibir sus ganancias, era claro que este sistema de producción poco podría ayudar a resolver el cada vez más grave problema de subempleo. Además, como se mencionaba recurrentemente en la prensa y como se muestra en las pocas semanas que las producciones oficiales permanecían en las salas, uno de los obstáculos a los que se enfrentó el proyecto gubernamental, quizá el principal, fue que la mayoría de los productos realizados con capital estatal rara vez encontraba buena respuesta entre el público para el que supuestamente estaba destinado y, en consecuencia, difícilmente se recuperaba la inversión hecha.⁹⁹

⁹⁶ García Riera, *Historia documental*, 1976, p. 230. Véanse también los datos proporcionados por el Instituto Mexicano de Cinematografía en el *Anuario estadístico 1910-2010*, p. 135-141.

⁹⁷ García Riera, *Historia documental*, 1975, p. 117.

⁹⁸ Rodolfo Echeverría, *Quinto informe de labores*, p. 67-72.

⁹⁹ Eduardo de la Vega, “Del neopopulismo a los prolegómenos del neoliberalismo”, p. 247; Jorge Ayala Blanco y María Luisa Amador, *Cartelera cinematográfica 1970-1979*, p. 192.

Pero determinar si el proyecto echeverrista fracasó o tuvo éxito no es el objetivo de nuestra investigación. Evaluaciones en uno y otro sentidos, todas con sólidos argumentos, inundaron la prensa nacional desde el final del sexenio y se establecieron a partir de entonces como trincheras políticas que defendieron este periodo como el último gran momento del cine mexicano o como la causa de su ruina. Lo que nos interesa destacar es que la innegable realidad adversa, al menos en términos económicos, por la que atravesó la industria al final del sexenio y la inseguridad sobre lo que ocurriría con el proyecto estatal tras las elecciones de 1976 dieron origen a un violento debate sobre los resultados del plan de Rodolfo Echeverría y la viabilidad de mantenerlo. Como en otras esferas del espacio público nacional, al final del sexenio se desató un intenso enfrentamiento público en el que se mezclaban las declaraciones triunfales de los altos funcionarios cinematográficos, las manifestaciones de incertidumbre por parte de quienes se habían visto favorecidos por el proyecto de renovación y las críticas de quienes esperaban el cambio de gobierno para reposicionarse en una industria de la que habían sido excluidos.

En medio del ya convulso contexto que hemos descrito, la designación del secretario de Hacienda José López Portillo —y no de Mario Moya Palencia— como el candidato del Partido Revolucionario Institucional (PRI) para las elecciones presidenciales no hizo más que incrementar los temores y avivar las críticas. Al quedar eliminado de la contienda el candidato más cercano al proyecto cinematográfico emprendido cinco años atrás, los distintos sectores de la industria comenzaron una auténtica batalla para salvar o destruir el proyecto fílmico echeverrista. Desde la trinchera más cercana a la burocracia cinematográfica, integrantes de la Academia, funcionarios medios, trabajadores sindicalizados y, por supuesto, directores de cine cercanos al echeverrismo se dieron a la tarea de defender los logros alcanzados y e intentaron infructuosamente que las modificaciones realizadas en la industria se afianzaran con la aprobación de una nueva ley cinematográfica. En los medios impresos controlados por el Estado y en los eventos que se sucedían al final del sexenio, periodistas y creadores lanzaron constantemente loas al proyecto de los últimos años y se lamentaron ante la posibilidad de que éste se viera truncado con el cambio de gobierno, “pues ello supondría —aseguraban— que una conquista sin precedentes (la estatización del cine) caiga de nuevo en el farrago personalista e inoperante de nuevos funcionarios ajenos por completo a los verdaderos problemas de la cinematografía”.¹⁰⁰ Moviéndose hábilmente en el inestable terreno que suponía el reacomodo

¹⁰⁰ "Editorial", *Otro cine*, 6, abril de 1976.

sexenal, los burócratas aún en funciones y los fecundos creadores que sumaban cintas realizadas al cobijo del Estado combinaron esta defensa del proyecto echeverrista con constantes intentos de acercarse al futuro presidente para ganar la ansiada continuidad del proyecto estatizador.

Como había ocurrido seis años atrás, en medio de un ambiente de polarización política y un contexto de crisis de producción, el conjunto de elementos de la industria cinematográfica —controlado completamente por el Estado— recibió al candidato priista en las instalaciones de los Estudios Churubusco, el 11 de mayo de 1976, para mostrarle su apoyo y solicitar la continuidad de Rodolfo Echeverría al frente del BNC.¹⁰¹ La estampa de esa ceremonia no pudo ser más simbólica. Seis años después de la fiesta en la que Luis Echeverría había sido agasajado por aquellos a quienes terminó expulsando de la industria, los que ahora la integraban —encabezados por sindicatos y funcionarios estatales— volvían a llevarle mariachis al candidato priista para intentar salvarse y salvar un proyecto que se presentaba públicamente como irreversible pero que, sabían, dependía en su totalidad de la voluntad política del nuevo gobierno.



Recepción del candidato José López Portillo en los Estudios Churubusco, 11 de mayo de 1976.

Archivo Fotográfico de Rodolfo Echeverría.

Durante los últimos meses del sexenio, mientras el proyecto estatal intentaba convencer dentro y fuera del país de los cambios profundos que había logrado en el rostro del cine mexicano y, por lo tanto, de continuar por ese camino, en un amplio número de espacios las críticas a este modelo se dejaron sentir cada vez con mayor fuerza: en el interior de la industria, empresarios y directores desplazados por las nuevas productoras y por los jóvenes cineastas alzaron su voz y no cejaron en calificar los que consideraban pobres resultados; desde fuera de la industria, cineastas marginales e intelectuales consagrados, como Carlos Monsiváis o Jorge Ayala Blanco,

¹⁰¹ Jorge Barragán, "Hora cero del cine nacional. La solución es Rodolfo Echeverría", *Reportaje* 359, agosto de 1976.

juzgaron cada vez más ácidamente al conjunto de creadores respaldados por el echeverrismo por haberse presentado como antiimperialistas y revolucionarios para terminar sirviendo abiertamente al régimen y “santificar la política del director del Banco hasta el punto de lamentarse de que Rodolfo Echeverría no sea eterno”.¹⁰² Pero si en el periodo electoral las críticas fueron medidas, el primer año del nuevo régimen atestiguó la consolidación de una opinión pública completamente adversa a un proyecto cinematográfico que apenas un año antes se reconocía como la salvación de la industria. Desde varios espacios del espectro de opinión, las críticas al plan echeverrista iban desde prudentes observaciones hacia los problemas de las empresas hasta largas columnas repletas de imputaciones en las que se acusaba al régimen anterior de dismantelar la industria, de ahuyentar a los espectadores por proyectarles aburridas épicas tercermundistas o pornografía inmoral disfrazada de libertad de expresión, de llenar los nuevos espacios con oportunistas extranjeros enmascarados como convencidos militantes, etcétera.¹⁰³

Como era de esperarse, el incremento de las críticas al proyecto cinematográfico emprendido en 1971 encendió las alarmas entre los creadores a los que había favorecido. Por ello, desde finales del sexenio un grupo de directores, en su mayoría integrantes de la productora DASA, decidió constituirse en un Frente de Cinematografistas que salió a la luz el 18 de noviembre de 1975 mediante la publicación de un manifiesto. Tras lanzar una serie de acusaciones contra el cine producido por los empresarios privados, que describían como un producto deleznable y agente de colonialismo cultural, y después de reconocer que en los últimos años el Estado había iniciado “una auténtica transición hacia la creación de un arte cinematográfico nacional comprometido con el destino histórico y las necesidades de las grandes mayorías”, anunciaron que los firmantes se constituían como frente para luchar por la consolidación de la transformación emprendida y asumían la vanguardia del movimiento que pretendía colocar al cine al lado del pueblo.¹⁰⁴

Desde el momento en el que se publicó el manifiesto, la aparición de un Frente de Cinematografistas que adoptaba abiertamente una retórica militante y antiimperialista, común en otras partes del continente pero desconocida en la industria fílmica mexicana, hizo patente que,

¹⁰² Carlos Monsiváis, "Fallaste Corazón. Cine mexicano: y tú que re creías el rey del todo el mundo".

¹⁰³ Carlos Loret de Mola, "Desastre moral y político: el cine mexicano se hunde", *Siempre!*, 1231, 28 de enero de 1977.

¹⁰⁴ Firmaban este manifiesto Paul Leduc, Raúl Araiza, Felipe Cazals, José Estrada, Jorge Fons, Jaime Humberto Hermosillo, Alberto Isaac, Gonzalo Martínez, Sergio Olhovich, Julián Pastor, Juan Manuel torres, Salomón Laiter.

como observaron con oportunidad varios periodistas y críticos de cine, lo que se presentaba en la retórica como un movimiento político-cinematográfico que se sumaba a las experiencias de cines de vanguardia en otras latitudes, en realidad era la muestra ostensible de que la mayoría de quienes suscribieron consideraba imposible la existencia de ese movimiento sin la continuidad del proyecto echeverrista y, sobre todo, sin el patrocinio estatal para la producción de sus cintas. Sin embargo, a pesar de inscribirse en esta coyuntura política concreta, los integrantes del Frente utilizaron todos los medios a su alcance y lograron visualizar su trabajo e insertar sus demandas en importantes foros internacionales, como el movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano o el Festival de Pésaro, en cuyas plenarios destacados representantes del cine del Tercer Mundo se sumaron a las demandas de continuidad del proyecto echeverrista e hicieron potentes llamados para que la comunidad cinematográfica internacional se solidarizara con la lucha de sus compañeros mexicanos.¹⁰⁵

Dentro de la industria, la aparición del Frente y su manifiesto se recibió como una evidencia de oportunismo político en un momento de incertidumbre sobre la persistencia del proyecto que arropaba a sus integrantes. Tras la aparición del documento, una auténtica batalla se desató en el interior de la sección de directores del STPC, pues su secretario general Rogelio González —quien formaba parte del grupo de cineastas desplazados por la nueva generación, como mencionamos arriba— salió de inmediato a declarar que quienes firmaban estaban poco preocupados por el pueblo de México y muy angustiados porque sabían que les había fallado su candidato presidencial, y que ahora intentaban reivindicar la importancia de su trabajo para solicitar la continuidad del proyecto que había impulsado sus carreras.¹⁰⁶ La guerra de declaraciones escaló durante todo noviembre y llegó a su momento más crítico con la expulsión del STPC de todos los firmantes del manifiesto y el desconocimiento de estos del sindicato como su representante.¹⁰⁷ Como ya era costumbre para ese momento, el pleito se terminó, de momento, cuando Rodolfo Echeverría, convertido en auténtico juez de todo lo que ocurría dentro de la industria, decidió no asistir a una comida convocada por el sindicato y publicó una carta abierta en la que pedía a Rogelio González que “en beneficio de todos los trabajadores del quehacer cinematográfico, se reestablezca pronto la unidad y fraternidad que han sido siempre distintivas del STPC”.¹⁰⁸

¹⁰⁵ Eduardo de la Vega, “Del neopopulismo a los prolegómenos del neoliberalismo”, p. 244.

¹⁰⁶ Paola Costa, *La “apertura” cinematográfica*, p. 98-99.

¹⁰⁷ “Suspenden a cinco directores de cine”, *Excélsior*, 3 de diciembre de 1975.

¹⁰⁸ “Rodolfo Echeverría no asistió a la comida de los directores” *Excélsior*, 5 de diciembre de 1975.

Pero tanto la amplia visibilidad internacional lograda por el Frente como la pequeña batalla ganada en diciembre de 1975 gracias al apoyo de Rodolfo Echeverría significaron victorias pírricas frente a la ola de ataques que los defensores del echeverrismo recibieron en los últimos días del sexenio como parte de una campaña intensa, desatada sobre todo en las revistas de política, en contra del cine del sexenio anterior, al que sistemáticamente se acusó de pornográfico, violento, dispendioso e izquierdista. Acusados de derrochadores del dinero público o de oportunistas inmorales y ante la inminencia del cambio, los jóvenes cineastas terminaron por aceptar en un segundo manifiesto publicado en noviembre de 1976, como un movimiento de retracción, que “de lograr las fuerzas reaccionarias del país y del extranjero sus propósitos de presionar al nuevo gobierno a virar o a dar marcha atrás, estaremos dispuestos a la discusión pública de nuestra posición y, en la más crítica de las instancias, a suspender nuestro trabajo y retirarnos temporalmente del ejercicio de nuestra profesión”.¹⁰⁹

Tras esta publicación quedó claro que el proyecto echeverrista estaba condenado a desaparecer. A partir de ese momento, haciendo honor a una larga tradición política mexicana, muchos de los integrantes de la industria optaron por salvarse a sí mismos antes que apoyar a estos directores, que al parecer estaban solos tratando de contener lo inevitable. Resulta sorprendente observar cómo durante el primer año del nuevo gobierno, a la par de los cambios administrativos llevados a cabo en esta industria, se consolidó en la opinión pública una imagen absolutamente negativa, casi demoníaca, del proyecto cinematográfico echeverrista que apenas dos años atrás había recibido un amplio apoyo mediático. Los calificativos lanzados contra aquel cine que parecía ahora tan lejano incluían burlas sobre sueños artísticos convertidos en pesadillas fílmicas, intentos de rescate industrial que resultaron en una nueva crisis financiera, relajación de la censura que terminó en promoción de la pornografía o apertura democrática que produjo somnolientas obras de autor para festivales del Tercer Mundo.¹¹⁰

¹⁰⁹ "El Frente Nacional de Cinematografistas advierte que podría retirarse temporalmente", *Excélsior*, 12 de noviembre de 1976.

¹¹⁰ Vicente Vila, "Sueños nada más", *Siempre!*, 1234, 2 de febrero de 1977; Jorge Ayala Blanco, "Los sueños de la apertura (q.e.p.d.) engendran bostezos", *La cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, núm. 785, 11 de marzo de 1977; Carlo Coccioli, "Ellos asesinaron al cine mexicano", *Siempre!*, 1258, 3 de agosto de 1977; Jorge Ayala blanco, "La crítica de cine: queridos corresponsales anónimos", *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, núm. 800, 24 de junio de 1977; "México y argentina dominados por el sexo en su cinematografía", *Excélsior*, 10 de enero de 1977.

Como ya hemos mencionado, el final del sexenio de Luis Echeverría estuvo marcado por un ambiente que combinaba la inminencia de la crisis económica y la agudización de la inestabilidad política. Desde mediados de su gestión, frente a la imposibilidad de lograr una reforma fiscal, el incremento del gasto público fue cada vez más deficitario y para solventarlo se recurrió constantemente a la emisión monetaria y al endeudamiento externo, lo que a la larga creó un círculo fatal entre la presión inflacionaria y el aumento de la deuda. Para 1976, la inflación acumulada y la sobrevaluación del peso ya eran insostenibles. El 30 de agosto de 1976, cuando finalmente el Banco de México anunció que se abandonaba la paridad cambiaria sostenida desde 1954, el peso mexicano se devaluó después de 22 años y se hizo evidente que el país se encontraba inmerso en una crisis económica generalizada. En medio de un ambiente de abierta confrontación entre los funcionarios del Estado —encabezados por el propio presidente de la república— y el sector empresarial, que llevó a más de uno a pensar que podría ocurrir un golpe de Estado, el gobierno saliente, cargando a costas un amplio déficit presupuestal y ante la incapacidad de contener la inflación, se vio obligado a firmar acuerdos de salvación con el Fondo Monetario Internacional con la condición de ajustar su balanza de pagos y reducir significativamente el gasto público.¹¹¹

El saldo político negativo del régimen saliente fue evidente y en el debate en medios de comunicación la estrategia de crecimiento económico basado en el gasto público y en la intervención del Estado quedó completamente estigmatizada. Cuando José López Portillo llegó a la presidencia en diciembre de 1976, el nuevo gobierno refrendó el programa de estabilización firmado por el régimen anterior y se dio a la tarea de disminuir lo antes posible la incertidumbre económica y de estimular lo que se denominó un nuevo pacto con el sector empresarial.¹¹² Esta nueva política, centrada tanto en la reducción de la participación estatal como en la reconciliación con los representantes de la iniciativa privada, determinó sin duda el gradual pero contundente cambio de rumbo operado en la industria cinematográfica, un espacio que, si bien resultaba poco

¹¹¹ Para una visión sintética de este proceso, véase Graciela Márquez, *Claves para la historia económica*, p. 162-163 y Enrique Cárdenas, *El proceso económico. México, 1960-2000*. Para una revisión amplia del crecimiento de la participación estatal como estrategia de crecimiento económico durante el echeverrismo y sobre la contracción económica resultante, véase Tello, *La política económica*, p. 133-193

¹¹² Loaeza, “La política del rumor”, p. 571.

relevante en el amplio contexto de la economía nacional, había demostrado funcionar mediáticamente como un símbolo de la relación entre el Estado y los empresarios.

El regreso de los viejos productores de cine tuvo como base una realidad contundente: durante el breve auge del cine estatizado resultó siempre innegable que, a excepción de importantes éxitos taquilleros como *Mecánica nacional* o *Canoa*, las producciones oficiales rara vez lograron competir con el llamado “cine comercial” en las preferencias del público. A pesar de los presupuestos invertidos, las extensas campañas publicitarias y los esfuerzos por modificar los gustos del público, los ingresos de la taquilla pocas veces dejaron de estar concentrados en las comedias o melodramas en los que los nuevos estereotipos populares —la India María, Vicente Fernández o Cornelio Reyna— entretenían a un público poco atento a los festivales internacionales o las nominaciones en los Arieles. En junio de 1976, Jorge Ayala Blanco describía de manera brillante la forma en la que esta situación se traducía en una auténtica encrucijada para el proyecto oficial:

Más identificado con el juego sensacionalista que le imponen las compañías transnacionales y con el que le proponen los viejos productores mexicanos al remolque de ellas, no es de extrañar que el público rechace la problemática postiza, el populismo y los azotes intelectualoides de los nuevos cineastas solipsistas, o que sólo acepte sus productos cuando cree encontrar en ellos los antiguos atractivos, cuando, para introducir el producto “diferente”, se ha recurrido a una publicidad escandalosa de cualquier tipo [...]. El cine estatizado parece no tener otro destinatario que el mismo cineasta que realizó la película.¹¹³

En ese ambiente, en repetidas ocasiones se mencionaba el impresionante éxito de la película *Bellas de noche* (Miguel Delgado, 1975), cinta erótica de Cinematográfica Calderón —aunque financiada, de hecho, con un crédito otorgado por el BNC justo antes del rompimiento entre Estado y productores— cuyo éxito en la taquilla nacional de los últimos meses demostraba que se necesitaban más que discursos presidenciales y grandes presupuestos para cambiar el gusto del público. La cruda realidad era que el cine estatal nunca había logrado conocer a su destinatario y, gracias a ello, hacia 1977 la APPM pudo salir a declarar en tono heroico que sus

¹¹³ Jorge Ayala Blanco, “El cine mexicano en la encrucijada”.

integrantes —Gregorio Walerstein, Guillermo Calderón, Raúl de Anda, Alfonso Rosas Priego, etcétera— atraerían de nuevo a las salas al público mexicano que el proyecto echeverrista había expulsado.¹¹⁴

Aunque durante los dos primeros años del nuevo gobierno las productoras estatales y sus compañías asociadas produjeron todavía varias cintas que el régimen anterior había dejado afianzadas mediante contratos y convenios de coproducción, en diciembre de 1977 el cambio de rumbo dentro de la industria y el regreso de la APPM quedó sellado luego del establecimiento de un acuerdo entre este grupo empresarial y el presidente López Portillo.¹¹⁵ Tras la reunión organizada por la Dirección de Radio, Televisión y Cinematografía, Guillermo Calderón, presidente de la APPM, anunció que 1978 sería el año del regreso paulatino de los empresarios, gracias a la venia del presidente. “Estamos conscientes —dijo— de que lo que se necesita ahora en México es una alianza para que todos trabajen y todos produzcan. Si no se produce hay miseria en todos aspectos”.¹¹⁶ A inicios de 1978, Hiram García Borja, que desde finales de 1976 había dejado la Dirección de Cinematografía para conducir el BNC, declaró que, aunque habían sido útiles en su momento, los lineamientos del *Plan mínimo de acción inmediata* y el *Reglamento para la aprobación de créditos*, ambos de 1975, no regían ya las decisiones de la institución. Tras reunirse con Raúl de Anda padre, integrante de la mesa directiva de la APPM el 7 de febrero de 1978, García Borja hizo públicos los nuevos criterios que llevarían a la industria cinematográfica mexicana “a participar nuevamente de la economía mixta, sin hostilidad ni exclusivismo, organizándonos para producir y consumir por encima de intereses sectarios y temores infundados”.¹¹⁷

Gracias al nuevo y favorable contexto, para 1978 el número de cintas producidas por la Asociación con los créditos otorgados por el BNC se elevó a 60, lo que la colocó de nuevo como el sector predominante.¹¹⁸ Todas las obras estaban completamente alejadas de los temas políticos, históricos o de crítica social que habían primado en los últimos años y sus productores parecían poco preocupados por obtener un Ariel o participar en festivales internacionales que, por lo

¹¹⁴ Francisco Peredo, *Gregorio Walerstein y el cine*, p. 361-362. Entre muchas otras notas, tómense como ejemplo, "Que vuelvan los productores pero sin lesionar a los trabajadores", *El Sol*, 5 de mayo de 1976; "El sistema no discrimina a los productores privados", *El Sol*, 7 de mayo de 1976; "Sí quieren producir otra vez...", *Esto*, 7 de noviembre de 1976.

¹¹⁵ "Los productores privados visitarán hoy a José López Portillo", *Uno más Uno*, 2 de diciembre de 1977.

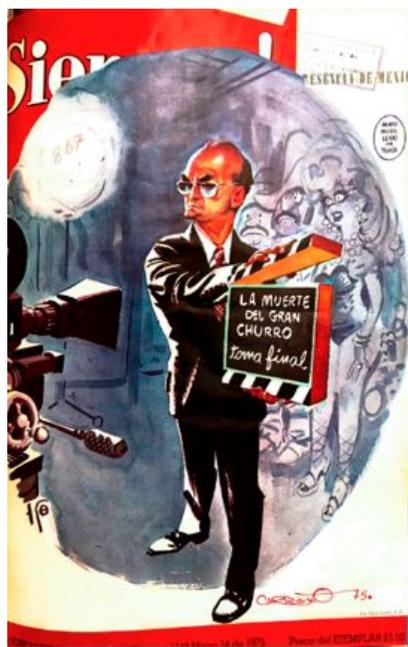
¹¹⁶ Guadalupe Irizar, "La inversión privada en el cine aumentará en 1978", *Uno más Uno*, 8 de diciembre de 1977.

¹¹⁷ "Cada peso que erogamos en el cine debe ser justificadamente gastado: Hiram García Borja", *Uno más Uno*, 24 de febrero de 1978.

¹¹⁸ "La iniciativa privada superó en la producción al sector oficial", *El Occidental*, 26 de diciembre de 1978.

demás, cargaban con el estigma de ser un derroche de dinero público. Como muestra del constante desprecio hacia el cine de autor y los temas políticos que permeó en la prensa mexicana luego del regreso de los productores, baste citar las palabras del director Roberto Rodríguez — realizador de cintas poco ambiciosas como *Caperucita* (1959) o *El gato con botas* (1960)—, entrevistado durante la filmación de su película *El cortado*, quien se declaró feliz de que el cine mexicano hubiera dejado de ser “un cine demagógico y en ciertos momentos vulgar y pornográfico, alejado de sus mercados naturales donde están acostumbrados a ver nuestro cine tradicional como el de Pedro Infante [...]. Hay que hacer el producto que el pueblo pide: el cine tradicional se hace con mucho cariño y es mucho mejor que el actual. Nosotros los productores privados estamos para hacer un cine que guste, no para hacer política”.¹¹⁹

UN VIOLENTO FINAL



Las portadas que el cartonista Carreño elaboraba para la revista *Siempre!* no se caracterizaban por ser repetitivas. Todo lo contrario: se volvieron famosas entre los lectores por su ingenio, actualidad y originalidad. Por ello resulta llamativo que en los números 1142 y 1366, publicados

¹¹⁹ "El cine mexicano, demagógico y vulgar, por eso el mercado mundial le cierra las puertas", *Uno más Uno*, 6 de febrero de 1978.

en mayo de 1975 y agosto de 1979 respectivamente, el artista haya decidido usar el mismo recurso. En la primera imagen, Luis Echeverría, con rostro severo, sostiene firmemente una claqueta y está a punto de dar la señal de acción para que inicie la toma final que dará muerte al gran churro del cine mexicano. Detrás de él, grises, diluidos y con rostros desencajados, los viejos representantes de la industria miran sorprendidos el fin de su historia. En la segunda imagen la figura del presidente ha sido sustituida por la de un pequeño y cómico cineasta que dirige una absurda película cuyo tema narrará la forma en la que el proyecto estatal terminó asesinando al cine mexicano. Estas portadas, publicadas en los dos extremos temporales del proceso que narramos en este capítulo, son una muestra del importante papel que jugó la prensa mexicana tanto en la ejecución del *Plan mínimo* que convirtió al Estado en el principal productor de cine, como en la creación del ambiente de descrédito que precedió al desmantelamiento total del proyecto echeverrista.

Y es que la política cinematográfica del gobierno de José López Portillo no significó sólo el regreso de los productores privados, sino el violento final de tres décadas en las que el Estado mexicano condujo los destinos del cine nacional por medio del BNC y con los altibajos que hemos narrado. En este sentido, los cambios operados en la industria cinematográfica comenzaron de manera casi inmediata. En el contexto de una reorganización administrativa federal emprendida por el nuevo gobierno para tener mayor control financiero sobre varias empresas paraestatales, el 17 de enero de 1977 el *Diario Oficial de la Federación* publicó un decreto por el cual las entidades de la administración pública paraestatal perdían autonomía y se sujetaban directamente al control de las secretarías. A partir de ese momento, el hasta entonces poderoso BNC regresó de un plumazo a sus funciones originales de agente fiduciario bajo el control de la Secretaría de Hacienda, y el amplio conjunto de empresas paraestatales que controlaba —compañías productoras, estudios cinematográficos, cadenas exhibidoras, empresas distribuidoras, etcétera— pasó a depender directamente de la Secretaría de Gobernación.¹²⁰ Además, esta reforma administrativa facultaba a la Secretaría de Programación y Presupuesto para fusionar, “disolver o liquidar las entidades agrupadas en cada sector cuyo funcionamiento no sea ya conveniente desde el punto de vista de la economía nacional o del interés público”,¹²¹ sentencia que sería aplicada radicalmente por el nuevo gobierno para desmontar el amplio aparato

¹²⁰ *Diario Oficial de la Federación*, 17 de enero de 1977.

¹²¹ *Diario Oficial de la Federación*, 17 de enero de 1977, p. 15. Dora Moreno, "Políticas cinematográficas", p. 165.

cinematográfico estatal construido a lo largo de tres décadas y robustecido durante la administración de Rodolfo Echeverría.

También como parte de esta reforma, tras el álgido debate del sexenio anterior sobre las capacidades del Estado para controlar los medios de comunicación masiva, Gobernación absorbió también las funciones de la Subsecretaría de Radiodifusión de la Secretaría de Comunicaciones y Transportes y la unió con la Dirección de Cinematografía para crear una nueva y poderosa oficina encargada de controlar todos los medios audiovisuales del país: la Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía (RTC), cuya conducción fue asignada a la hermana del presidente de la república, Margarita López Portillo, en una muestra más del tradicional nepotismo que caracterizó al régimen priista.¹²² La casi nula experiencia de la nueva funcionaria en temas relacionados con la cinematografía, su forma intempestiva de tomar decisiones y, sobre todo, la violencia con la que emprendió el desmantelamiento del proyecto filmico del gobierno anterior, generaron sobre su figura una auténtica leyenda negra que la identifica hasta hoy como un personaje supersticioso, ignorante y manipulable, cuyas limitaciones y locuras llevaron a la industria a la ruina. Aunque muchos testimonios coinciden en ello, explicar la compleja desarticulación de un programa cinematográfico de las dimensiones que hemos descrito a partir de los fallos o los delirios de una sola funcionaria nos llevaría a ignorar que este proceso formó parte del proyecto nacional de alianza para la producción con el que el gobierno lopezportillista intentó reducir la participación económica del Estado para que los grupos empresariales, gracias a estímulos fiscales y monetarios, colaboraran en el deseado resurgimiento económico nacional. Las acciones llevadas adelante por Margarita López Portillo, con métodos ciertamente caóticos y marcadas por un personalismo inaudito, pierden el halo de exotismo con el que se les ha mostrado con frecuencia y adquieren su justa dimensión cuando se les contempla a la luz de la realidad económica y política de finales de los setenta. Sin embargo, también es innegable que, si esta funcionaria adquirió tal relevancia y si tras el cambio de gobierno casi todos los sectores de una intrincada industria nacional quedaron en sus manos inexpertas, esto fue resultado de la concentración de poder llevada a cabo durante el sexenio anterior y que ahora depositaba —una vez más— el destino del cine mexicano en los designios de un hermano del presidente.

¹²² Raúl Sánchez Carrillo, "Se crea la Dirección General de Radio Televisión y Cinematografía. La jefatura a Margarita López Portillo", *Novedades*, 5 de enero de 1977.

A principios de 1977, en un ambiente político inundado de noticias sobre el enorme déficit presupuestal dejado por el gobierno anterior y las condiciones de crisis económica que debía enfrentar la nueva administración y, en el sector cinematográfico, sobre el fracaso financiero del proyecto echeverrista, la temprana reorganización administrativa que desplazó al BNC y concentró la casi totalidad de las empresas de la industria bajo la dirección de RTC demostró muy pronto que aquel proyecto había terminado. La nueva organización echó por tierra una inicial ilusión de continuidad surgida tras la designación de Hiram García Borja como director del BNC a finales de 1976.¹²³ García Borja había perdido prácticamente todas sus facultades y la otrora poderosa institución que dirigía se encontraba reducida a la gestión de los créditos que eran aprobados por el nuevo consejo consultivo de la RTC, presidida por Margarita López Portillo.¹²⁴

La historia de lo ocurrido desde ese momento con la producción cinematográfica nacional es bien conocida: aunque durante 1977 los directores de DASA realizaron todavía varias cintas que se habían asegurado antes del cambio de gobierno, en la prensa y en los testimonios que hemos podido recoger aparece como una denuncia común de los credores la idea de que las últimas películas del echeverrismo fueron proyectadas durante una o dos semanas para después ser enlatadas.¹²⁵ Aunque no se trató de una política general —*El lugar sin límites* (Arturo Ripstein, 1977) permaneció 12 semanas en cartelera y se convirtió en uno de los grandes éxitos del año—, es cierto que filmes como *El año de la peste* (Felipe Cazals, 1977), *Llovizna* (Sergio Olhovich, 1977), *Cananea* (Marcela Fernández Violante, 1976) o *La guerra santa* (Carlos Enrique Taboada, 1977), a pesar de haber consumido grandes presupuestos de producción, permanecieron apenas un par de semanas en cartelera y después fueron retirados de inmediato de las salas.¹²⁶ Con estas películas se cerraba un ciclo: a partir de 1978 la burocracia cinematográfica nacional emprendió un acelerado cambio gracias al cual la producción estatal disminuyó radicalmente —45 largometrajes en 1977, 28 en 1978 y sólo 15 en 1979— y la mayoría de los créditos otorgados por el BNC se destinaron a los proyectos presentados por los productores de la APPM, que se enfocaron en la realización de cintas de bajo costo sobre temas policiacos o urbano-arrabaleros,

¹²³ "Hiram en la punta", *Esto*, 3 de noviembre de 1976.

¹²⁴ "Constituyeron un comité de asesoría para supervisar todos los proyectos filmicos", *Uno más Uno*, 15 de febrero de 1978.

¹²⁵ Entrevistas de Israel Rodríguez a Felipe Cazals, Sergio Olhovich y Miguel Littín.

¹²⁶ Alejandro Pelayo, "Una nueva política cinematográfica", p. 333; Ayala Blanco y Amador, *Cartelera cinematográfica, 1970-1979*.

que pronto se convirtieron en los favoritos entre los sectores populares del centro del país y la frontera norte.¹²⁷

Mientras ocurría esta transformación, desde la RTC el nuevo gobierno comenzó un lento pero imparable desmantelamiento de la infraestructura estatal de cine. En septiembre de 1977, aludiendo a lo establecido en la reforma administrativa de principios de ese año, Margarita López Portillo anunció que la existencia de dos productoras estatales en los Estudios Churubusco resultaba inoperante y costoso, por lo que quedaba disuelta la Conacite 1. Además, informó que se harían auditorías exhaustivas para conocer el estado real de las finanzas del resto de las paraestatales y que se valoraría si su existencia continuaba siendo viable, pues, aseguraba, se tenía noticia de que durante la administración anterior había malos manejos en estas empresas.¹²⁸

A partir de ese momento la tensión fue el común denominador en la industria del cine mexicano. Los rumores sobre la probable liquidación del resto de las empresas estatales y el incremento de los señalamientos contra los funcionarios del gobierno anterior marcaron un 1978 llenó de incertidumbre. En reportajes o columnas de opinión comenzó a cobrar fuerza la idea de que el proyecto fílmico del sexenio anterior había servido para encubrir cuantiosos fraudes en varias de estas entidades. Por medio de lo que llegó a nombrarse como un verdadero *Watergate fílmico*, se habló de desvío de fondos en las compañías exhibidoras y distribuidoras, de inflación de los presupuestos presentados al BNC, de gastos no justificados dentro de los Estudios Churubusco y la utilización del CPC como productora de anuncios comerciales para empresas privadas. “En un régimen de verdadero derecho —declaraba el columnista Vicente Vila— bastaría la intervención inmediata de procuradores legales para puntualizar responsabilidades públicas y aplicar sanciones por lo menos administrativas. Es evidente que con tal despilfarro se configura un peculado sobre fondos provenientes de la nación y por ende del pueblo”.¹²⁹ De este modo, un nutrido grupo de periodistas cinematográficos que tres años antes habían alabado el proyecto nacionalizador, calentaba el ambiente de lo que ya se avizoraba como un violento desenlace, el cual ocurrió entre noviembre de 1978 y julio de 1979.

La primera sentencia definitiva llegó el 24 de noviembre de 1978. Ese día el secretario de Gobernación Jesús Reyes Heróles y Margarita López Portillo, tras una reunión del Consejo de

¹²⁷ Eduardo de la Vega, “Del neopopulismo a los prolegómenos del neoliberalismo”; Alma Rossbach y Leticia Canel, “Política cinematográfica del sexenio de José López Portillo”, *Hojas de cine*, v. 2, p. 180 y ss; García Riera, *Historia documental*, 1976, p. 229.

¹²⁸ Alfredo Kawage Ramía, “Entre lodo y polvo se debate del cine nacional”, *Siempre!*, 1253, 29 de junio de 1977.

¹²⁹ Vicente Vila, “Con danza de millones”, *Siempre!*, 1284, 1 de febrero de 1978.

Administración del BNC, convocaron a una rueda de prensa en la que anunciaron que, después de ejecutar varios estudios financieros, el gobierno federal había llegado a la conclusión de que “el papel del Banco como financiador de la industria ha llegado a tal situación que de aplicarse los castigos que proceden a las cuentas de inversiones en acciones y préstamos, el capital de que disponen sería insuficiente. El crédito de las empresas se convirtió en una ficción al no recuperarse y el Banco tuvo que actuar como una ventanilla de transferencia de recursos del Gobierno Federal a las entidades”. Declararon entonces que esta institución crediticia no tenía ya justificación y que debía desaparecer. “Con la reforma administrativa que está llevando a cabo el actual régimen —señalaban— las entidades paraestatales a las que el banco dirigía sus recursos estarán bajo una sola responsabilidad con el fin de obtener mayor congruencia y eficiencia en el logro de los objetivos, así como evitar desperdicio de recursos”.¹³⁰ A partir de ese momento, Hiram García Borja dejaba su puesto y un funcionario hasta ese momento desconocido de nombre Servio Tulio Acuña se encargaría del proceso de liquidación del BNC. De este modo, la institución que el régimen echeverrista había colocado como eje de la renovación cinematográfica mexicana y que durante los años setenta se había convertido en un importante centro de poder dejó de existir por decisión directa de la Secretaría de Gobernación.

Para finales de 1978, García Borja era el único alto funcionario del echeverrismo que había sobrevivido al cambio de régimen y tras su destitución siguieron las de casi todos los directores de las empresas paraestatales de cine. Con el paso de los meses, la infraestructura estatal adelgazó, las nóminas de las paraestatales comenzaron a reducirse o, como ocurrió con la promotora Procinemex, fueron simplemente liquidadas. En el interior de los distintos sectores de la industria, la mayoría de quienes habían participado en el proyecto echeverrista se retiraron de inmediato del juego cuando no lograron adaptarse a los nuevos requerimientos: los directores del Frente fueron desplazados por completo, la productora DASA disminuyó radicalmente su trabajo, los integrantes de la Academia de Cine fueron sustituidos y la entrega de los Arieles fue suspendida temporalmente.¹³¹

Sin embargo, el golpe definitivo que aniquiló el proyecto echeverrista fue dado en julio de 1979 en los Estudios Churubusco, en concreto en el CPC, que había funcionado como el auténtico brazo filmico del proyecto político echeverrista. Los escandalosos hechos ocurrieron

¹³⁰ Agustín Gurezpe, "Margarita López Portillo hizo designaciones y Servio Tulio liquidará en 3 meses el Banco de Cine 'por costoso', *Excelsior*, 28 de noviembre de 1978.

¹³¹ Josefina Vicens, "Se vive un descenso cultural terrible, dijo la guionista al referirse al cine", *El Día*, 1 de junio de 1979.

entre el 15 y el 27 de julio, desatados tras un tenso proceso de negociación del contrato colectivo de trabajo entre el STPC y la Conacine, última productora estatal activa en los Estudios Churubusco. En el nuevo contexto de retracción estatal, la empresa productora oficial difícilmente podía acordar con los trabajadores mantener las condiciones ofrecidas por la pasada administración o continuar siquiera como la empresa que debía establecer dicha contratación. Como era costumbre, la tensión y las amenazas de huelga fueron en aumento, pero esta vez condujeron a la rápida destitución del director Jorge Hernández Campos —otro funcionario desconocido cuya gestión duró apenas dos años—. La salida de Hernández y la negativa del nuevo director Rafael Solana de firmar un acuerdo con el sindicato desató los rumores de que la principal productora del Estado pronto sería liquidada e incluso de que los Estudios Churubusco y el CPC serían vendidos a la iniciativa privada.¹³²

En medio de un ambiente de incertidumbre, “aproximadamente 50 miembros de la Sección de Directores del STPC decidieron declararse en asamblea permanente haciendo acto de presencia en sus fuentes laborales como una forma de protesta por la incertidumbre de que son presa a los trabajadores de la industria cinematográfica y por la crisis que priva”.¹³³ Este grupo de directores, entre quienes estaban los integrantes de DASA y varios creativos asociados al CPC —Raúl Araiza, Gonzalo Martínez, Alberto Isaac, Gabriel Retes, Rafael Corkidi, Juan Manuel Torres, entre otros—, se postró ante la estatua del Ariel de los estudios Churubusco y declaró que permanecería ahí hasta que se aclarara el futuro de los Estudios y de las productoras oficiales.¹³⁴ La noche del 26 de julio, el director y productor Bosco Arochi, que en la nueva administración había pasado ya por la dirección del CPC y ahora dirigía los Estudios Churubusco, esperaba en su oficina la solicitud de su renuncia cuando un operativo policial entró a las instalaciones y lo detuvo junto con una veintena de personas, entre funcionarios, directores de cine y trabajadores administrativos. La mañana del 27 de julio todos los diarios nacionales amanecieron con la noticia que confirmaba el fraude millonario que, se decía, estas personas habían cometido durante el sexenio anterior.¹³⁵

¹³² "Bosco Arochi sigue vivo", *Esto*, 15 de julio de 1979.

¹³³ Vázquez Villalobos, "Los directores protestan ante el Ariel de Estudios Churubusco por la grave crisis del cine. Tres empresas oficiales han sido ya liquidadas", *El Herald*, 19 de julio de 1979.

¹³⁴ Vázquez Villalobos, "Los directores protestan ante el Ariel".

¹³⁵ Jorge Hernández Campos, Carlos Velo, Fernando Macotella, Bosco Arochi, Aaron Sáenz, Luis Fernández, Ana Rosa Campillo, Miguel Ángel Jaimes, Benjamín Maly, Pedro Martínez, Francisco Alberto Ávila, Jaime Alfaro, Manuel Ortiz Fernández, Rafael Corkidi, María de Los Ángeles Bedoya, Ana Rosa Méndez de Campillo, José Luis Delgado Martínez, Ángel Sergio Calderón, Marco Antonio Echeverría.

Luego del escandaloso operativo policiaco en los Churubusco sobrevino el caos. Al siguiente día Adolfo Aguilar y Quevedo, asesor legal de las empresas cinematográficas estatales, presentó una denuncia por fraude contra todos los detenidos. “Primero se hicieron las aprensiones y luego las denuncias debido a la premura del tiempo”, declaró al salir de las oficinas de la Procuraduría General de la República.¹³⁶ Los rumores sobre las futuras detenciones de personajes como Hiram García Borja o Rodolfo Echeverría inundaron la prensa y, en esa atmósfera de auténtica cacería de brujas, los directores Felipe Cazals o Sergio Olhovich abandonaron el país ante el temor de ser encarcelados.¹³⁷ Sin embargo, tras el inmediato levantamiento de la asamblea de directores, la mayoría de los detenidos fue liberada y únicamente Carlos Velo y Bosco Arochi, ambos ex directores del CPC, fueron imputados por un millonario fraude contra los Estudios Churubusco.¹³⁸ Carlos Velo, cineasta español exiliado en México después de la derrota de la Segunda República, director de la mítica cinta *Torero* (1956) y formador de varias generaciones de documentalistas pasó ocho meses en prisión.¹³⁹ Bosco Arochi, joven productor y director de cine, tuvo que esperar más de año y medio para que se declarara su inocencia.

No es el objetivo de esta investigación ni está en nuestro alcance establecer un juicio sobre las imputaciones penales hechas a trabajadores, funcionarios y directores. Sin embargo, el contexto y la forma en la que se ejecutaron los encarcelamientos dejan pocas dudas sobre su intencionalidad y efectividad políticas. Aunque los Estudios Churubusco no se vendieron y Conacine no se liquidó en ese momento, después de los hechos, la empresa estatal declaró que, al haberse reducido significativamente la producción estatal, los sindicatos debían firmar sus contratos colectivos de nuevo con la APPM. Como era de esperarse, tras algunos días de negociaciones, la sección de Técnicos y Manuales declaraba que sus integrantes, “ante la emergencia, han decidido abrir un paréntesis en sus conquistas laborales manifiestas en el contrato colectivo de trabajo con el objetivo de lograr la renovación de la producción de los estudios Churubusco”.¹⁴⁰ Las condiciones impuestas en esas circunstancias significaron sin duda una

¹³⁶ "20 funcionarios del cine, presos", *El papel. Diario de Pipsa*, 27 de julio de 1979.

¹³⁷ Entrevistas de Israel Rodríguez a Felipe Cazals y Sergio Olhovich.

¹³⁸ José Luis Alcántara, "Carlos Velo y Bosco Arochi niegan los cargos", *Esto*, 2 de agosto de 1979; "Formal prisión a Carlos Velo y a Bosco Arochi", *Uno más Uno*, 4 de agosto de 1979.

¹³⁹ Roberto Bolaños Huerta, "La semana próxima serán presentados en la PGR otros funcionarios de empresas estatales de cine", *Uno más Uno*, 1 de agosto de 1979.

¹⁴⁰ Guadalupe Irizar, "Técnicos y manuales del STPS resuelve otorgar facilidades de trabajo a los productores privados", *Uno más Uno*, 31 de julio de 1979.

nueva derrota para los trabajadores de ambos sindicatos, pues, apelando a la situación de crisis económica imperante en el país, los productores de la APPM redujeron los sueldos, eliminaron prestaciones y disminuyeron el número de elementos necesarios para cada película.¹⁴¹ Tras la firma del convenio, el caos en el que se encontraba la industria cinematográfica mexicana terminó y la producción se reactivó en condiciones completamente desfavorables para unos trabajadores que apenas cuatro años atrás habían sido nombrados dueños de la industria cinematográfica.

En el último tomo de su magna obra *Historia documental del cine mexicano*, el famoso historiador y crítico Emilio García Riera señalaba que “si hasta 1976, la historia del cine mexicano ha podido verse como la historia de una industria; de 1977 en adelante, cabría cambiar el enfoque y ver esa historia, sobre todo, como la de los no pocos cineastas capaces de sobrevivir a la zozobra y al naufragio de una industria”.¹⁴² Aunque García Riera respondía con estos comentarios a la decepción de ver desmantelado un plan estatal en el que había puesto sus esperanzas, y aunque determinar si el cine mexicano se puede seguir considerando una industria después de los años setenta nos llevaría a una discusión poco productiva, es claro, a la luz de los hechos narrados en este capítulo y del desarrollo posterior del sector, que la desarticulación del proyecto echeverrista significó también el final de una historia de 30 años en la que el Estado mexicano había aumentado cada vez más su participación en el cine nacional.

De este modo, en 1979 se terminó un proyecto que sin duda representó una renovación de la producción nacional y que también significó al final una supeditación de las necesidades comerciales de la industria a las necesidades políticas del gobierno del cual terminó dependiendo dramáticamente. Por ello, aunque en su último informe Rodolfo Echeverría había declarado que el cambio realizado durante su gestión para impulsar la transformación del cine era firme y no tenía marcha atrás, bastó que el gobierno entrante utilizara el poder que él mismo había concentrado para echar por tierra lo conseguido. Construida finalmente como un proyecto político personalista y coyuntural, la renovación comercial que la industria fílmica mexicana necesitaba con urgencia terminó diluyéndose junto con el grupo político que la había respaldado. Como concluyó brillantemente el historiador del cine David Maciel, “al final, este renacimiento cinematográfico enfrentó el destino tradicional de todos los programas de administración presidencial: pasar a la historia, ser anulado o simplemente ser olvidado”.¹⁴³

¹⁴¹ "Para acordar plan de trabajo inicia en pláticas sindicato y asociación de productores", *Uno más Uno*, 6 de agosto de 1979.

¹⁴² García Riera, *Historia documental*, 1976, p. 220

¹⁴³ David Maciel, "Cinema and state", p. 207.

SEGUNDA PARTE

El 4 de enero de 1974, el señor Antonio Rodríguez Tapia, dueño del Cine Luz ubicado en el pueblo de Puruándiro, Michoacán, dirigió una carta a la distribuidora Películas Nacionales (PelNal) en la que informaba que durante la proyección de *El rincón de las vírgenes* (Alberto Isaac, 1972) el público se había alborotado por el contenido inmoral de la película y lo había obligado a suspender la función. Según Rodríguez, la gente del pueblo había exigido también la devolución del dinero de las entradas, “argumentando que se trataba de una cinta nociva para la sociedad”. La carta, presentada con la intención de lograr que la empresa distribuidora le pagara los gastos resultantes del suceso, venía acompañada de un informe del presidente municipal del pueblo, el licenciado José Guadalupe Esquivel, que respaldaba la solicitud asegurando que la devolución de entradas “resultó obligatoria por tratarse efectivamente de *una cinta sumamente indecorosa*”.¹

El caso del cine de Puruándiro no fue el único. Semanas después, en febrero, la señora María Teresa de la Mora, dueña del Cine Reforma ubicado en Guadalajara, Jalisco, informó a la misma distribuidora que:

Por enérgica protesta del público asistente a la función del sábado 17 del actual, hubo de suspender la segunda exhibición de la película *Mecánica nacional* en la función nocturna de ese día por considerarla demasiado fuerte en su clasificación moral [...]. En su protesta, nuestro público expresó molesto no explicarse por qué nuestra industria cinematográfica con títulos tan sugestivos como el de esta película, lleva a otros países el falso concepto humillante y vergonzoso del bajo nivel cultural de nuestro pueblo, denigra a las

¹ Toda la correspondencia sobre este caso, en el expediente *El rincón de las vírgenes* de la Dirección de Cinematografía de la Secretaría de Gobernación, en adelante DCSG.

autoridades, se relaja sin escrúpulo nuestra calidad humana y nuestros sentimientos afectivos se dejan por el suelo.²

Las quejas del público o de los dueños de los teatros en ocasiones trascendían el ámbito de las comunicaciones privadas y aparecían en las secciones de opinión pública de diarios y revistas en las que los espectadores dirigían cartas abiertas no ya a los distribuidores de las cintas, sino a los principales funcionarios encargados del cine nacional: Rodolfo Echeverría, presidente del Banco Nacional Cinematográfico (BNC), e Hiram García Borja, director de Cinematografía. Estas comunicaciones, privadas o públicas, engrosan hoy los expedientes que conserva la Dirección de Cinematografía de la Secretaría de Gobernación, oficina política que por décadas se encargó de llevar adelante tanto la promoción del cine nacional como la censura de todo lo que se proyectaba en las pantallas del país. Gracias a esos expedientes, hoy podemos reconstruir el complejo entramado político en el que se desenvolvía el trabajo cotidiano de esta dependencia.

La Dirección de Cinematografía existe hasta nuestros días como parte de la Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía (RTC), el órgano desconcentrado de la Secretaría de Gobernación encargado de determinar la clasificación con la que programas de radio, emisiones televisivas o películas se presentan ante el público mexicano. Sin embargo, despojada en la actualidad de muchas de las funciones que tuvo entre 1949 y 1977, Cinematografía se encuentra lejos de jugar el importante papel político que desempeñó en esas décadas y que la llevó a funcionar durante el sexenio echeverrista como la encargada de equilibrar discursos y prácticas muchas veces opuestos. Como veremos en este capítulo, desde la puesta en marcha del Plan de Restructuración de la Industria Cinematográfica y hasta el final del sexenio, Cinematografía intentó armonizar las inclinaciones y las opiniones de los distintos sectores involucrados en el Plan: los intereses políticos de un Estado deseoso de mostrar su renovada vocación democrática pero decidido a censurar todo aquello que fuera más allá de los límites permitidos; los intereses económicos de experimentados productores que habían insistido desde hacía casi dos décadas en que la relajación de la censura era requisito indispensable para lograr el resurgimiento de una industria con mercados cada vez más reducidos; los intereses creativos de directores y guionistas deseosos de filmar —ahora sí— temas que hasta entonces habían estado prohibidos; las opiniones de los principales críticos cinematográficos que, con fascinación

² Expediente *Mecánica Nacional*, DCSG.

o escepticismo, asistían asombrados a la transformación temática de una industria que hasta hacía unos años parecía petrificada y que poco a poco comenzaba a ganar un importante lugar en los principales foros del cine internacional, y por último, los intereses heterogéneos de un siempre inasible público que demandaba al Estado por igual apertura democrática que censura moralizante.

Para intentar conciliar todos estos intereses, durante la gestión de Hiram García Borja la antes discreta Dirección de Cinematografía llevó adelante un intenso trabajo de promoción de la apertura cinematográfica que incluyó, entre otras cosas, la relajación de los criterios de supervisión de películas, la construcción de una muy esperada Cineteca Nacional, la creación de una exitosa Muestra Internacional de Cine y la reinstalación de la Academia de Artes y Ciencias Cinematográficas y los premios Ariel que hemos mencionado antes. Sin embargo, en medio de esta política de apertura, la oficina no abandonó el férreo control que ejercía sobre las producciones de la industria local y las cintas extranjeras que las distribuidoras intentaban proyectar en los cines mexicanos. Todo lo contrario: conforme avanzó el sexenio echeverrista y el éxito del programa filmico estatal se puso cada vez más en entredicho, Cinematografía tuvo una injerencia más evidente en los contenidos de las películas y se convirtió poco a poco en uno de los actores principales en la historia de un plan de apertura que fue una muestra más del control autoritario del régimen.

Este cuarto capítulo intenta mostrar cómo durante el sexenio de Luis Echeverría apertura y censura convivieron dentro del cine mexicano gracias al trabajo de la Dirección de Cinematografía. Veremos cómo el Estado ejerció la censura como lo había hecho durante casi 20 años: de manera discrecional y mediante un mecanismo basado en pautas por lo general ambiguas. En los años setenta las cintas se supervisaron, mutilaron, prohibieron o escondieron de acuerdo con el juicio moral y político de una oficina siempre pendiente de salvaguardar el orden público y la decencia de los espectadores. Lo que cambió no fueron las prácticas, sino los criterios con los que éstas se ejecutaron, pues a diferencia de lo que había ocurrido en las dos décadas anteriores, en ésta la dependencia debió ejercer la censura mientras impulsaba un discurso oficial de apertura política y moral. Este escenario la colocó en una compleja situación que no estuvo exenta de conflictos o quejas como las que citamos al comienzo de este capítulo.

Esta historia se presenta en cuatro apartados. Para comenzar, en una breve pero necesaria sección planteamos las características generales de los fenómenos de censura de esta industria y sus implicaciones políticas, con la finalidad de señalar que la censura es un tipo específico de

ejercicio del poder político e institucional distinto de otras formas de poder encaminadas a limitar la expresión o circulación de las ideas. En el segundo apartado se exponen de manera sintética los antecedentes históricos y los fundamentos legales con los cuales la Dirección de Cinematografía ejerció el control del cine mexicano, elementos indispensables para entender su actuación durante los años setenta. En tercer lugar, mostramos cómo esta oficina, bajo el mando de Hiram García Borja, llevó adelante una auténtica política de apertura modificando sus criterios de censura para permitir la filmación y exhibición de temas antes proscritos y complementó esta transformación con un amplio programa de promoción del proyecto estatal de cine como parte de la política de “apertura democrática” del régimen echeverrista. Antes de aventurar una valoración final de esta etapa, mediante la presentación de algunos casos concretos, en el último apartado mostramos cómo, a pesar de haber cambiado los criterios de la supervisión, esta dependencia mantuvo la censura cinematográfica como una labor cotidiana de ejercicio del poder autoritario de acuerdo con los intereses políticos del régimen.

BREVE NOTA SOBRE LA CENSURA Y EL CINE

En una de sus más recientes obras sobre el trabajo de los censores, el extraordinario historiador Robert Darnton concluyó sin titubeos: “la censura como yo la entiendo es esencialmente política y es ejercida por el Estado”.³ El magnífico libro en el que el historiador estadounidense sigue a detalle la forma en la que operaban las maquinarias de vigilancia en la Francia prerrevolucionaria, en la India bajo el dominio colonial inglés y en la Alemania comunista está construido sobre esta afirmación: no todas las formas de ejercicio del poder para limitar un discurso pueden ser consideradas censura; la censura es una forma particular y específica de ejercicio del poder político estatal.⁴ La afirmación no fue lanzada al aire. Se inserta en un renovado debate académico sobre los espacios y las maneras en las que actúa la censura. De acuerdo con el mapa de este debate, elaborado por Beate Müller, en las últimas dos décadas los estudios sobre el tema parecen haber cobrado relevancia y tomado distintos caminos hasta configurar dos posturas principales: la vertiente “tradicional” y la nueva perspectiva posestructuralista. La primera estaría constituida por los trabajos historiográficos enfocados esencialmente en estudiar las formas directas de

³ Robert Darnton, *Censores trabajando*, p. 235.

⁴ Robert Darnton, *Censores trabajando*, p. 12.

intervención regulatoria de las autoridades estatales o eclesiásticas en los procesos de socialización de las ideas, ya fueran ejercidas por medio de una acción burocrática previa a la publicación de alguna obra o mediante una acción punitiva para intentar restringir la difusión de algún material. Desde este enfoque, “la censura es considerada como un conjunto de medidas concretas ejecutadas por alguien en posición de autoridad, a menudo alguien que trabajaba para una institución censora”.⁵

Por el otro lado, la perspectiva posestructuralista niega que el campo de acción de la censura se limite al orden institucional y sostiene que los estudios tradicionales cometen un error de principio al no reconocer el hecho de que la censura permea todas las relaciones sociales. En esta segunda vertiente, la censura se presenta como algo inevitable que existe en todo contexto sociopolítico y que se ejerce de manera cotidiana en todos los espacios, una forma de regulación social autoritaria cuyo margen de acción de ninguna manera se limita al orden de las instituciones. Desde este enfoque —que hunde sus raíces teóricas en los planteamientos freudianos del malestar en la cultura y el análisis foucaultiano de la microfísica del poder, y que tiene en Judith Butler a una de sus principales representantes—, la censura “opera antes del habla, o sea, como la norma constituyente mediante la cual se diferencia lo decible de lo indecible”.⁶

El aporte de esta nueva problematización parece claro, pues la redefinición de la censura como elemento no privativo y no exclusivamente institucional, sino estructural y formativo del espacio público, resulta útil para complejizar la forma en la que las instituciones censoras actúan como parte de un extenso complejo de fuerzas, creencias e intereses. Sin embargo, el principal inconveniente de este planteamiento es su utilidad limitada como herramienta de análisis histórico, pues al igualar formas diferentes de control confunde a la censura con una infinidad de normas por medio de las cuales se constituyen todos los espacios sociales y todas las fuerzas que intervienen en el control de la comunicación. Esto —señala Müller— llevaría a la conclusión de que “censura”, “sociedad”, “civilización” y “cultura” son todas una misma cosa, diluyendo cualquier especificidad del objeto de estudio e imposibilitando su observación en contextos históricos determinados.⁷ Por eso, ante estos nuevos enfoques la postura de Darnton es contundente:

⁵ Beate Müller, "La censura y la regulación cultural: cartografiando el territorio", p. 2-22.

⁶ Butler, "Ruled Out", p. 255, en Müller, "La censura y la regulación cultural: cartografiando el territorio", p. 6.

⁷ Beate Müller, "La censura y la regulación cultural: cartografiando el territorio", p. 27.

¿Deberíamos entonces ir tan lejos como algunos teóricos posestructuralistas y ver actos de censura en cada expresión de poder y en las restricciones de cualquier tipo, incluyendo las del mercado como es entendido por los marxistas o las del subconsciente estudiado por los freudianos? Yo pienso que no. Si el concepto de censura se extiende a cualquier aspecto, no significa nada y no debe trivializarse de esa forma. Aunque estoy de acuerdo en que el poder toma muchas formas, creo que es crucial distinguir entre una forma de poder monopolizada por el Estado [...] y el poder que existe en todas las demás partes de la sociedad.⁸

Sin embargo, como el historiador deja ver en su propia obra, resulta imposible separar el ejercicio institucional de la censura del conjunto de fuerzas del cual toma forma. Sin igualar mecánicamente las prácticas de vigilancia y control emprendidas por las oficinas estatales con las limitantes impuestas por el mercado o con los difusos márgenes de la moral, es necesario tener presente que el ejercicio del poder estatal representa en gran medida el espacio institucional en el que esos otros ámbitos interactúan. El entendimiento de la censura estatal como un espacio de negociación política sólo es posible si se tiene en cuenta que en dicho espacio concurren prácticas extrainstitucionales, intereses económicos, prejuicios morales o limitaciones autoimpuestas. Por ello, tras la crítica de la teoría posestructuralista a los estudios tradicionales sobre censura resulta imposible mantener la idea de que esta práctica remite únicamente a una relación de poder binaria entre un censor —institución— y un censurado —ciudadano—: “la nueva idea de la censura estructural sirve para tener en cuenta cómo distintos elementos juegan en el espacio público para limitar los discursos que terminan sin duda en una forma de censura jurídica y política”.⁹

Así, con estas previsiones, podemos decir que en este texto seguimos en principio a Robert Darnton y entendemos la censura como una forma de control institucional autoritaria y como un mecanismo con el cual el Estado intenta regular la difusión de las ideas en la esfera pública. Planteamos, sin embargo, que esta acción estatal-regulatoria se articula y funciona mediante la interacción de un fundamento legal autoritario —leyes, reglamentos, manuales de operación, estructuras burocráticas, etcétera— y una serie de elementos subjetivos —morales,

⁸ Robert Darnton, *Censores trabajando*, p. 235.

⁹ Beate Müller, "La censura y la regulación cultural: cartografiando el territorio", p. 30. Para una revisión amplia de este debate, véase Helen Freshwater, "Towards a Redefinition of Censorship", en Helen Freshwater (comp.), *Censorship and Cultural Regulation in the Modern Age*, p. 225-245.

estéticos, económicos, políticos, etcétera—. Gracias a dicha articulación, la censura adquiere un doble carácter: rígida desde una perspectiva general, flexible si se le estudia en los detalles; estática como discurso de autoridad, cambiante como práctica regulatoria; monolítica como imagen institucional, heterogénea como espacio de negociación política. El presente capítulo se sostiene sobre la idea de que es posible utilizar esta definición flexible de la censura y sus características para acercarnos a la historia de la vigilancia y la regulación gubernamental del cine. Como muestra la abundante historiografía sobre el tema, en muchos países la censura cinematográfica funcionó sí como una forma de control estatal, pero también como un aparato cambiante cuya maleabilidad lo configuró como un espacio privilegiado de negociación. De hecho, uno de los objetivos de este capítulo es mostrar que, gracias a esta característica dúctil, la oficina de censura cinematográfica mexicana desempeñó en los años setenta un importante papel como lugar de mediación política. Al funcionar simultáneamente como organismo de promoción y vigilancia de todo lo que se exhibía en las salas del país, la Dirección de Cinematografía se presenta como un ejemplo claro de esta práctica compleja de la censura, una forma a la vez autoritaria y flexible del poder político que, casi sobra decirlo, era también característica del régimen priista en el que se insertaba.

En las primeras décadas del siglo XX, el cine entró en una ya larga historia de censura estatal. Sin embargo, como había ocurrido con la popularización de la fotografía durante la segunda mitad del siglo XIX, la velocidad de las transformaciones tecnológicas y la rápida expansión mundial de esta nueva industria significaron un verdadero problema para las administraciones públicas, cuyas burocracias y legislaciones parecían ir siempre a la zaga de una práctica difícil de asir. Comparada con la complejidad de este nuevo objeto, la regulación de publicaciones impresas que los Estados habían ejecutado por siglos parecía un asunto más bien sencillo. En la mayoría de los casos, el control estatal del cine tuvo que llevarse a cabo de manera improvisada o mediante marcos jurídicos ideados para otros ámbitos: los reglamentos de espectáculos para regular las salas de cine; los de comercio para fiscalizar la importación y exportación de cintas, y los de censura editorial para intentar controlar el contenido de las películas.

Tras un par de décadas un tanto azarosas, puede decirse en términos generales que la regulación institucional del cine llegó de la mano de la consolidación de este dispositivo como la principal industria cultural del planeta, es decir, entre los años treinta y cuarenta del siglo XX. Fue entonces cuando las crecientes tensiones entre las industrias cinematográficas y los Estados que

trataban de controlarlas encontraron solución en el establecimiento de oficinas privadas o gubernamentales que, basadas en sencillos códigos morales o rebuscados marcos legales, comenzaron a vigilar que las producciones filmicas que habían encantado a las audiencias no incurrieran en faltas a la moral o no pusieran en riesgo el orden público. Como es de suponerse, en las historias de la censura cinematográfica de los distintos países es posible observar tanto elementos comunes como rasgos locales. Por un lado, la constitución del cine como un negocio transnacional propició que la mayor parte de las industrias compartieran criterios mínimos sobre lo que sería preferible no incluir en las cintas si no se quería poner en riesgo su exhibición en algún país. Pero por otro lado, el proceso de negociación entre las industrias nacionales y los Estados determinó las características finales que estos mecanismos adquirieron en cada territorio.

Como había sucedido con la regulación de las publicaciones impresas, en la arena de la censura cinematográfica serían tres los principales protagonistas que terminarían dándole forma institucional: los empresarios, el Estado y la Iglesia. En la mayoría de las investigaciones sobre el tema, resulta claro que lo que se consolidó como una práctica cotidiana de censura era el resultado de una constante negociación entre estos beligerantes sectores. Defendiendo sus propios intereses pero asegurando siempre hablar en nombre del público —consumidores, ciudadanos o feligresía—, estos tres actores terminaron por dar forma a un modelo de cine clásico que era lo suficientemente restrictivo como para evitar problemas de exhibición en la mayoría de los países, pero también lo necesariamente flexible para no suprimir del todo la creatividad de las industrias. En esta compleja y constante negociación sin duda los tres salieron beneficiados: los poderosos grupos religiosos, sobre todo católicos, lograron durante al menos tres décadas imponer sus criterios morales a una industria cuya penetración mundial era incontenible; en el mismo periodo, los empresarios y creadores cinematográficos supieron utilizar los códigos impuestos para jugar con los límites establecidos y producir una verdadera avalancha de filmes que a pesar de la censura, o gracias a ella, mantenían una atractiva frescura; los Estados nacionales, cuyos intereses eran lógicamente mucho más heterogéneos, lograron, por lo general, mantener intacta su autoridad como los tribunales últimos a los cuales se debía apelar en este complejo juego de contrapesos.

Aunque la presencia del Estado en las prácticas regulatorias del cine se presenta como una constante, industrias como la inglesa y la estadounidense lograron evadir la imposición directa de la censura oficial mediante instancias privadas de autorregulación de sus contenidos.

En Inglaterra, por ejemplo, el British Board of Film Censors (BBFC) funcionó como la oficina de supervisión de contenidos durante seis décadas. Fundado en 1913, fue hacia finales de los años veinte que el organismo estableció los parámetros y mecanismos con los que vigilaría con asiduidad lo proyectado en las salas británicas. De acuerdo con el amplio estudio realizado por James C. Robertson, las objeciones liberales a la instauración de una política de censura fílmica fueron escasas en Inglaterra y cuando se presentaron controversias, éstas se centraron generalmente en casos particulares, no en la pertinencia o validez de la existencia de una política de censura en una democracia parlamentaria. Actuando de manera regular, el BBFC prohibió o mutiló durante decenios centenares de películas que incluían contenidos inaceptables, como desnudos, escenas de homosexualidad, consumo de drogas, violencia excesiva o críticas directas al gobierno. Sin embargo, como ocurrió en varios países, durante la década de los sesenta las presiones empresariales, la transformación de los públicos y la competencia de la televisión llevó a una progresiva relajación de los criterios de censura, una medida que poco sirvió para contener la crisis de pérdida de mercados por la que atravesó el cine británico durante la década de los setenta.¹⁰

El caso de Hollywood es el más conocido y, sin duda, uno de los más fascinantes. Desde la apertura de los archivos de la Production Code Administration (PCA) en 1983, su compleja historia ha sido fundamental para entender la censura cinematográfica como un sofisticado fenómeno de negociación política y económica. Como mostró Gregory Black en su ya clásico *Hollywood censurado*, y como han confirmado acercamientos más recientes,¹¹ tras dos décadas de intenso debate público entre empresarios cinematográficos deseosos de continuar aumentando el número de asistentes a las salas y grupos políticos conservadores determinados a combatir la inmoralidad en las pantallas, a principios de la década de los treinta la Motion Picture Producers and Distributors of America (MPPDA), con el famoso William H. Hays al frente, decidió evitar la censura oficial adoptando un restrictivo código de conducta moral conocido popularmente como Código Hays.¹² Gracias a esta forma de autorregulación, desde 1934 y hasta 1967 la PCA logró controlar de forma absoluta el contenido de todas las cintas producidas en Hollywood.

¹⁰ James C. Robertson, *The Hidden Cinema. British film censorship in action, 1913-1975*.

¹¹ Gregory D. Black, *Hollywood censurado*; Daniel Biltereyst and Roel Vande Winkel (comps.), *Silencing Cinema. Film Censorship around the World*.

¹² Una reproducción de este código, también conocido como Código Lord en honor a su autor, el sacerdote católico Daniel Lord, se encuentra al final de la obra de Gregory Black, quien describe dicho código como “el resultado fue una magnífica combinación de teología católica, ideología política conservadora y psicología popular. Gregory D. Black, *Hollywood censurado*, p. 53.

Durante ese periodo, esta oficina se encargó sistemáticamente de modificar guiones, cortar secuencias o suprimir películas que pudieran representar un problema a los ojos de las poderosas organizaciones conservadoras que amagaban constantemente con sabotear el negocio.

Aunque la censura suele entenderse únicamente como un ejercicio de represión o como un enfrentamiento entre un censor cuyo objetivo es suprimir algún discurso público y un autor que lucha por defender la libertad de expresión, la historia de la PCA mostró que no es posible reducir este fenómeno a esa relación binaria. En el caso de Hollywood, las casi tres décadas en las que la censura se practicó de forma más rigurosa fueron también los años en los que su cine se consolidó como el más visto de todo el planeta. Con el establecimiento de un sistema de autorregulación los productores estadounidenses no sólo evitaron la injerencia directa del gobierno federal, sino que lograron establecer un exitoso método que les aseguró audiencias cada vez más numerosas. De poco servía en términos económicos realizar cintas que incluyeran temas controvertidos o escenas moralmente cuestionables si estas cintas obtenían clasificaciones restrictivas y eso se traducía en menos público. Por ello, el ejercicio constante de la censura representó un excelente mecanismo económico para unos estudios cinematográficos que tenían como principal objetivo asegurar la mayor cantidad posible de público. El trabajo de Gregory Black demostró que, desde su establecimiento, la Oficina Hays tuvo como objetivo principal estar atenta al aire moral de los tiempos para impedir que las producciones de Hollywood enfrentaran problemas para su exhibición tanto en Estados Unidos como en los amplios mercados internacionales. Lo que se intentaba era obtener productos que lograran atraer la atención de los espectadores mientras evitaban contenidos dudosos, desde el punto de vista tanto moral como político.¹³ De este modo, aunque hasta los años treinta los censores gubernamentales mantenían cierta vigilancia sobre el contenido de las cintas que se proyectaban en las salas, desde 1934 y hasta 1960 la censura fue el resultado de una relación simbiótica entre los censores gubernamentales y los censores de Hollywood en la PCA que sin duda obtenían información de sus agentes distribuidores en varias partes del mundo.¹⁴

Las prácticas de regulación fueron distintas en los procesos de países en los que la injerencia del Estado era mucho mayor y en los que los mecanismos de supervisión no fueron

¹³ Gregory D. Black, *Hollywood censurado*, p. 12-16.

¹⁴ Laura Wittern-Keller, "All the Power of the Law: Governmental Film Censorship in the United States", en Daniel Biltereyst and Roel Vande Winkel, *Silencing Cinema*, p. 16.

dejados a la voluntad de los empresarios.¹⁵ Esto, sin embargo, no necesariamente se tradujo de forma automática en criterios distintos de censura. En Italia, por ejemplo, aunque los aparatos de vigilancia consolidados por el régimen fascista en los años treinta cambiaron tras el final de la Segunda Guerra Mundial,¹⁶ la apuesta por producir un “cine moralizante” hizo a la regulación italiana tan rígida durante los años cincuenta como lo había sido bajo el régimen de Benito Mussolini. Como demostró recientemente Daniela Treveri Gennari, la negociación entre los pujantes empresarios italianos, el Estado y la poderosa autoridad vaticana cristalizó en 1949 en una restrictiva Ley Cinematográfica que determinó los contenidos de esa industria hasta mediados de los años sesenta, lo cual, como es también sabido, no fue un obstáculo para que el cine italiano de la segunda posguerra se convirtiera en uno de los más propositivos y exitosos del mundo.¹⁷

Como mostraron desde mediados de los años setenta Román Gubern y Domènec Font en su texto clásico *Un cine para el cadalso*,¹⁸ aunque la censura del cine español inició con el cambio de siglo, fue durante la dictadura franquista que adquirió la ultraconservadora y católica forma con la que pasó a la historia. Sin embargo, durante este largo periodo los modos y los criterios de la vigilancia fílmica no permanecieron estáticos, sino que se transformaron a la luz de los cambios políticos y diplomáticos de un régimen cuya actitud camaleónica le permitió el férreo control de la esfera pública durante casi 40 años. De acuerdo con Gubern y Font, durante la década de guerra intestina e internacional (1936-1945) los diferentes órganos censores actuaron sin una guía o una base administrativa clara. Fue hasta 1946 que se creó la Junta Superior de Orientación Cinematográfica.¹⁹ Desde su fundación y hasta principios de los años sesenta, el

¹⁵ En esta somera revisión de algunos ejemplos nacionales de ejercicio de la censura hemos dejado fuera el caso soviético sobre el cual existen ya algunos estudios académicos. A diferencia de lo ocurrido con otros regímenes totalitarios como el italiano o, más tarde, el español, donde las censuras estatales establecieron estrictos límites a las compañías privadas, en la Unión Soviética este juego de poderes era inexistente. La historia del control total del cine soviético, sobre todo durante el régimen stalinista, ha sido ampliamente estudiada por el historiador Richard Taylor y sintetizada en un reciente artículo: “Seeing Red: Political Control of Cinema in the Soviet Union”, en Daniel Biltereyst and Roel Vande Winkel, *Silencing Cinema*, p. 97-108.

¹⁶ Para un acercamiento sintético a la forma en que el régimen impuso estrictos controles al contenido del cine producido y exhibido en Italia hacia el final del régimen fascista, véase el excelente estudio de Pierre Sorlin, “Italian cinema's rebirth, 1937-1943: A Paradox of Fascism”. Para un revisión de los criterios disciplinarios impuestos en esta industria, véase el trabajo de Ruth Ben-Ghiat, “Envisioning Modernity: Desire and Discipline in the Italian Fascist Film”.

¹⁷ Daniela Treveri Gennari, “Blessed Cinema: State and Catholic Censorship in Postwar Italy”, en Daniel Biltereyst and Roel Vande Winkel, *Silencing Cinema*, p. 255-271

¹⁸ Gubern y Domènec Font en su texto clásico *Un cine para el cadalso. 40 años de censura cinematográfica en España*.

¹⁹ Según José María Folgar de la Calle “entre 1936 y 1941 la censura dependió del Ministerio de la Gobernación; de 1941 a 1945 de la Vicesecretaría de Educación Popular de la Falange, es decir, de una de las instituciones del Partido;

poder de la Iglesia católica y el alejamiento gubernamental de los principios y símbolos fascistas marcaron las pautas del cine que se vio en España por tres decenios. Sin contar con una normatividad oficial ni criterios claros sobre lo que se debía censurar, la institución suprimió, mediante la mutilación, la prohibición y, sobre todo, el doblaje, todo lo que se consideró inmoral o políticamente inadecuado para el público español.²⁰

De manera paradójica, la revolución cinematográfica mundial de los años sesenta y el primer periodo de apertura franquista coincidieron con la publicación del Código Oficial de Censura Cinematográfica (1963). El documento, primera guía oficial con la que contó la burocracia española en la materia, finalmente estableció las pautas que debían observar directores y productores si deseaban exhibir sus películas en territorio español. Sin embargo, aunque a partir de ese momento “se prohibieron expresamente temas como el divorcio, el adulterio, las relaciones sexuales ilícitas, la prostitución, el aborto, la anticoncepción, las ‘desviaciones sexuales’ [...] y cualquier ataque contra La Iglesia Católica, el Estado y sus representantes”, el ejercicio de la censura tuvo que hacer malabares en la mesa de edición para modificar y autorizar el gran número de cintas extranjeras que comenzaron a inundar la península. Cuando estas transformaciones de sentido ya no fueron posibles, las autoridades españolas optaron —como lo harían también las mexicanas— por inaugurar salas de arte en las que grupos limitados de ciudadanos podían ver cintas no aptas para toda la población: “ubicadas en ciudades con una población de más de cincuenta mil habitantes, estas nuevas salas proyectaron películas extranjeras con subtítulos y películas nacionales de especial interés que no se podían ver en los cines convencionales”.²¹ De esta forma, con un avance irregular, el desvanecimiento de la vigilancia fílmica española comenzó a parecer inevitable durante los primeros años setenta hasta que, tras la muerte del dictador y la llegada de la nueva constitución, la censura, casi inexistente en los hechos, fue oficialmente abolida.²²

Aunque las formas de autorregulación comercial como las del BBFC o la PCA fueron claramente distintas al ejercicio de vigilancia de las instituciones gubernamentales en otras democracias liberales o países con regímenes totalitarios, todas estas historias comparten características que vale la pena destacar por ser de utilidad para nuestro tema. Por un lado, si

de 1945 a 1951 del Ministerio de Educación Nacional, y desde 1951 del recién creado Ministerio de Información y Turismo”. Folgar de la Calle, “El control del cine por el franquismo: de la Guerra Civil a los años 60”.

²⁰ Sobre el doblaje en el cine español como mecanismo de censura, véase Jorge Díaz-Cintas, “Film censorship in Franco's Spain: the transforming power of dubbing”.

²¹ Jorge Díaz-Cintas, “Film censorship in Franco's Spain”.

²² Jorge Díaz-Cintas, “Film censorship in Franco's Spain”.

bien ocurrieron a distintos ritmos, todos los procesos descritos tienen en común una historia con comienzos azarosos que finalmente dieron lugar a sólidas instituciones de vigilancia que funcionaron como espacios de regulación entre grupos políticos, religiosos y empresariales. Por otro lado, la mayoría de las oficinas censoras existía en un espacio de ambigüedad jurídica, pues en muchas de las constituciones políticas de los países en los que operaban la censura estaba prohibida. Debido a ello, la vigilancia cinematográfica difícilmente se presentó como un ejercicio de restricción de la libertad de expresión y con frecuencia funcionó bajo los eufemismos de “supervisión”, “regulación” o “protección”. Por último, aunque la mayoría de los países contaron tarde o temprano con rígidos códigos o reglamentos para las producciones cinematográficas, por lo general la censura se muestra como un fenómeno cambiante y adaptable a los tiempos y las necesidades políticas, económicas y morales de las sociedades en las que se desarrollaba. Gracias a esta doble característica estática y flexible de las censuras institucionales, entre finales de los cincuenta y principios de los sesenta surgió en el centro de las industrias filmáticas nacionales un intenso debate sobre la necesidad de relajar los criterios de supervisión para enfrentar una crisis mundial de pérdida de públicos. Las exigencias comerciales y los cambios políticos ocurridos en los años sesenta pusieron en duda la eficiencia e incluso la pertinencia de las oficinas de censura cinematográfica y llevaron tarde o temprano a su transformación o directamente a su abolición. Este fenómeno mundial, como anotamos antes, tuvo características y velocidades distintas en cada país. En México, el proceso de crisis industrial y de necesidad de apertura coincidió en 1970 con el impulso de un discurso gubernamental de apertura democrática del cual adquirió su forma y sus ritmos.

LA DIRECCIÓN DE CINEMATOGRAFÍA (1951-1970)

Como el resto de las instituciones o empresas que conformaban la industria cinematográfica mexicana en sus años de mayor auge, la oficina gubernamental encargada de censurar lo que se exhibía en sus salas nació al final de los años cuarenta. Como en otras partes del mundo, la consolidación del cine como el principal medio de entretenimiento llevó al gobierno mexicano en 1949 a elaborar un sofisticado marco legal con el que intentó controlar los contenidos que las poderosas compañías nacionales y extranjeras ofrecían a los ciudadanos. Si bien es cierto que, desde los últimos años de la dictadura de Porfirio Díaz y hasta la consolidación de la industria

en tiempos de Manuel Ávila Camacho, el Estado mexicano no cejó en sus intentos por regular el negocio del cine mediante la creación de leyes, reglamentos e instituciones, la historia de la supervisión cinematográfica mexicana entre 1896 y 1949 parece bastante azarosa si se le compara con lo ocurrido en la segunda mitad del siglo XX.²³

Aunque el decreto que ordenaba la instalación de la primera Oficina de Censura Cinematográfica establecía ya en 1919 algunos casos específicos en los cuales las autoridades podían prohibir la importación y exhibición de cintas,²⁴ la labor de esa oficina estuvo por décadas lejos de cumplir con la expectativa de regular completamente la producción, circulación y exhibición de cine en todo el país. Es verdad que durante los años veinte y treinta tanto ésta como otras muchas dependencias públicas —presidencias municipales, gobiernos estatales, embajadas o departamentos de prensa y publicidad— mantuvieron vigilancia constante sobre lo que se proyectaba o sobre aquellas cintas que denigraban la imagen de México en el extranjero.²⁵ Sin embargo, esta acción de supervisión estatal no era el resultado de una política gubernamental estructurada ni contaba aún con leyes, reglamentos o procesos burocráticos que la sustentaran. Hasta los años cuarenta la vigilancia gubernamental del cine seguía siendo casuística y, por lo tanto, poco efectiva.

Como había ocurrido en Hollywood entre finales de los años veinte y hasta 1934, en México el aumento de las disputas entre empresarios cinematográficos, organizaciones conservadoras y distintos niveles de gobierno había generado para 1940 un amplio corpus de reglamentos y disposiciones estatales, en ocasiones contradictorios, que intentaban ordenar los procesos de control de contenidos. Fue por ello que el 19 de septiembre de 1941 la Secretaría de Gobernación, bajo el mando de Miguel Alemán, publicó el Reglamento de Supervisión Cinematográfica que, *grosso modo*, sería el antecedente directo del que regularía la Ley de la Industria Cinematográfica a partir de 1951 y que, como veremos, conformaría el fundamento

²³ No es pertinente abundar aquí sobre la historia temprana de la censura cinematográfica en México, tema que, además ha sido ampliamente desarrollado por varios expertos. Para el estudio de los intentos de regulación durante los últimos años del Porfiriato y las primeras décadas del siglo XX puede consultarse un artículo clásico de Aurelio de los Reyes, “La censura cinematográfica (de 1896 a 1920)” y un amplio y más reciente estudio de Ángel Miquel, *En tiempos de la revolución. El cine en la Ciudad de México. 1910-1916*. Para un acercamiento a la historia de la censura gubernamental en el periodo formativo del Estado postrevolucionario y sobre el uso de la censura como arma diplomática véanse el artículo de Francisco Peredo, “Inquisition Shadows: Politics, Religion, Diplomacy, and Ideology in Mexican Film Censorship”, en Daniel Biltereyst and Roel Vande Winkel, *Silencing Cinema*, p. 63-78.

²⁴ Fernando Macotela, “La industria cinematográfica mexicana. Estudio Jurídico y económico”, p. 215; Francisco Peredo, “Inquisition shadows...”

²⁵ Pablo Yankelevich, “Asesinos, borrachos y bandoleros. El Estado mexicano ante la filmografía estadounidense en Latinoamérica (1919-1928)”.

legal sobre el que se desarrollaría la práctica de la censura durante los años setenta. No nos es posible hacer aquí un análisis detallado de este documento.²⁶ Sin embargo, es importante señalar que con sus 18 artículos el Estado mexicano intentó por primera vez organizar y centralizar los mecanismos de censura cinematográfica, pues este reglamento suprimía todas las disposiciones previas emitidas por cualquier nivel de gobierno y otorgaba a la Secretaría de Gobernación en exclusiva la facultad de supervisar todas las películas, dejando a otras dependencias, como autoridades locales o embajadas, la obligación de velar por el cumplimiento de las resoluciones del Departamento de Supervisión. Además, el segundo artículo resulta esencial para comprender la forma en la que funcionaría en el futuro la Dirección de Cinematografía, pues establecía claramente que la autorización para exhibir filmes o exportarlos a otros países se otorgaría “siempre que el espíritu y contenido de las películas, en figuras y palabras, esté de conformidad con lo dispuesto en el artículo 6° de la Constitución General de la República”. ¿Qué significaba esto?

Como dejó ver desde 1968 Fernando Macotela, con la inclusión de ese artículo el Estado mexicano evitaba la posible inconstitucionalidad de un reglamento que seguramente sería recibido como un atentado a la libertad de expresión consagrada en la Carta Magna.²⁷ Por ello, el Reglamento de Supervisión de 1941, y su heredero publicado una década después, justificaba la existencia de la vigilancia cinematográfica en la facultad que tenía el Estado para hacer cumplir el artículo 6° de la Constitución que a la letra dice: “La manifestación de las ideas no será objeto de ninguna inquisición judicial o administrativa, *sino en el caso de que ataque a la moral, la vida privada o los derechos de terceros, provoque algún delito, o perturbe el orden público*”. En México, como en los otros casos nacionales que hemos reseñado, resultaba evidente que existía una contradicción entre lo establecido en una Constitución política moderna que garantizaban la libertad de expresión y la existencia de un marco legal e institucional de supervisión que en los hechos ejercía la censura. Sin embargo, esta contradicción fue una de las principales condiciones de posibilidad para que esta práctica pudiera ser usada como herramienta política, así la Dirección de Cinematografía pudo combinar permanentemente un discurso político centrado en la promoción de la libertad de expresión y un ejercicio cotidiano de la vigilancia cinematográfica, que siempre se presentó públicamente como un mecanismo del Estado para asegurar que no se violara la Constitución.

²⁶ Fernando Macotela, “La industria cinematográfica mexicana. Estudio Jurídico y económico” y Fernando Mino, “Cine, censura y búsquedas”.

²⁷ Fernando Macotela, “La industria cinematográfica mexicana...”, p. 78.

La Ley de la Industria Cinematográfica de 1949 y su reglamento de 1951 tuvieron otro antecedente que resulta de importancia para nuestro tema. En 1947, año en el que se creó el BNC, como vimos en el capítulo 1 de esta tesis, se aprobó también la ley que creaba la Comisión Nacional Cinematográfica, que se encargaría de “procurar el mejoramiento y desarrollo de la industria cinematográfica nacional” por medio de la implementación de políticas públicas que promovieran la ampliación de los mercados y la organización de concursos que fomentaran la innovación y la mejora constante de la calidad de las películas. Aunque la anunciada Comisión nunca se instaló, con fundamento en esta ley, durante los años sesenta y setenta, se impulsó desde la Secretaría de Gobernación una serie de medidas que pretendía recuperar los mercados y aumentar la calidad del cine mexicano, y también gracias a este antecedente a partir de 1949 la Dirección de Cinematografía de la Secretaría de Gobernación aglutinó sus dos funciones esenciales: la censura cinematográfica, establecida en el reglamento de 1941, y la promoción del cine nacional, consignada en la ley de 1947.

La ley que finalmente delineó el papel del Estado como regulador del cine mexicano durante cuatro décadas y su reglamento se publicaron en el *Diario Oficial de la Federación* el 31 de diciembre de 1949 y el 6 de agosto de 1951, respectivamente.²⁸ Como era de esperarse, estas disposiciones representaron una apuesta estatal por unificar reglamentaciones anteriores y generar un marco legal mucho más moderno y sofisticado que pudiera traducirse en instituciones sólidas y procesos burocráticos que funcionaran por un periodo amplio. Baste anotar aquí que, en términos generales, la Ley de la Industria Cinematográfica de 1949 establecía que era competencia exclusiva de la Secretaría de Gobernación la resolución de todos los problemas relativos a la cinematografía nacional, “velando por su elevación, moral y artística y su desarrollo económico”, y que para cumplir tales fines se creaba oficialmente la Dirección de Cinematografía. De acuerdo con lo establecido en la ley, esta dependencia era la única encargada de la promoción, supervisión y preservación del cine nacional.

Para llevar adelante la primera de sus funciones, la Dirección debía fomentar la producción de películas de calidad e interés nacional, otorgar premios en numerario y diplomas a las mejores películas, proporcionar ayuda moral y económica a la Academia de Cine y elaborar

²⁸ Como mencionamos en el capítulo 1 de esta tesis, en 1952 esta ley fue reformada gracias a la presión de productores y exhibidores para que el Estado tuviera la facultad de determinar los tiempos en pantalla que debería cubrirse con producciones nacionales. Esta reforma no modificó los lineamientos de promoción y censura que se establecieron en la Ley del 49 y en su reglamento de 1951, por lo que su revisión no resulta determinante en este caso.

propaganda dentro y fuera del país a favor de la industria cinematográfica. En el terreno de la supervisión, la ley confirmaba lo ordenado en el reglamento de 1941 al establecer que esta oficina era la responsable de conceder la autorización para exhibir películas en el país, que se otorgaría “siempre que el espíritu y contenido de las películas en figuras y en palabras no infrinjan el artículo 6° de la Constitución General de la República”. La Dirección debía aprobar también todas las importaciones de películas. Finalmente, para cumplir con la tercera de sus encomiendas, la dependencia debía trabajar en la creación de un Registro Nacional Cinematográfico y la formación de la Cineteca Nacional.

Según el reglamento de esta ley, la Dirección de Cinematografía debía contar con un departamento para cada una de estas funciones. Obviamente, correspondía al Departamento de Supervisión la obligación de emitir las autorizaciones de exhibición de las películas. Aunque no se obligaba a las productoras o a los directores a presentar a supervisión los guiones de las obras que deseaban filmar, sí se establecía que la Dirección podía emitir opiniones sobre el contenido de guiones para evitar que se filmaran cintas que, una vez concluidas, enfrentaran algún problema para obtener la autorización.

Un elemento que destaca en este reglamento es que detalla por primera vez el proceso burocrático por el que debían pasar las cintas que se quisieran proyectar en las salas del país. Los productores o directores enviaban guiones o películas a dictamen, el director general de Cinematografía los turnaba al Departamento de Supervisión, ahí los censores leían el guion o veían la obra en la sala de proyecciones de la dependencia y en no más de dos días debían entregar un informe detallado del contenido de los filmes. El reglamento también establecía que, para asegurar la objetividad del proceso, no debían pasar más de 24 horas entre la revisión de la obra y la emisión de los dictámenes, en los que también se asignaba la clasificación de público. Por otro lado, estos no eran resolutivos, sólo servían como guía para que el director tomara la decisión final y autorizara o no la filmación de un guion o la proyección comercial de una cinta. Como vimos, la resolución debía limitarse a revisar si las obras presentadas no violaban el artículo 6° de la Constitución, es decir, si no incluían ataques a la moral, la vida privada o los derechos de terceros, o si no se llamaba a la provocación de algún delito o la alteración del orden público. En caso de que esto ocurriera, el reglamento establecía que los censores debían señalar detalladamente las secuencias, imágenes o palabras que incurrieran en alguna falta e indicar si era recomendable suprimirlas de la obra o prohibir la película en su totalidad. Los productores tenían el derecho de inconformarse si creían que el dictamen era injusto, ante lo cual debían elaborarse

otros dictámenes por censores diferentes, todo con cargo al interesado. Al final, siempre era el Director de Cinematografía, como representante de la Secretaría de Gobernación, quien emitía un nuevo dictamen inapelable.

Fue, pues, con base en esta estructura legal que, a partir de los años cincuenta la Dirección de Cinematografía desempeñó la tarea cotidiana de vigilancia de todo lo que se proyectaba en las pantallas del país. Como había ocurrido desde los años treinta en Hollywood y otros países, la fuerte influencia de grupos conservadores, como la Legión Mexicana de la Decencia o la Acción Católica Mexicana, pronto se tradujo en una estricta aplicación de los lineamientos morales del Reglamento de 1951.²⁹ Como han estudiado recientemente Sara Luna y Fernando Mino,³⁰ con la creación de la Dirección de Cinematografía el cine mexicano vivió durante los años cincuenta y principios de los sesenta su época más restrictiva. Durante el periodo de consolidación institucional de esta dependencia bajo las direcciones de José Lelo de Larrea y Alfonso Cortina (1951-1955), pero sobre todo durante las gestiones de Jorge Ferretis (1955-1962) y Carmen Báez (1962-1964), esta oficina ejerció un estricto control moral y político sobre el cine mexicano y las producciones extranjeras que se exhibían en el país. Fue en esta época cuando se volvió una práctica común prohibir o recortar filmes con base en la aplicación subjetiva que los censores hacían de los lineamientos de 1951. Gracias al trabajo cotidiano de esta institución y a la presión continua de los grupos más conservadores, los años cincuenta y buena parte de los sesenta pasaron a la historia como los más moralistas en la historia del cine mexicano.³¹

El ejercicio de la censura política no era menos rígido. Bajo el argumento de evitar que se difundiera una imagen denigrante del país y sus instituciones, también en esos años creció el

²⁹ En México, como en muchos otros países, el papel de los grupos conservadores ligados a las iglesias (sobre todo a la iglesia católica) resultó determinante en el camino de moralización que experimentó el cine entre los años treinta y sesenta. Aunque fascinante, este tema no es el objeto de nuestro trabajo. Para una revisión del impacto de las ligas de la decencia en el cine de Hollywood desde la década de los treinta hasta su desintegración en los sesenta, véase el amplio estudio de Gregory Black, *The Catholic Crusade against the movies*. Aunque el caso mexicano ha sido menos estudiado, Tanto Guillermo Zermeño como Valentina Torres Septién han realizado importantes aportaciones con base en la revisión de los archivos de estas organizaciones. Véase Guillermo Zermeño, "Cine, censura y moralidad en México" y Valentina Torres Septién, "Los fantasmas de la Iglesia ante la imagen cinematográfica".

³⁰ Sara Luna, "Modernización, género, ciudadanía" y Fernando Mino, Fernando Mino, "Cine, censura y búsquedas".

³¹ Sara Luna, "Modernización, género, ciudadanía", p. 315. En 1961, el extraordinario escritor y crítico de cine Salvador Elizondo publicó uno de los textos más ilustrativos del ambiente de opresión moral en que se encontraba el cine mexicano y sobre la forma magistral con que Luis Buñuel logró subvertir el código moral del cine y de la sociedad mexicana a través del surrealismo. Elizondo, "Moral y moraleja en el cine mexicano", en *El cine mexicano a través de la crítica*, p. 226.

número de cortes o prohibiciones a cintas que presentaran alguna crítica al régimen priista.³² El historiador Eduardo de la Vega Alfaro ha documentado recientemente algunos casos de censura de esta época que dieron lugar al debate público o incluso al escándalo. Según este historiador, cintas como *Espaldas mojadas* (Alejandro Galindo, 1953) o *Rosa Blanca* (Roberto Gavaldón, 1961) fueron censuradas porque se consideró que su contenido podía resultar insultante para el gobierno y la población de Estados Unidos; *El impostor* (Emilio Fernández, 1956), *El brazo fuerte* (Giovani Korpporal, 1958) o *La sombra del caudillo* (Julio Bracho, 1960) fueron enlatadas por años o décadas porque se afirmaba que representaban un ataque a las instituciones nacionales.³³ Si bien esto ilustra la forma en la que operaba el mecanismo de censura de la Dirección de Cinematografía, es importante tener en cuenta que, aunque vistosos, no fueron casos excepcionales, sino muestras de una labor que se realizaba cotidianamente.

En términos generales, es posible afirmar que durante casi dos décadas la Dirección de Cinematografía mantuvo sin muchos problemas un estricto control moral y político de los contenidos del cine mexicano. Sin embargo, desde mediados de los años cincuenta podemos encontrar algunas objeciones, tensiones o enfrentamientos entre la autoridad estatal y alguno de los sectores de la industria. Como destacó De la Vega Alfaro, los casos de censura no impactaban obras que estuvieran completamente fuera del sistema —de hecho, la Dirección sólo tenía competencia para censurar lo que se proyectaba en las salas comerciales—, sino aquellas en las que empresarios o creadores trataban de atraer la atención del público tocando algún tema política o moralmente controvertido. Como anotó Fernando Mino al estudiar el desastroso caso de la película *Sombra verde* (Roberto Gavaldón, 1954) y como ha señalado reiteradamente la investigadora Viviana García-Besné,³⁴ con el paso de los años y frente a la constante pérdida de públicos se fue acentuando el enfrentamiento entre la oficina de censura, decidida a moralizar el cine nacional, y algunos productores resueltos a ofrecer cualquier contenido que el público pidiera, aun si no se ceñía a los estrictos lineamientos del Reglamento de Supervisión Cinematográfica.

Para los años sesenta, las voces que protestaban por el contenido moralino y convencional del cine mexicano comenzaron a multiplicarse y sin duda ayudaron a que los criterios de censura se fueran flexibilizando, aun si esto no ocurría en el grado o la velocidad que

³² Fernando Mino, "Cine, censura y búsquedas", p. 64.

³³ Eduardo de la Vega Alfaro, *Cine censura y política en la era del milagro mexicano* y Eduardo de la Vega Alfaro, *La revolución traicionada. Dos ensayos sobre cine, literatura y censura*.

³⁴ Fernando Mino, "Cine, censura y búsquedas"; Viviana García-Besné, documental *Pérdida*

se esperaba o aunque la relajación de los criterios no supusiera un aumento en la calidad de las cintas. Según ha destacado Sara Luna, durante los años sesenta es posible observar “una gradual transformación de los límites de lo permitido en las pantallas. De tal forma que elementos percibidos como amenazantes para la decencia a principios de la década de 1950, como el divorcio o el adulterio, dejaron de serlo para mediados de los sesenta”.³⁵ Y es que nadie dentro de la industria —instituciones, empresarios o creadores— ignoraba que tanto en México como en el resto del mundo ocurría una transformación radical del público de cine, compuesto cada vez por más jóvenes que no estaban dispuestos a pagar por entrar a una sala a recibir lecciones de moral. Hollywood lo había entendido y por eso a principios de la década había desechado su antiguo código de censura para ofrecer a la juventud de todo el mundo contenidos acordes con su tiempo.³⁶ Como era de esperarse en una industria de escala global, esta lenta relajación de la censura comenzó a ocurrir en todos lados y México no sería la excepción.

En este proceso, la gestión de Mario Moya Palencia al frente de la Dirección de Cinematografía entre 1965 y 1969 fue determinante. Sumada a otras varias razones, como la nueva posición de la Iglesia católica frente al cine³⁷ o el antes aludido cambio de los mercados, la decidida postura de Moya Palencia hacia la relajación de la censura significó sin duda alguna una modificación importante, sobre todo si se le compara con sus antecesores. De acuerdo con Sara Luna, desde su llegada a la dependencia “Moya buscó deslindarse de lo que consideró ‘mojigatería de viejas beatas’ y mostró cierta tolerancia a algunos desnudos femeninos, así como la filmación de tramas ‘experimentales’ que contenían escenas eróticas”.³⁸ Por otro lado, el decidido impulso al cine experimental y la innovación temática emprendida durante su gestión llevó necesariamente a ampliar los límites de lo permitido en el cine mexicano. Tanto en los dos concursos de cine experimental —1965 y 1967— como en el certamen de guion —1967— convocados con el apoyo de esta oficina, las cintas ganadoras incluían escenas, diálogos o tramas que claramente rebasaban lo permitido por el Reglamento de Supervisión. Temas como el incesto o el aborto fueron presentados en estas cintas sin la condena automática que se hubiera

³⁵ Sara Luna, “Modernización, género, ciudadanía”, p. 315.

³⁶ Sobre la forma en que el cambio de contenidos renovó a la industria de Hollywood desde la segunda mitad de los años sesenta véase el clásico libro de Peter Biskind, *Easy Riders, Raging Bulls: how the Sex-Drugs-and-Rock-'n'-Roll Generation Saved Hollywood*.

³⁷ El cambio radical de la actitud de la iglesia católica hacia el cine ocurrido tras la publicación de la encíclica *Miranda Provisus* (1957) y las repercusiones de este cambio en México son analizadas por Valentina Torres Septién en “Los fantasmas de la Iglesia ante la imagen cinematográfica”, p. 118-123

³⁸ Sara Luna, “Modernización, género, ciudadanía”, p. 329.

esperado en otras circunstancias y con ello abrieron la posibilidad de dilatar cada vez más los límites morales del cine mexicano.³⁹

Sin embargo, era claro que lo ocurrido en los concursos de cine experimental era la excepción y no la regla. La relajación de la censura durante la segunda mitad de los años sesenta fue en realidad lenta y sutil, y se limitó a permitir la aparición de desnudos femeninos y algunas expresiones consideradas obscenas. Hasta el último día de la gestión de Moya Palencia no es posible observar un solo indicio de modificación de los criterios de censura que no se relacionen con las cuestiones morales. Esta relajación en cuestiones morales evidenciaba aún más que los lineamientos que se referían a las cuestiones políticas permanecían inamovibles. Como veremos a continuación, con la llegada de Luis Echeverría a la presidencia, de Moya Palencia a la Secretaría de Gobernación e Hiram García Borja a la Dirección de Cinematografía la aplicación de la censura política en la cinematografía por parte del Estado mexicano dio un viraje hacia terrenos antes insospechados.

LA RETÓRICA DE LA APERTURA

La forma que tomó en México el fenómeno mundial de relajación de la censura fue resultado tanto de las condiciones que podía ofrecer un aparato y una industria fuertemente conservadores como de la adaptación al terreno del cine de una ambiciosa política estatal de promoción del debate público y restauración de la hegemonía entre los grupos ilustrados de clase media, conocida como “apertura democrática”. Aunque funcionó como programa y consigna del echeverrismo desde la campaña presidencial de 1969 y hasta el final de su gobierno en 1976, el significado político y los límites de la apertura democrática nunca se definieron con claridad. Mencionada con frecuencia para marcar distancia con la restrictiva administración anterior y enunciada como guía del debate público nacional, esta herramienta retórica gubernamental se manifestó también en nuevas y reales condiciones políticas que delinearon una esfera pública mucho más abierta que la de la década anterior. Sobre esta nueva realidad política Daniel Cosío Villegas, un férreo crítico del régimen echeverrista, escribió hacia 1974:

³⁹ Israel Rodríguez, “Sobre lo experimental en cine mexicano de los años sesenta”.

Pocos, ninguno, de los cambios propiciados por el presidente Echeverría han recibido tanta atención y tantos comentarios, como la prédica y la práctica del “diálogo”, de la “crítica” y de la “autocrítica”, en suma, de lo que más amplia y generosamente podría llamarse “espíritu democrático”. Nadie puede dudar de su existencia ni tampoco de su encendido valor, sobre todo si se contrasta la situación actual con la inmediatamente anterior, durante la cual, para decirlo con marcada benevolencia, resultaba ingrato hablar o escribir para el público. Exactamente por esto ha dejado de tener actualidad, e incluso sentido, volver a preguntarse si existe o no una “apertura democrática”, porque es ya un hecho.⁴⁰

Es casi innecesario apuntar que esta apertura real coexistió con violentas prácticas políticas y policiacas con las cuales el Estado mexicano se aseguró de mantener el control social y limitar la disidencia política. Por contradictorio que pueda parecer, en el México de los años setenta la libertad de expresión y el ejercicio de la represión ampliaron simultáneamente sus márgenes de acción, caminaron al mismo compás y tuvieron la misma finalidad: asegurar un lugar protagónico para el Estado en el debate político. En el cine la historia no fue distinta. Como en otros espacios, en el terreno cinematográfico el protagonismo estatal fue el resultado de un ejercicio coordinado de promoción de la apertura y ejercicio de la censura.

La existencia y la trascendencia de la apertura cinematográfica echeverrista, como realidad y como retórica, es indiscutible. Más allá de que la innovación temática fuera una necesidad inaplazable para una industria en crisis o de que esta apertura fuera parte de un programa de reconstitución hegemónica del régimen priista, la transformación temática y la ampliación de los márgenes de lo permitido fueron sin duda características principales del cine echeverrista. Hasta los años setenta la más mínima crítica al partido oficial, a la investidura presidencial o a otras instituciones del régimen era rápidamente suprimida de los guiones o recortada de las cintas; toda obra que atentara contra la moral familiar o que incluyera un discurso que se considerara peligroso para el orden público estaba condenada a la prohibición. En el nuevo régimen, el cambio de criterio sobre estos temas resultó evidente. Como parte del proyecto de Rodolfo Echeverría, el cine mexicano, financiado por el Estado casi por completo, hizo una revisión notable tanto del proceso revolucionario —*El principio, Cuartelazo, Las fuerzas*

⁴⁰ Daniel Cosío Villegas, *El estilo personal de gobernar*, p. 112.

vivas, Reed México insurgente, Cananea— como del régimen priista —*Calzoncín inspector, Ante el cadáver de un líder*—; lanzó ataques antes impensables contra la familia tradicional y puso en tela de juicio sus dos pilares principales, la figura paterna —*El castillo de la pureza*— y sobre todo la materna —*La pasión según Berenice, Mecánica nacional*—; cuestionó duramente a la religión tanto en forma institucional como en su vertiente popular —*Fe, Esperanza y Caridad; Canoa, Longitud de guerra; La verdadera vocación de Magdalena, Nuevo mundo*— e incluso se dio la oportunidad de hacer críticas casi directas al régimen en temas como la represión —*Canoa, El cambio, Meridiano 100*—, la corrupción —*Renuncia por motivos de salud*— y hasta la propia censura —*Cascabel*—.

Resulta innecesario, pues, continuar la lista de obras que exhiben este cambio radical en la producción fílmica mexicana. Lo que nos interesa destacar en este apartado son dos aspectos de esta transformación. Por un lado, que el cambio de criterios en el interior del mecanismo de censura, sobre todo el hecho de que se impulsara en forma descendente desde las más altas esferas del poder político, conllevó una serie de desconciertos y tensiones entre los censores del Estado, habituados a aplicar lo establecido en un reglamento por más de dos décadas, y los intereses políticos de altos funcionarios promotores de una apertura que claramente contravenía los lineamientos de ese reglamento. Por otro lado, que esta nueva política se tradujo hacia afuera en un discurso paternalista que repitió una y otra vez que la apertura existía gracias a la voluntad del nuevo régimen, es decir, que este fenómeno trajo consigo una retórica que reforzó la autoridad del Estado sobre lo que era posible filmar y exponer en el cine.

Si algo muestran los expedientes de la Dirección de Cinematografía es que tras la llegada de la apertura cinematográfica los límites de lo permitido eran igual de difusos para los creadores que para los censores, quienes frecuentemente manifestaban opiniones personales y preocupaciones frente a nuevos lineamientos que los conducían a reinterpretar, o ignorar, lo establecido en el Reglamento de Supervisión. Ése fue el caso, por ejemplo, del proceso de censura de *El apando* (Felipe Cazals, 1976). Como sabemos, en esta cinta el director mexicano lanza una dura crítica al sistema carcelario mexicano al mostrar la vida cotidiana de tres presos dentro de la penitenciaría de Lecumberri, una historia en la cual la corrupción oficial juega un papel central dentro de un complejo entramado de drogadicción, violencia y tortura. Ante esta situación, los censores no dudaron en aclarar, tanto en la revisión del guion como en la supervisión de la película terminada, que el contenido violaba claramente varios de los artículos del Reglamento de 1951. Sin embargo, como los nuevos tiempos requerían nuevas lecturas, la censora Erika G. de Arleta, después de aclarar explícitamente que la obra incumplía dicho

reglamento, señalaba que “de acuerdo con los actuales criterios, considero que la cinta puede autorizarse para su exhibición si se le suprimen algunas escenas”. Lo mismo ocurrió con el censor Fidel Osante, para quien *El apando*:

Como muchas cintas actuales, infracciona los artículos 6° y 7° de nuestra Constitución, al cometer flagrante ataque a la moral y a las instituciones. Por lo tanto, según la Ley de la Industria Cinematográfica, se le debería negar la autorización para ser exhibida [...]. Pero como se trata de una cinta mexicana, y como desde esta dependencia no se deben poner trabas a la industria nacional, creo que pueden ser aliviadas algunas escenas y así autorizarse sólo para adultos.⁴¹

En éste y otros casos, aunque las evaluaciones de los censores indicaban que habían flexibilizado sus criterios, las autorizaciones de las cintas estaban condicionadas a la eliminación de algunas secuencias, lo que por lo general no ocurrió, pues estas valoraciones sólo servían de guía para que el director de Cinematografía Hiram García Borja emitiera los dictámenes finales, que en esta época comenzaron a ignorar las observaciones sugeridas por los censores. En situaciones delicadas como ésta, la autorización de una película incómoda podía requerir el visto bueno del secretario de Gobernación o incluso del presidente de la república. En el caso de *El apando*, Felipe Cazals recuerda en entrevista que, ante las objeciones de los censores, Rodolfo Echeverría e Hiram García Borja optaron por someter la obra al dictamen del presidente. Según Cazals, al terminar la proyección en Los Pinos, Luis Echeverría pidió que lo comunicaran con el regente Octavio Senties y le preguntó cuándo estarían listos los nuevos reclusorios. “En dos meses”, contestó Senties. Tras escuchar esa respuesta, Echeverría aseguró a Cazals que la cinta se estrenaría sin cortes una vez que la penitenciaría de Lecumberri estuviera cerrada.⁴² Así ocurrió. La película no sólo se exhibió íntegra en las salas mexicanas, sino que para su promoción se utilizó la lapidaria frase “Un sistema penitenciario que no regenera, sino degenera”. Sin embargo, al ser proyectada una vez que la mítica cárcel de Lecumberri había sido clausurada y cuando los presos habían sido trasladados a los nuevos reclusorios, la cinta se presentó como la muestra de una cruda realidad ya superada. Para completar esta visión, el oficialista Centro de Producción de Cortometraje (CPC) realizó dos obras que en conjunto daban testimonio de la

⁴¹ Expediente *El apando*, DCSG.

⁴² Entrevista de Israel Rodríguez a Felipe Cazals.

modernización carcelaria mexicana: el cineasta Arturo Ripstein recibió el encargo de filmar el documental *Lecumberri, el palacio negro*, en el que se exhibieron las condiciones —menos dramáticas— en las que se desenvolvía la vida cotidiana en la cárcel de Lecumberri, y a Jaime Groshinski se le encomendó la realización de la cinta *Reclusorios*, en la que se mostraban las nuevas instalaciones en las que los presos pasaban sus horas de rehabilitación de manera productiva. Como ocurrió en otros casos, la autorización de la película se promocionó como un ejemplo más de la apertura estatal y su proyección se utilizó para fomentar la idea de un pasado que había sido superado en el nuevo régimen.

Pero el caso de *El apando*, por supuesto, no fue el único en el que los censores advirtieron que, si se atenían a lo establecido en la ley, las cintas no podrían proyectarse. Los expedientes muestran que en numerosas ocasiones García Borja decidió hacer caso omiso de estos dictámenes y utilizó su propio criterio —ciertamente más abierto que el de sus supervisores— para emitir controvertidas autorizaciones. Los casos se cuentan por decenas. Con base en esta política, por ejemplo, el director ignoró al censor Andrés Valencia que, excediendo claramente sus funciones, tras leer el guion de *El rincón de las vírgenes* (Alberto Isaac, 1972) consideró que la cinta no debía filmarse porque daría lugar “a una obra demasiado compleja, a un cine de minorías”. También descartó la evaluación del censor Fidel Osante quien, al revisar la película terminada, externó su preocupación por el hecho de que pudiera ofender a cierto público cuyo fervor religioso se equiparaba con el fanatismo. Como sabemos ahora, las advertencias de Osante parecían fundarse más en un experimentado olfato de audiencias que en una convicción conservadora: como el censor había anunciado, la cinta fue autorizada sin cortes y, como mostramos al inicio de este capítulo, su proyección despertó duras críticas entre los habitantes de varias poblaciones en Michoacán, Jalisco y Colima, cuya irritación obligó a los exhibidores a suspender las proyecciones y a la distribuidora Películas Nacionales (PelNal) a devolver el dinero de las entradas a los empresarios locales.

Aunque no todos los expedientes de la época conservan las cartas o los desplegados con los que el público pedía a la Dirección rectificar el camino que había tomado en nombre de la apertura cinematográfica, abundan los dictámenes de los censores en los que advierten que ciertos temas políticos o religiosos podrían infringir la ley o molestar a las audiencias. Uno de los casos más espinosos fue el de *Nuevo mundo* (1976), obra en la que Gabriel Retes muestra cómo un fraile inquisidor obliga a un artista indígena a pintar una nueva virgen para atraer a los indios a la fe católica. Los censores obviamente concluyeron que la exhibición de una cinta con ese

tema traería problemas a las distribuidoras y la oficina de censura, por lo que recomendaron no autorizar su circulación, pero sus objeciones no fueron escuchadas, la película se autorizó sin cortes y las predicciones de los censores se cumplieron a cabalidad. Primero el gerente de Procinemex, que debía idear una campaña de promoción de la cinta, y luego los representantes de la compañía distribuidora enviaron cartas en las que expresaron su desconcierto ante una aparente falta de sensibilidad política de la oficina censora y del propio BNC, que ahora los obligaba a distribuir y promocionar una película que seguramente generaría la molestia del público guadalupano que, presumían, no sería poco.⁴³

Las objeciones de los censores no se limitaban al terreno religioso, sino que abarcaban un amplio número de casos, como imprecisiones históricas graves, insultos a funcionarios o faltas de respeto a instituciones. En este abanico, las faltas a la moral —escenas de desnudo o diálogos con expresiones obscenas— habían perdido el estigma que tenían años atrás y sólo eran señaladas como criterio para asignar la clasificación de “sólo para adultos”. Como las situaciones antes reseñadas, las advertencias de los censores fueron constantemente ignoradas por el director de Cinematografía. El estudio de varios casos parece indicar que la apertura cinematográfica mexicana siempre se realizó de arriba hacia abajo, es decir, como un ejercicio de autoridad en el que los altos funcionarios —desde el presidente de la república hasta el director de la dependencia— determinaban los nuevos límites de lo permitido, aun si iban contra lo establecido en los reglamentos o si entraban en contradicción con lo señalado por los propios censores del Estado.

La apertura cinematográfica fue también, quizá principalmente, un ejercicio retórico que rindió importantes frutos comerciales y políticos. En el primero de estos terrenos, se observa cómo la nueva política de censura se tradujo en una potente estrategia promocional que jugaba hábilmente con el deseo del público por ver lo que antes estaba prohibido. En este sentido, es famoso el ejemplo de *Canoa*, en cuya promoción se utilizó la frase “Memoria de un hecho vergonzoso” para generar una relación ambigua entre los hechos que se mostraban en la cinta y la represión del movimiento estudiantil en la Plaza de las Tres Culturas. La maniobra se repitió constantemente. En la campaña de *Renuncia por motivos de salud* se llamaba a ver una película que desvelaba “La mordida y la corrupción en su máxima expresión”. Carteles de largometrajes como *Las fuerzas vivas* o *Calzonzín inspector* fueron ilustrados con caricaturas del monero Rius que hacían

⁴³ Expediente *Nuevo Mundo*, DCSG.

alusión directa al asesinato de la Revolución mexicana y la corrupción del sistema priista. El afiche de la taquillera cinta *Tívoli* mostraba a un policía que intentaba desesperado cubrir a una mujer desnuda, una burla clara al propio sistema de censura.



Carteles promocionales de las películas *Las fuerzas vivas*, *Calzonzín inspector* y *Tívoli*.

Pero obviamente la apertura cinematográfica no existió sólo para captar a un público nuevo, sino también para nutrir la retórica democrática de los funcionarios del régimen. La existencia de un marco jurídico que otorgaba al Estado la facultad de prohibir o mutilar cualquier cinta que alterara el orden público o afectara la moral, a criterio de los censores, fue el fundamento de un discurso paternalista que afirmaba que la libertad en la que se desenvolvía el cine mexicano era producto de la nueva actitud democrática del gobierno. En ese sentido, la declaración del crítico de cine Emilio García Riera de marzo de 1978 es muestra de ello: “haber presentado esta apertura cinematográfica como un regalo del régimen y no como un derecho del público fue el mayor éxito del echeverrismo”.⁴⁴

Y es que la cantidad de notas periodísticas que repetían este discurso es abrumadora. En ellas se percibe que la Dirección de Cinematografía no perdió oportunidad para presumir el relajamiento de la censura y la libertad con la que ahora trabajaban los creadores de cine, sobre

⁴⁴ Javier Solorzano, “El nuevo cine en México. Entrevista a Emilio García Riera”, *Comunicación y Cultura*, 5, marzo de 1978, p. 8, en Carl Mora, *Mexican Cinema: Reflections of a Society*. La declaración de García Riera no resultaba sorprendente. En otros ámbitos de la vida pública, los críticos del sistema, intelectuales como Daniel Cosío Villegas, Carlos Pereyra o Carlos Monsiváis, habían señalado desde muy temprano la forma en que el régimen había presentado el derecho constitucional a la libre expresión como si fuera una dádiva gubernamental, y cómo en los tiempos de la apertura democrática la crítica al régimen no sólo parecía posible, sino casi obligatoria. Un análisis del amplio de la retórica de la apertura democrática como retórica de Estado en Monsiváis, “1968-1978: Notas sobre la cultura y sociedad en México”, *Cuadernos Políticos*, 17, julio-septiembre de 1978.

todo si se les comparaba, como se hacía con frecuencia, con lo que ocurría en otros países de Latinoamérica.⁴⁵ Como muestra, baste citar la respuesta de Hiram García Borja cuando se le interrogó sobre la posibilidad de que la Ley de 1949 fuera reformada para que los nuevos criterios de apertura no dependieran de los funcionarios en turno:

*La actual apertura filmica ha sido propiciada por el gobierno del licenciado Luis Echeverría, y se extiende a todos los campos de la actividad nacional [...]. Afortunadamente la forma en que la ley plantea la supervisión es muy elástica. Tanto que ha permitido la apertura actual. Creo que el funcionario debe tener en la ley la elasticidad necesaria para moverse y poder interpretarla. Modificarla para establecer criterios más precisos puede ser contraproducente. Si ahora hemos llegado a un punto de gran libertad, dentro de esta misma redacción legal podemos seguir avanzando.*⁴⁶

Este mensaje no era exclusivo de los funcionarios estatales. Durante los años setenta era común encontrar declaraciones de integrantes de la industria, en particular directores, reconociendo públicamente una ampliación de los márgenes de acción y una actitud mucho más abierta por parte del régimen. Como era de esperarse, la mayoría era emitida por cineastas como Alberto Isaac, Sergio Olhovich, Gonzalo Martínez o José Estrada, integrantes todos de la productora DASA, que había encontrado en el proyecto de Rodolfo Echeverría una gran oportunidad para desarrollar copiosos proyectos filmicos. En el terreno internacional, la promoción de la apertura fue igualmente extensa y en ella fueron determinantes las constantes declaraciones de importantes cineastas de izquierda como Glauber Rocha o Santiago Álvarez y, por supuesto, Miguel Littín, que constantemente reconocían la libertad con que contaban los directores en el cine mexicano.

Como muestra de este punto vale la pena destacar un caso de “ejemplar apertura” que causó revuelo en los medios de comunicación mexicanos: la cinta *Z* (1969), del cineasta franco-griego Constantín Costa-Gavras. Como es sabido, la historia de esta obra osciló entre la gran acogida de las juventudes de la nueva izquierda y la prohibición de su exhibición no sólo en

⁴⁵ "Prohíben en Chile una Película Norteamericana", *El Nacional*, 28 de agosto de 1974; "Once películas son prohibidas en Panamá", 28 de agosto de 1974; "La censura en América Latina coloca al cine mexicano en aprietos", *Novedades*, 11 de dic de 1974; "La feroz censura argentina", *Esto*, 07 de julio de 1976.

⁴⁶ "García Borja: el cine es parte del momento histórico", *El Heraldo de México*, 27 de agosto de 1975. Las cursivas son mías.

Grecia, sino también en otros países en los que varios gobiernos se lanzaron contra ella. *Z* estuvo vetada en Grecia hasta que concluyó la dictadura de los coroneles a la que la cinta hacía referencia alegórica (1973); en Argentina, hasta el final de la dictadura de Lanusse (1973); en España, hasta 1979; en Uruguay y Chile, a partir de 1973 y mientras las dictaduras militares gobernaron. Pues bien, cuando *Z* llegó a México, a principios de 1970, la Dirección de Cinematografía a cargo de Hiram García Borja y la Secretaría de Gobernación bajo el mando de Mario Moya Palencia consideraron que no era oportuno proyectar la cinta y prohibieron su exhibición en todo el país. Este caso no fue único y quizá hubiera pasado desapercibido como el de tantas otras películas prohibidas antes del echeverrismo, pero en 1976, la fama internacional de Costa-Gavras, la restricción de varios países latinoamericanos para que el cineasta entrara en sus territorios y la cada vez más insistente promoción del régimen priista como modelo de democracia tercermundista configuraron el escenario para que el gobierno mexicano diera un ejemplo, hacia adentro y hacia afuera, de su voluntad democrática.

En la recta final del sexenio y como parte del último impulso gubernamental por consagrar internacionalmente al cine mexicano, el 27 de junio de 1976 Luis Echeverría convocó a una comida en su casa para departir con importantes directores de cine, como Roman Polanski, John Huston, Luis Buñuel y Constantin Costa-Gavras. De acuerdo con el relato de la prensa, el tema central fue precisamente la libertad de la que gozaban los creadores cinematográficos en México y la tolerancia que los gobiernos debían tener hacia los cineastas críticos. Según el recuento periodístico, Echeverría dijo que él “prefería correr el riesgo de un cine muy crítico antes que soportar un cine nada crítico”.⁴⁷ Tras esa reunión, la figura de Costa-Gavras y el tema de la censura de *Z* comenzaron a ocupar cada vez más lugar en las notas cinematográficas hasta que Hiram García Borja declaró, a finales de julio, que la cinta se proyectaría sin cortes en la sala Fernando de Fuentes de la recién estrenada Cineteca Nacional.⁴⁸

Como era de esperarse, a la autorización oficial le siguieron las entrevistas en las que el autor declaraba que el levantamiento de la prohibición había ocurrido después fructíferas conversaciones con el director del BNC y el presidente de la república. Tras reconocer una vez más la gran diferencia que existía entre la situación mexicana y la prevaleciente en países como Uruguay o Brasil, en los que ni siquiera tenía permitido entrar, Costa-Gavras comentaba: “en

⁴⁷ "El presidente Echeverría censuró la manipulación del cine por parte de las tendencias hegemónicas", *El Nacional*, 28 de junio de 1976.

⁴⁸ "Cine político sin censura: Películas de Costa-Gavras en la Cineteca Nacional, después en los cines comerciales del DF", *Excelsior*, 31 de julio de 1976.

México no era comprensible esta situación, aquí no es normal que se prohíban las películas, que se corte o se cambien los diálogos. Aquí cuando por fin pude venir me entrevisté con el licenciado Echeverría y todos los pequeños mecanismos formulados en contra de mi película desaparecieron”.⁴⁹

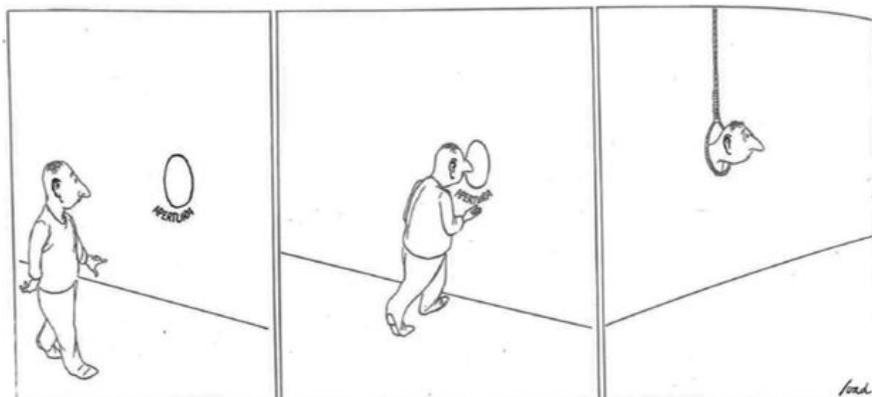


Izquierda: Constantin Costa-Gavras con Rodolfo Echeverría.
Derecha: Publicidad de Z en la prensa mexicana.

La lista de casos en los que se alababa directa y abiertamente la nueva política cinematográfica del Estado podría continuar y el volumen de ejemplos parecería indicar que el discurso de la apertura cinematográfica fue un éxito total y que permeó en todos los rincones del cine mexicano. Sin embargo, como ocurrió en otros espacios, la voluntad de apertura del régimen en el cine despertó no pocas suspicacias, muchas de ellas basadas en la innegable contradicción que residía en el hecho de que una misma oficina promoviera la libertad de expresión y conservara su capacidad de censura, y colocara así los límites de lo decible en una imprecisa y amenazante zona gris. Por ello, opuestos al optimismo de los que veían en el ofrecimiento gubernamental la posibilidad de filmar y proyectar temas antes prohibidos, estaban quienes denunciaban este discurso como una falacia, o peor aún, como un peligroso mecanismo de control y vigilancia. Alejados de las retóricas laudatorias del oficialismo, cineastas independientes, críticos de cine e incluso viejos productores que antaño habían librado fuertes batallas contra la censura se mostraban recelosos ante las invitaciones de Cinematografía. Como mostró con elocuencia la caricatura del monero Vadillo aparecida en la revista *Siempre!* en agosto

⁴⁹ "Costa-Gavras: mi cine es visceral", *El Nacional*, 1 de agosto de 1976; "Costa-Gavras: grandes cineastas y libertad para filmar cine político he encontrado en México", *Ovaciones*, 12 de agosto de 1976; "Costa-Gavras antes la prensa: El peor enemigo que tenemos es nuestra propia autocensura", *El Sol*, 12 de agosto de 1976.

de 1974, la censura era percibida por muchos como una trampa para exponerse abiertamente ante un sistema que mostraría en cualquier momento su cara represiva.



Vadillo, “La apertura”, *Siempre!*, número 1103, 14 de agosto de 1974.

Esta situación dio pie a un complejo juego discursivo en el que la oficina de censura hacía constantes llamados para que los creadores ejercieran su libertad de expresión “de manera valiente pero responsable” mientras el director del BNC y el presidente de la república dictaban los lineamientos que debía seguir el cine nacional. Quizá por ello, y porque lo mismo ocurría en otros ámbitos de la esfera pública, críticos como Jorge Ayala Blanco, creadores independientes como Paul Leduc o los jóvenes cineastas que engrosaban poco a poco los colectivos de cine militante denunciaron permanentemente la retórica aperturista como un mecanismo de cooptación. En este contexto, no resultó extraño que las palabras oficiales de la apertura estuvieran acompañadas por lo regular de referencias a una “generalizada práctica de la *autocensura*”, término con el que frecuentemente se acusaba a los directores de colocarse estrechos márgenes aun cuando el Estado ofrecía amplias libertades. El mismo Rodolfo Echeverría lo planteaba así a pregunta expresa de Paola Costa: “yo creo que lo que hubo y sigue habiendo es una autocensura de los directores y de los empresarios, pensando ‘que no me vayan a cortar la película’. Es algo inexplicable”.⁵⁰

No hace falta un análisis muy fino para comprender que esa aparentemente inexplicable práctica de autocensura se enmarcaba no sólo en una larga tradición de supervisión oficial sobre el cine, sino también, y sobre todo, en un sistema cinematográfico en el que todas las etapas —

⁵⁰ Entrevista de Paola Costa a Rodolfo Echeverría, Ciudad de México, 9 de septiembre de 1980. Programa de Historia Oral, Instituto Nacional de Antropología e Historia, PHO/2/91

creación, producción, distribución, exhibición, prensa— estaban controladas por el Estado. Por ello es entendible que, ante la ambigua situación y teniendo que caminar sobre terreno inestable, directores, productores y guionistas se autolimitaran para evitar problemas comunes como retrasos burocráticos o falta de financiamiento.

Es aquí cuando se revela una de las formas más complejas de la relación simbiótica entre apertura y censura. Como mencionamos al comienzo de este capítulo, en el cine mexicano, así como en otros terrenos de la esfera pública, estos extremos formaban parte de un intrincado juego en el que la única seguridad era el lugar central del Estado como dictaminador de todo lo permitido. La incitación oficial a hacer películas que ejercieran la crítica social y el hecho de que el Estado mismo con sus propias producciones marcara la forma y los límites en el ejercicio de la crítica se tradujeron en una guía tácita de lo que debía decirse o no.⁵¹

Lo mismo ocurría con la exhibición. La Dirección de Cinematografía combinó hábilmente un importante trabajo de fomento de la cultura cinematográfica con una clara práctica de gestión de públicos. Sin desestimar la labor institucional y la trascendencia cultural que supusieron la organización de la famosa Muestra Internacional de Cine a partir de 1971 y la creación de la Cineteca Nacional en 1974, cada vez fueron más recurrentes las voces críticas que denunciaban la otra cara de este esfuerzo oficial: la utilización de estos espacios para limitar la exhibición de cintas que el Estado prefería mantener lejos de los circuitos comerciales. Desde la creación de la Muestra de Cine y, sobre todo, a partir de la inauguración del complejo cinematográfico de Churubusco y Tlalpan, es posible encontrar en la prensa quejas constantes en las que se denunciaba que la oficina de censura utilizaba estos espacios para proyectar ante públicos reducidos obras que consideraba problemáticas. Fue el caso de películas como *El Decamerón* (Pier Paolo Pasolini, 1971) o *Naranja mecánica* (Stanley Kubrick, 1975), cuya selección para la Muestra se promocionó como parte del vanguardismo fílmico mexicano, pero a las cuales se les asignó la clasificación de “sólo para salas de arte” que restringía su exhibición a un pequeño número de salas de la capital del país.⁵²

La política de exhibición cinematográfica controlada totalmente por el Estado y sancionada por las autorizaciones de la Dirección de Cinematografía recibió constantes críticas en ese sentido. En octubre de 1974 apareció en *La Cultura en México* un breve texto anónimo con

⁵¹ Alberto Ruy Sánchez, *La producción social de una estética*, p. 82.

⁵² Como mencionamos antes (*vid. supra*, p. 12), durante los últimos años de la dictadura franquista el régimen español utilizó también el método de las “salas de arte” para limitar el público de películas que se consideraban inmorales o políticamente inadecuadas.

el ácido título “Censor que callado vienes” que llamaba la atención sobre la pobreza de la cartelera de cine y advertía que varias de las películas vetadas de las salas comerciales a lo largo del año terminarían configurando la lista de la Muestra Internacional de Cine “que, como toda filantropía, nos pondrá al tanto de la generosidad de nuestras autoridades. Besemos su anillo pontífico. Y mientras, la censura, el entusiasmo por llevarnos pausadamente de la mano hacia la madurez [...]”.⁵³ En el mismo tono, el siempre crítico Jorge Ayala Blanco no dudaba en calificar la Muestra como un auténtico exotismo fílmico producido con el único fin de declarar como proyectadas a las películas “secuestradas” por Cinematografía durante todo el año:

Pero el problema de fondo concierne a una idea de la política gubernamental como dádiva otorgada generosa y jerárquicamente, sin criterio racional explícito ni participación posible. Concierne también a una idea de la Cultura como un desfile de nombres prestigiosos (un famoso y caduco cine de autor recuperado por la burocracia porque era sustancialmente individualista e inofensivo), como una colección de firmas que garantizan, condicionan y desplazan el valor de las obras mismas y el rango de sus cuestionamientos efectivos.⁵⁴

Por todo lo aquí descrito, no sorprenden las declaraciones de Rodolfo Echeverría o Hiram García Borja en las que afirmaban que durante su gestión censuraron muy pocas cintas. En una industria cinematográfica nacional en la que las directrices eran marcadas cada vez más por los funcionarios del Estado —comenzando por el presidente de la república— y en un sistema de exhibición en el que las posibilidades de los espectadores también eran controladas por el régimen, la prohibición de las cintas terminaba siendo efectivamente una operación más bien excepcional o innecesaria.

Ciertamente sería absurdo plantear que el trabajo de la Dirección de Cinematografía se tradujo únicamente en un fenómeno de absoluta restricción. De haber sido así, el cine mexicano de los años setenta no nos hubiese dado las arriesgadas obras que lo caracterizan hasta hoy. En este juego complejo de apertura y vigilancia, de negociación y resistencia, cineastas como Felipe Cazals, Jorge Fons, Arturo Ripstein o Jaime Humberto Hermosillo aprovecharon hábilmente las

⁵³ "Censor que callado vienes", *La Cultura en México*, 662, 16 de octubre de 1974.

⁵⁴ Jorge Ayala Blanco, "Y pensar que pudimos... La IV Muestra Cinematográfica: decepciones, oscilaciones, elitismos y logros", *La Cultura en México*, 673, 1 de enero de 1975.

condiciones que ofrecía el discurso democrático oficial para forzar la relajación de la censura hasta sus últimos límites. Aunque algunos cineastas, como José Bolaños o Paul Leduc, prefirieron mantenerse al margen de la industria denunciando la permanencia de una rígida censura gubernamental, la mayoría de los profesionales optaron por probar si los ofrecimientos de libertad del oficialismo eran reales. Como veremos en el último apartado de este capítulo, ese juego de límites imprecisos y enunciaciones contradictorias terminó dando lugar a ejercicios de censura cinematográfica con los cuales el régimen echeverrista evidenció que el discurso de la apertura había cambiado muy poco su esencia autoritaria.

EL EJERCICIO DE LA CENSURA

La censura es una práctica cotidiana y rutinaria que se ejerce de preferencia lejos de los reflectores. Si cuenta con una base legal firme y una institución organizada, la mayor parte de la práctica censora se encuentra generalmente fuera del interés público. Sin embargo, como mostró hace algunos años Monserrat Algarabel, hay momentos en los que, por la incomodidad o la reacción que provoca, la censura camina de la mano con el escándalo y su ejercicio se hace visible en los medios.⁵⁵ Es en esos momentos, en los que se cuestiona la legitimidad del Estado para regular lo que pueden ver los ciudadanos, en los que se muestra que la vigilancia existe y la represión se ejerce, cuando la censura cinematográfica se convierte en un tema político. Para observar la forma en la que se ejercía la censura cinematográfica durante el régimen echeverrista, presentamos tres ejemplos en los que esa administración demostró que el discurso de la apertura tenía un límite y que cuando era traspasado el Estado no dudaba en mostrar su carácter autoritario.

Contra la razón y por la fuerza

El primero de estos casos de censura ocurrió con una producción mexicana que fue aplaudida en foros internacionales, pero a la que el público mexicano prácticamente no tuvo acceso: *Contra*

⁵⁵ Monserrat Algarabel, “Reconstrucción de los discursos de la censura y el escándalo en México (1968-2002)”.

la razón y por la fuerza (Carlos Ortiz Tejeda, 1973). Al enterarse del golpe de Estado encabezado por Augusto Pinochet, los cineastas Carlos Ortiz Tejeda, Alexis Grivas y Ángel Flores Marini decidieron viajar de inmediato a Santiago de Chile. Se hicieron pasar por reporteros y levantaron importantes testimonios de la represión en tiempo real. La filmación fue verdaderamente arriesgada, pues logró captar no sólo la visión de las familias de los presos políticos, sino también de los militares golpistas y las familias adineradas que defendían abiertamente la actuación del ejército.

La realización de esta cinta, sin embargo, no sólo representó un reto para los cineastas frente al golpismo chileno, sino también frente al régimen mexicano que la patrocinaba, pues en el interior de éste se libraban intensas batallas sobre la conveniencia de continuar con el apoyo hacia el derrotado grupo político cercano a Salvador Allende. La historia es que en 1973 Carlos Ortiz Tejeda era el director del CPC y Alexis Grivas y Ángel Flores trabajaban ahí como camarógrafos. De acuerdo con los testimonios de Bosco Arochi y Ortiz Tejeda, aunque el equipo recibió protección y apoyo de la embajada mexicana en Chile durante el breve periodo de filmación, cuando el material fue sacado de la sede diplomática y traído a México, los rollos de película y las grabaciones de audio fueron confiscados por orden del secretario de Gobernación Mario Moya Palencia, “quien —añotó años después Ortiz Tejeda— me expresó su propósito abierto de ‘deschilenizar’ al presidente Echeverría”.⁵⁶ Según Ortiz Tejeda, gracias a la intervención de Esther Zuno de Echeverría los materiales le fueron devueltos y pudo finalmente editar la cinta. Para finales de 1973, la película estaba concluida y se organizó una función privada en Los Pinos para la pareja presidencial, a la que además asistieron Gonzalo Martínez Corbalá y varios miembros del gabinete de Allende. Sin embargo, cuando el director quiso enviar la cinta al Festival de Cine de Berlín tanto Rodolfo Echeverría como García Borja negaron su autorización. Según el testimonio de Arochi, la tensión sobre el tema llegó a su punto más alto cuando Ortiz Tejeda, ignorando la prohibición, envió la cinta a Berlín. La decisión resultó fatal. Tras darse a conocer que México había participado en el certamen con esta película, Ortiz Tejeda fue inmediatamente destituido como director del CPC y la cinta fue proscrita por el mismo Estado que la produjo.

⁵⁶ El testimonio de Ortiz Tejeda aquí transcrito procede del texto que el mismo director añadió al final de la cinta en una fecha posterior a su año de producción original (1973). Desafortunadamente no hemos podido determinar la fecha en que Ortiz Tejeda añadió este texto. El testimonio en el que Bosco Arochi narra los avatares de esta cinta proceden de Entrevista de Israel Rodríguez a Bosco Arochi, ciudad de México, 18 de enero de 2018.

Pero la historia no se detuvo ahí. Según cuenta Ortiz Tejeda, gracias una “exhibición subrepticia” que él y Lilia Rossbach, directora de Relaciones Públicas del Festival Internacional Cervantino, organizaron para varios críticos de cine estadounidenses y europeos que se encontraban en México para la inauguración de la Cineteca Nacional, y a que el reconocido crítico alemán Peter B. Schuman incluyó la película en las selecciones oficiales de varios festivales internacionales, *Contra la razón y por la fuerza* rompió casi enseguida el cerco inicial que García Borja y Rodolfo Echeverría habían intentado imponerle. Por el tema que trata, lo oportuno y valiente de su registro, y la alta calidad de su manufactura, la cinta fue muy bien recibida desde sus primeras proyecciones y pronto comenzó a cosechar premios en todo el mundo: fue declarada la mejor película en el Festival de Oberhausen, aplaudida en los certámenes de Leipzig y Cannes, obtuvo el premio de la crítica en Grenoble y entre 1974 y 1976 se le incluyó en todas las semanas de cine mexicano realizadas en varios países del mundo, como Cuba o Argelia.

Así comenzó lo que sería una auténtica síntesis de la compleja estrategia política del régimen echeverrista: en el extranjero la película se convirtió en ejemplo incuestionable de la nueva era del cine mexicano y de la postura tercermundista del régimen, pero en México la cinta continuaba prohibida. Esta contradicción llegó al límite cuando la Academia Mexicana de Cine le otorgó a *Contra la razón y por la fuerza* el premio Ariel al mejor *cortometraje* estrenado en 1974, cuando a finales de 1975 aún no había sido estrenada en salas nacionales. Hasta donde sabemos, el filme nunca fue exhibido completo durante el sexenio echeverrista. Su director fue excluido del cada vez más generoso proyecto filmico estatal tras su desafío abierto a las autoridades y sólo volvió a la industria para trabajar en proyectos oficiales a finales de los setenta, cuando los proyectos cinematográfico y político del echeverrismo parecían ya un pasado lejano. La cinta, multipremiada en el extranjero y considerada uno de los testimonios filmicos más importantes del golpe de Estado en Chile, sigue siendo prácticamente desconocida.

El último tango en París

A finales de 1972, Bernardo Bertolucci concluyó la película que pondría a prueba la relajación de la censura en todo el mundo: *El último tango en París*. Desde su estreno en enero de 1973, la cinta francoitaliana que mostraba sin tapujos los apasionados encuentros sexuales entre Marlon Brando y Maria Schneider comenzó a cosechar polémicas, mutilaciones o prohibiciones. En la

patria de Bertolucci, la obra, que había logrado la autorización de exhibición después de que el director aceptara la supresión de algunas escenas, pronto fue denunciada por varias autoridades locales y su proyección fue suspendida. El escándalo italiano fue tal que en la ciudad de Boloña incluso se presentaron cargos contra los protagonistas y el director por mostrar “una larga y violenta secuencia de acoplamiento antinatural entre los protagonistas”.⁵⁷ La controversia acompañó a la película por varios años —a sus protagonistas los acompañó el resto de sus vidas— y a lo largo de la década pocos países autorizaron su proyección o la permitieron sólo si se eliminaban las escenas más escandalosas.

Quizá por esta fama, cuando la polémica cinta llegó a México en enero 1974 se despertó una auténtica expectación por conocer el dictamen de la Dirección de Cinematografía. Después de emitir la resolución oficial que prohibía la cinta, las críticas hacia la oficina de censura fueron en aumento hasta que Hiram García Borja hizo pública una lista de filmes que “por lo fuerte de su contenido” se exhibirían exclusivamente en la Cineteca Nacional. Además de *El último tango en París*, en la lista figuraban *El Decamerón*, *Naranja mecánica*, *La gran comilona* (Marco Ferreri, 1973) y *Silencio* (Martin Scorsese, 1973). Para dar por cerrado el tema, García Borja declaró contundente: “lo que pase aquí, sobre mi cadáver que va íntegro. Estas películas se exhibirán en la Cineteca hasta que la gente se harte y no haya quien se quede sin verlas”.⁵⁸ Sin embargo, no hubo concordancia entre lo declarado por el funcionario y los hechos, pues a lo largo de todo el año se publicaron notas en las que se alerta sobre los cortes realizados a la cinta de Pasolini y la inexplicable ausencia en cartelera de *El último tango en París*. Durante meses, el debate sobre este largometraje fue en aumento hasta que, en agosto, sin mediar explicación oficial alguna, la oficina de censura ordenó su prohibición definitiva. Luego de varias semanas de cuestionamiento, en un tono inusualmente autoritario pero acorde con los mensajes moralizantes salidos de la presidencia que comenzaban a inundar los periódicos, García Borja dijo en noviembre:

La Dirección General de Cinematografía se mantiene en posición de alerta con respecto al aumento de los filmes de sexo y violencia, pues *tal como ha ocurrido en la televisión*, se está llegando a un peligroso momento de saturación. Estamos cuidando con mucho detenimiento el volumen de películas a base de sexo y violencia, pues no hay duda de

⁵⁷ Tomás Pérez Turrent, “Donde comienza el arte y dónde la pornografía”, *Sucesos para Todos*, 2074, 2 de marzo de 1973.

⁵⁸ “Nota de la redacción”, *Sucesos para todos*, 2124, 16 de febrero de 1974.

que producen en la juventud y en la niñez aspectos sumamente negativos y dañinos [...]. *El último tango en París* no fue autorizada por ahora, pero se permitirá algún día su explotación en México.⁵⁹

La resolución obviamente causó profunda molestia y casi todos los críticos señalaron la actitud autoritaria de un régimen que mostraba, finalmente, que a pesar del discurso de apertura democrática, seguía considerando al público un conjunto de menores de edad:

La característica principal de la censura —anotaba Pérez Turrent— es el paternalismo. El paternalismo es la idea de que hay que proteger magnánimamente a los otros porque son seres inferiores moral e intelectualmente hablando. El censor se pretende padre y hasta dios de los seres que forman la comunidad que representa [...]. Por otra parte, se le suponen al cine poderes que no tiene, por lo menos no en el nivel en el que se supone. Verán ustedes que algún día se exhibirá *El último tango en París* y nadie se va a depravar más por eso. Pero ahora resulta que cualquier licenciado investido con un simple poder delegacional puede tranquilamente prohibir aquello que según su criterio (con absoluta certeza, paupérrimo) dañe a los habitantes de su comunidad.⁶⁰

Para abonar elegantemente este debate, en noviembre de 1974, el suplemento semanal *La Cultura en México* decidió publicar un texto del filósofo francés Jean-Paul Valabrega titulado “Fundamentos psicopolíticos de la censura”. En él, tras analizar cómo la existencia legal de la censura se traduce en fenómenos psicosociales de contención de la opinión pública, Valabrega concluía señalando una verdad que, aunque obvia, en el contradictorio ambiente político de los años setenta parecía haberse perdido de vista: “la censura sólo permite dos opciones: admitirla o abolirla. Y admitirla significa invariablemente ejercerla”.⁶¹ La prohibición de la cinta de Bertolucci era un buen recordatorio de que en México la censura cinematográfica seguía existiendo y se seguía practicando. El caso de *El último tango en París* ilustra cómo, aunque durante el sexenio echeverrista los criterios de la censura se relajaron para adaptarse al plan de renovación

⁵⁹ “Cinematografía podría eliminar los temas de erotismo y violencia”, *Novedades*, 14 de noviembre de 1974. Las cursivas son mías.

⁶⁰ Tomás Pérez Turrent, “Cine censura y sociedad”, *Sucesos para Todos*, 2128, 16 de marzo de 1974.

⁶¹ Jean-Paul Valabrega, “Fundamentos psicopolíticos de la censura”, *La Cultura en México*, 665, 6 de noviembre de 1974.

impulsado por el BNC, cuando lo creyó necesario, la Dirección de Cinematografía de la Secretaría de Gobernación ejerció su poder político modificando o prohibiendo películas de acuerdo con los intereses del régimen. Utilizando de manera discrecional las interpretaciones de su equipo de censores, la dependencia no vaciló cuando tuvo que alterar el contenido de los filmes o evitar que se exhibieran.

México, México, ra ra ra

El último ejemplo para exponer el trabajo de la censura fue protagonizado por uno de los personajes más enigmáticos en la historia del cine mexicano: Gustavo Alatriste. Conocido en los años sesenta por ser el productor que le permitió a Luis Buñuel explotar su genio creativo con las arriesgadas cintas que lo consolidarían en todo el mundo —*Viridiana*, 1961; *El ángel exterminador*, 1962 y *Simón del desierto*, 1964—, para mediados de los setenta, era una figura reputada en el ámbito cinematográfico, pues aparte de su labor como productor y director, era dueño de algunos cines dedicados a la proyección de las películas catalogadas por la Dirección de Cinematografía como “para salas de arte o ensayo”. Además, formaba parte del reducido número de empresarios cuya labor no requería del financiamiento del BNC, lo cual significaba que las obras que producía o dirigía tenían un margen de acción bastante amplio.

Pues bien, en 1975, tras el llamado de Luis Echeverría para que el cine nacional recurriera a tramas que hicieran una profunda autocrítica de la realidad nacional, Alatriste se dio a la tarea de filmar su obra más ambiciosa: *México, México, ra ra ra* (1975). Hacer una síntesis de esta cinta es complicado, pues se compone de la superposición de un amplio número de microhistorias con las que se intentó trazar el panorama complejo de una sociedad mexicana que vivía bajo el denominador común de la corrupción. Para ilustrar esta idea central, en la película se suceden las historias de agentes policiacos que abusan sexualmente de las ciudadanas en las colonias populares, de sicarios disfrazados de militares que asesinan campesinos despojados de sus tierras, de autoridades educativas incapaces de lidiar con padres de familia ultraconservadores que protestan por la inclusión de la educación sexual en los libros de texto gratuitos, de inspectores de salubridad que reciben sobornos para autorizar la comercialización de productos fuera de norma, de funcionarios libertinos que dedican su tiempo a visitar a sus amantes, de influyentes jóvenes drogadictos que con una sola llamada son capaces de desbaratar un ineficiente aparato

judicial, etcétera. El largo recuento de microhistorias que evidencia el desastroso escenario mexicano culmina presentando a un funcionario público de traje y corbata que, parado sobre un enorme cerro de basura, lanza sus contundentes conclusiones mirando de frente al espectador:

Lo peor no es la corrupción que nos ahoga y la ignorancia que nos esclaviza. Lo peor de todo es que no queremos aprender. Un pueblo ignorante es un pueblo indefenso, víctima de sus propias pasiones. La corrupción es razón de ser de muchos de nosotros. México es un país de rodillas que nunca ha querido levantarse. El gobierno no lo puede hacer todo. El gobierno es fiel representante del pueblo. Aun así, muchos de sus componentes son ignorantes y corruptos. Basta ya de mentiras, de demagogias. Lo que no hagamos por nosotros mismos, nadie lo hará. Si el pueblo sigue siendo ignorante y corrupto, nunca podrá salir del oscurantismo que lo ahoga. Si el pueblo insiste en no aprender y si el gobierno insiste en no usar los medios con que cuenta, México seguirá siendo *México, México, ra ra ra*.

Sin duda, la compleja y arriesgada cinta de Alatríste, una amalgama de historias con las cuales su director pretendía llevar hasta el límite fórmulas de crítica social elaboradas antes —de manera mucho menos burda— en películas como *Mecánica nacional*, *Fe, esperanza y caridad*, *Calzonzín inspector*, *Ante el cadáver de un líder* o *Las fuerzas vivas*, cuyo fundamento recaía en repartir equitativamente entre gobierno y ciudadanía la culpa de los grandes problemas nacionales. Sin embargo, el expediente de supervisión de este filme conservado en la Dirección de Cinematografía muestra que Alatríste fue demasiado lejos en su intento. Todo parece indicar que, al ser una producción independiente, el guion original no había sido sometido a la opinión de esta oficina. Cuando la cinta estuvo terminada, ni uno solo de los funcionarios encargados de la revisión consideró oportuno autorizarla. Según el censor Fernando Galnares, la obra

totalmente negativa, presenta todas (o casi todas) las lacras de nuestra sociedad en sus diferentes planos, así como las fallas de las autoridades que nos rigen, haciendo crítica destructiva de los diferentes funcionarios y trabajadores burocráticos de los tres poderes en que se divide nuestro gobierno. Es un film amarillista y demagógico que presenta al mexicano como ignorante, pasional, trinquetero, de espíritu machista, mal hablado, tonto, fullero, péfido, pleno de misticismo retrógrado y falaz; con unas autoridades

débiles morales, muy en consonancia con el espíritu del pueblo que representan y del cual salen esos servidores públicos, que son parte de esa sociedad podrida y de la cual se enriquecen. Por lo tanto, considero que es antimexicana y que cae en el delito contra la ley de supervisión cinematográfica en sus artículos 69, incisos II, III, IV; 71 en sus tres incisos; 72, incisos I, II, III y IV. Por lo tanto QUEDA PROHIBIDA SU EXHIBICIÓN [*sic* en mayúsculas].⁶²

El resto de los dictámenes iba en el mismo sentido y la mayoría incluía una larga lista de escenas o palabras que infringían el reglamento y que debían eliminarse si se quería presentar la película en salas comerciales. Era evidente que hacer todos los cortes solicitados significaba, de hecho, suprimir la cinta por completo. Aun así, el expediente muestra que a lo largo de 1975 se desarrolló una tensa negociación entre García Borja y Alatraste sobre las partes que debían eliminarse. Este proceso es un ejemplo claro de la fascinante práctica histórica de los autores al enfrentarse a la censura, que consiste en poner señuelos a los censores. En este caso, el director decidió incluir en la obra alusiones directas al presidente Echeverría que fueron rechazadas de inmediato por los supervisores. En una actitud que pretendía mostrar absoluta colaboración, Alatraste accedió a eliminar esa secuencia y solicitó que, tras el recorte, le fuera entregada la aprobación para exhibir su filme en salas comerciales. Pero esto no ocurrió. Bajo los argumentos de que era una película elaborada fuera del sistema de financiamiento del BNC —lo cual podía generar conflictos con los sindicatos) y de que la cinta presentaba una compleja narrativa, le fue otorgada la autorización para proyectarse únicamente en el reducido conjunto de salas de arte de la ciudad.⁶³

La batalla parecía haber terminado con el triunfo del censor, pero Alatraste no estaba dispuesto a rendirse. Una vez agotada la vía burocrática, siguió otros caminos dentro y fuera de la Dirección de Cinematografía. Primero se dirigió en términos más personales a García Borja para solicitarle que reconsiderara el dictamen emitido para que la mayor parte de la población pudiera ver una película que él había realizado a petición expresa del presidente de la república: “puedo asegurar a usted —señalaba en su carta— que son deseos del señor presidente Echeverría y del sr. lic. López Portillo que este film reciba la más amplia difusión dentro del

⁶² "Censura de la película *México, México... ra ra ra*", 4 de agosto de 1975, Dirección General de Cinematografía, Secretaría de Gobernación, Archivo General de la nación, caja 2994-A, exp. 15,

⁶³ "Censura de la película *México, México... ra ra ra*".

pueblo y en particular entre los adolescentes. El señor secretario de Gobernación, lic. Moya Palencia, puede ratificar mi aseveración”.⁶⁴ Al no recibir respuesta, el director decidió escalar su petición a Moya Palencia y el presidente Echeverría. Los documentos conservados en el Archivo General de la Nación indican que sus solicitudes fueron recibidas pero nunca obtuvieron respuesta.⁶⁵ El mensaje parecía claro: Alatraste había decidido filmar en 1975 una cinta que mostraba un país y un régimen en completa descomposición. Si en 1971 *Mecánica nacional* había sido aplaudida por el gobierno como un espléndido ejercicio de autocrítica que exhibía todo lo que había que cambiar, en el crispado ambiente de final del sexenio, entre rumores de golpe de Estado e inminente crisis económica, el régimen echeverrista no parecía dispuesto a exhibir en sus salas una película que lo mostraba como un hervidero de corruptos. Parecía evidente que Alatraste no obtendría la ansiada autorización, al menos no antes de diciembre de 1976.

El final de esta historia no es menos sorprendente que el resto de sus etapas. Como se lo permitió la Secretaría de Gobernación, Alatraste estrenó su película el 4 de febrero de 1976 sólo en las siete salas de la ciudad destinadas a la exhibición de cine de arte, pero comenzó de inmediato una impresionante campaña de difusión que combinó, entre otras cosas, la elaboración de un cartel extremadamente crítico, la utilización de frases sensacionalistas y la publicación de reportajes y entrevistas al público asistente en la revista *Sucesos para Todos*, de la cual era dueño.



⁶⁴ Expediente México, *México, México... ra ra ra*, DCSG.

⁶⁵ AGN-IPS-caja 2994A, exp 14.



Promoción de *México, México... ra, ra, ra* en los números 2186, mayo de 1975, y 2236, abril de 1976, de la revista *Sucesos para todos*

Los resultados no se hicieron esperar. *México, México ra, ra, ra*, vetada de las salas comerciales, se mantuvo en cartelera durante 32 semanas —el tiempo promedio de permanencia era de entre dos y tres semanas— y se convirtió en la cinta más vista del año.⁶⁶ No conforme con el éxito obtenido en las salas de arte, según consta en la documentación de la Dirección de Cinematografía, Alatraste se dedicó a obtener autorizaciones de presidentes municipales para exhibiciones en ciudades como Monterrey y Tijuana, que, desde luego, iban contra la Ley de Cinematografía y fueron constantemente denunciadas por los distribuidores oficiales.⁶⁷ De esta manera, en medio de un largo y tenso jaloneo entre la Dirección de Cinematografía y Gustavo Alatraste, la película pasó de estar prohibida en 1975 a ser la más taquillera de 1976.

Conclusión. Cine, Estado y vigilancia

A finales de 1973, como parte del amplio movimiento juvenil de cine en súper 8, los cineastas Sergio García, Alfredo Gurrola y Héctor Abadie convocaron a la realización de un Festival de Cine Erótico a desarrollarse el año siguiente en la Universidad Veracruzana.⁶⁸ La convocatoria levantó una fuerte polémica y el escándalo de los grupos conservadores no se hizo esperar. Ante la inminencia del festival, el 31 de mayo de 1974, la Asociación Femenina Católica Mexicana publicó en varios diarios de circulación nacional un desplegado dirigido al presidente de la

⁶⁶ Jorge Ayala Blanco y María Luisa Amador, *Cartelera cinematográfica 1970-1979*, p. 547.

⁶⁷ Carta confidencial de Salvador Amelio, director general de Películas Nacionales a Hiram García Borja, 17 de mayo de 1976. Expediente México, México, México... ra ra ra, DCSG.

⁶⁸ Analizaremos este movimiento en el capítulo 6 de esta tesis. Los detalles de este festival pueden consultarse en el amplio estudio de Álvaro Vázquez Mantecón, *El cine súper 8 en México*, p. 171-186.

república en el que se llamaba también la atención de la Secretaría de Gobernación y la Dirección de Cinematografía. En el texto, las mujeres católicas decían estar convencidas de que esta última dependencia no permitiría la realización de ese evento en el que se preveía “la exhibición de toda clase de desviaciones sexuales”.⁶⁹ La petición del grupo conservador no fue escuchada y en agosto de 1974 el Cineclub de la Universidad Veracruzana fue sede de uno de los sucesos más polémicos en la historia del cine mexicano. Al ser criticado sobre este tema, García Borja declaró contundente que la Dirección de Cinematografía no había emitido ninguna autorización por la simple razón de que autorizar o prohibir este tipo de festivales no estaba dentro de sus funciones: “Cinematografía siempre ha visto las exhibiciones de cineclubes, que es donde se proyecta este producto, como reuniones culturales y no comerciales. Mientras esto suceda no contará con supervisión previa [...], este tipo de cine, por ahora, sigue siendo considerado como de consumo doméstico”.⁷⁰

Esta sentencia de García Borja cobra relevancia a la luz de los ejemplos de prohibición que anotamos antes porque expone las posibilidades y los límites de la censura institucional. Como pudimos ver en la historia aquí contada, la capacidad de vigilancia del Estado era mucho mayor cuando recaía sobre obras y autores que se encontraban dentro del sistema cinematográfico oficial. La censura institucional más férrea se ejercía fácilmente sobre las obras producidas en el seno mismo del sistema oficial o aquellas que intentaban proyectarse en un circuito de salas gestionado por el régimen. Pero estas formas burocráticas de control parecían perder efectividad cuando se aplicaban a sujetos menos integrados al proyecto oficial —como un autor que no ha recibido crédito oficial y que incluso tiene sus propias salas de exhibición— o en espacios de exhibición fuera del circuito comercial —como los cada vez más numerosos festivales de cine marginal—. Por ello, como mostró Robert Darnton en sus historias de censura, el Estado suele combinar el control con una retórica de tolerancia y apertura que atraiga a los autores hacia sus ojos. Por ello es importante observar que, aunque obviamente la relajación de los criterios durante el periodo echeverrista tuvo como objetivo principal ampliar el público de una industria en crisis, su proyecto cinematográfico intentó también aumentar el rango de visión de la censura cinematográfica atrayendo hacia la industria al mayor número posible de nuevos autores.

⁶⁹ Coatzacoalcos, Veracruz 31 de mayo de 1974. Unión femenina católica mexicana.

⁷⁰ "Para cinematografía es positivo el éxodo hacia la universidad", en *Ovaciones*, 3 de agosto de 1974.

Y es que en el cine mexicano de los años setenta, como en otras historias del ejercicio oficial de la censura, las obras que verdaderamente confrontaban políticamente al régimen o que transgredían drásticamente los límites morales de la sociedad mexicana ni siquiera se presentaban ante los censores ni esperaban ser proyectadas en las salas comerciales del país.⁷¹ Circulando silenciosamente en los cineclubes estudiantiles, en locales sindicales o barrios populares, las obras más radicales que produjo el cine mexicano de esos años estaban completamente fuera de esa historia de negociación política llamada apertura democrática. Los cineastas independientes sabían que entrar en los brazos de la apertura cinematográfica significaba someterse a los lineamientos de un sistema que, aunque llamaba a realizar obras críticas, no dudaría en censurar las cintas que fueran más allá de los imprecisos límites establecidos. “¿Cómo se puede hacer un cine de crítica con el dinero del gobierno? —se preguntaba el cineasta universitario Alfredo Joskowicz—. Es ilógico. Es como tratar de hacer un partido de oposición con el dinero del PRI”.

⁷¹ Como relata Darnton sobre la censura de los libros en la Francia prerrevolucionaria "Por supuesto que los manuscritos que seriamente desafiaban los valores de la Iglesia y del Estado no se presentaban ante la censura de la Direction de la Librairie. Iban a dar a imprentas localizadas fuera de las fronteras de Francia [...]. Esta literatura claramente ilegal, complementada por un enorme tráfico de obras pirateadas [...]. El sangrado en la economía francesa era tan grande que los directores del comercio de libros hicieron todo lo posible por ampliar los límites de la legalidad promoviendo permisos tácitos, permisos simples, tolerancias y otros medios que favorecieran la producción nacional. La economía importaba tanto como la política o la religión en la administración de la censura" Robert Darnton, *Censores trabajando*, p. 49.

Capítulo 5. La aventura tercermundista del cine mexicano

En 1972 se cumplieron 100 años de la muerte del Benemérito de las Américas, uno de los pilares de la tradición política mexicana y figura clave en el imaginario nacionalista del régimen priista. Por esa razón, y porque para nadie era secreto el fervor juarista de Luis Echeverría, 1972 fue declarado el Año de Juárez. Como era de esperarse, entre las múltiples acciones para conmemorar al héroe nacional se contempló una superproducción cinematográfica. La cinta, que al final llevó el título *Aquellos años* (1973), fue coproducida por Estudios Churubusco y Cinematográfica Marco Polo, una de las empresas impulsadas por el Estado en el plan de renovación del cine. El guion fue elaborado por Carlos Fuentes y la dirección corrió a cargo de Felipe Cazals.

En términos generales, la cinta tiene poco de excepcional. Durante algo más de hora y media la versión oficial de la historia patria, con su enfoque maniqueo, sus figuras de bronce y sus diálogos para la posteridad es condensada con dificultad en la pantalla. Sin embargo, un elemento llamó la atención desde sus primeras proyecciones y la volvió tristemente célebre en la historia del cine mexicano. Al final de la película, con el ejército invasor derrotado, el emperador fusilado y la república restaurada, Benito Juárez (Jorge Martínez de Hoyos) mira al horizonte y pronuncia un discurso que llamó la atención de la crítica por anacrónico y descontextualizado. En su monólogo, el héroe de la patria alerta sobre la amenaza que se ciñe sobre los pueblos colonizados y explotados por las potencias imperialistas que, sedientas siempre de los recursos de sus antiguos territorios, no cesarán en sus intentos de continuar el saqueo colonial.

La película fue quizá uno de los primeros fracasos del cine echeverrista entre la crítica y en la taquilla. En entrevista, el director Felipe Cazals, férreo crítico de su propia cinta, recuerda: “la verdad estaba cabrón, y yo se lo dije a Fuentes. Nos pidieron que metiéramos todo en una

sola película. En dos horas tenías que meter no sólo a todos los héroes de la patria, sino a toda la tradición liberal del país y, para acabarla, a todo el Tercer Mundo”.¹ La frase de Cazals es contundente y esclarecedora. *Aquellos años*, con todos sus defectos y su forzada retórica nacionalista y tercermundista —o quizá gracias a ellos— es el mejor ejemplo de cómo el cine fue utilizado por el Estado mexicano desde 1972 para llevar adelante y presentar ante el público mexicano una nueva política internacional centrada en el Tercer Mundo.² Es verdad que desde principios de los sesenta habían surgido en varios países cintas comerciales que, haciendo eco de un tercermundismo generalizado, intentaban subvertir la imagen que el cine clásico había construido del colonialismo y que la estrategia de criticar la voracidad económica de las potencias mundiales del siglo XX mediante la filmación de episodios históricos del siglo XIX había dado lugar a obras maestras como *Queimada* (Gillo Pontecorvo, 1969) o *Caliche sangriento* (Helvio Soto, 1969).³ El problema era que las alegorías eran tan obvias en *Aquellos años* que, a los ojos de la crítica, resultaron burdas: mezclando en los acartonados discursos de Juárez las famosas frases del liberalismo mexicano con una serie de confusas referencias al imperialismo, la cinta intentaba colocar al gobierno de México como el único capaz de detener el saqueo imperialista sobre los pueblos de Latinoamérica.

Aunque varios estudios han destacado la forma en la que ésta y otras producciones del periodo fueron empleadas por el Estado mexicano para replicar el discurso tercermundista que caracterizó a la segunda mitad del gobierno echeverrista, queda aún pendiente una revisión de lo que esta nueva etapa significó para el cine mexicano, para el contenido de sus películas, sus mercados y la proyección internacional de sus obras. Además, la referencia común al tercermundismo del cine mexicano pocas veces ha llamado la atención sobre la forma efectiva en la que esta industria, cada vez más controlada por el Estado, se articuló con los intereses de las políticas exterior e interior del régimen, transformando con ello, no sólo sus temas, sino también su relación con otras cinematografías. Por eso, en este quinto capítulo haremos una revisión de cómo el cine participó en la aventura tercermundista del Estado mexicano. El primer

¹ Entrevista de Israel Rodríguez a Felipe Cazals, Ciudad de México, 2 de febrero de 2018.

² Una excelente lectura de esta cinta a la luz del proyecto político echeverrista, en Iris Pascual, “La reformulación del autoritarismo mexicano durante la presidencia de Luis Echeverría (1970-1976): la política cinematográfica como ejemplo”, p. 34 y ss.

³ Agradezco al doctor Bernd Hausbeger por haber llamado mi atención sobre la forma en que el tercermundismo permeó la producción de cine industrial durante las décadas de los sesenta y setenta. Para una revisión de esta influencia, véase por ejemplo es extraordinario texto de Christopher Robé, “When Cultures Collide: Third Cinema Meets the Spaghetti Western”, p. 163-174.

apartado intenta plasmar una sintética explicación de cómo y por qué el gobierno echeverrista decidió sumarse de manera tan abierta al tercermundismo diplomático de la década. A partir de textos de especialistas del momento y de estudios recientes sobre el tema, mostramos que la decisión mexicana, si bien implicaba un cambio importante en su tradición diplomática, no resulta sorprendente vista a la luz del contexto internacional y de las necesidades políticas internas del régimen priista. Los apartados segundo, tercero y cuarto se centran en la participación del cine en esta empresa. A partir de las relaciones establecidas con las cinematografías de Chile y Cuba, se analizan los avatares, particularidades y dificultades de esta aventura del cine mexicano. Por último, se examina la conexión internacional del proyecto cinematográfico nacional con festivales y cinematografías en África y Europa. Así, por medio de este seguimiento, somos testigos del camino de innegable éxito internacional de un proyecto político-cinematográfico con el que la estatizada industria mexicana intentó —y logró— hacerse un lugar dentro del llamado Cine del Tercer Mundo.

EL TERCERMUNDISMO ECHEVERRISTA

La historia del Tercer Mundo como idea, región geográfica o potencia política es, sin duda, una de las más fascinantes y complejas del siglo XX. Sin embargo, hasta hoy las múltiples aristas que la conforman hacen imposible hablar de él sin caer en esencialismos, exclusiones o anacronismos. Uno de los pocos acuerdos historiográficos es que el Tercer Mundo, en sentido estricto, no existió nunca como un espacio y un tiempo claramente definidos, sino, fundamentalmente, como un proyecto político. Lo cierto es que hacia los años cincuenta del siglo XX varias historias terminaron juntas para dar cuerpo a este ambiguo y atractivo concepto: la larga historia de la desigualdad económica global potenciada tras el final de la Segunda Guerra Mundial, la generalizada idea de que existía un “subdesarrollo” en las zonas periféricas, la historia de las revoluciones anticoloniales en Asia y después en África, y de la configuración diplomática del Movimiento de Países No Alineados en los momentos más álgidos de la Guerra Fría, o la historia de la emergencia de una potencialidad revolucionaria cuyo corazón se encontraba por primera vez fuera de las metrópolis. Todos esos procesos configuraron la compleja historia del Tercer Mundo como herramienta de análisis y como proyecto político.

Más allá de los inútiles intentos por englobar en términos políticos, económicos o sociales países, regiones, comunidades o procesos dentro del escurridizo concepto de Tercer Mundo, es innegable que uno de los elementos clave para entender por qué y cómo entre los años cincuenta y ochenta éste se convirtió en uno de los principales sujetos de la política mundial se encuentra en el plano discursivo. La acuñación del concepto de Tercer Mundo, su éxito como etiqueta, su popularización global y su transformación y apropiación en países periféricos o comunidades subalternas hacen evidente que la única historia verdaderamente común es la de una configuración conceptual académica cuya difusión fue tal que pronto se tradujo en prácticas políticas, diplomáticas, económicas y culturales en todo el mundo.

Tratar de establecer una genealogía o geografía clara que muestre la expansión de un concepto académico, la conformación de un bloque diplomático y el surgimiento de un amplio número de movimientos disidentes que se identificaban como parte de un proyecto común de liberación resulta difícil y, para nuestros fines, poco útil.⁴ La multiplicación de obras escritas tanto en las capitales europeas como en los países periféricos y la adopción del término por parte de regímenes de una ancha gama ideológica y por movimientos contraestatales en todo el mundo hicieron del tercermundismo un personaje de mil rostros. Lo cierto es que para los años sesenta y, sobre todo, setenta, como apunta Eric Hobsbawm, es posible observar la generalización de una postura ideológica que sostenía “que el mundo podía emanciparse por medio de la liberación de su ‘periferia’”.⁵

Una de las caras más visibles del tercermundismo entre los años cincuenta y setenta fue la diplomática. Esas décadas vieron surgir y consolidarse un heterogéneo movimiento internacional en el que un amplio número de Estados, incluyendo al mexicano, acometieron una ardua batalla por reconfigurar el orden económico internacional con la esperanza de lograr una relación menos desigual entre las naciones más industrializadas y las que se presentaban como “en vías de desarrollo”. En este lapso, en distintos foros internacionales se hizo evidente que en el interior de este Movimiento de Países No Alineados coexistirían permanentemente posturas diversas y que dos serían las predominantes: una que defendía la neutralidad estricta dentro del conflicto bipolar, y otra, mucho más cercana al bloque comunista, que apuntalaba la necesidad

⁴ Para el seguimiento de dicha genealogía, véase el iluminador texto de Mark T. Berger, “After the Third World? History, Destiny and the Fate of Third Worldism”, así como la antes citada síntesis de Christoph Kalter, “A Shared Space...”. Para la revisión amplia de la historia diplomática del tercermundismo, nos hemos basado, entre otros, en el magnífico libro de Vijay Prashad, *The Darker Nations. A people's history of the third world*.

⁵ Eric Hobsbawm, *Historia del siglo XX*, p. 442.

de lograr por la vía revolucionaria la completa liberación de los países del Tercer Mundo, explotados por más de un siglo por las naciones capitalistas. La primera postura, menos beligerante, se aglutinó en el llamado Grupo 77, fundado en 1964 durante la primera Conferencia de las Naciones Unidas sobre Comercio y Desarrollo (UNCTAD, por sus siglas en inglés) como una agrupación amplia de países tercermundistas que articulaban demandas compartidas en el seno de las Naciones Unidas. Este grupo, en el que México participó de manera decidida durante el gobierno de Echeverría, se enfocó principalmente en denunciar en los foros internacionales “el deterioro de los términos de intercambio y las desventajas estructurales para los países del Tercer Mundo en el mercado mundial”.⁶ La otra corriente, liderada por Cuba, se fortaleció durante la década de los sesenta y se consolidó con la realización, en enero de 1966, de la primera Conferencia Tricontinental, en La Habana.

De acuerdo con Mark Berger, si el tercermundismo de los años cincuenta-sesenta estuvo dominado fundamentalmente por los llamados “regímenes de Bandung de primera generación” y representado por importantes líderes como Nehru, de India; Sukarno, de Indonesia; Gamal Abdel Nasser, de Egipto, o Kwame Nkrumah, de Ghana, durante los años sesenta-setenta el protagonismo fue de los países de la llamada segunda generación, varios de ellos explícitamente socialistas tanto en sus discursos como en sus políticas internas de desarrollo económico.⁷ Gobiernos como los de Ahmed Ben Bella y Houari Boume-dienne en la mítica Argelia, Ho Chi Minh y Tôn Đức Thắng en Vietnam, Julius Nyerere en Tanzania, Salvador Allende en Chile o Fidel Castro en Cuba impulsaron un tercermundismo más radical tanto en los foros diplomáticos como en el interior de sus países.⁸ La Tricontinental de la Habana no sólo involucró a un mayor número de países al sumar representantes de Asia, África y Latinoamérica, sino que definió una agenda internacional antiimperialista mucho más radical y llamó la atención sobre la importancia de Latinoamérica en el proceso de transformación mundial.⁹ Tras la celebración de esta conferencia y con la celebración de la reunión de Argel en 1973, Cuba y Argelia se convirtieron a principios de los setenta en dos de los principales centros del tercermundismo radical.¹⁰ No sólo eso, a diferencia del tercermundismo de primera generación, hacia principios de los setenta,

⁶ Christoph Kalter, "A Shared", p. 29.

⁷ Mark Berger, "After the Third World?...", p. 11.

⁸ Mark Berger, "After the Third World?...", p. 19.

⁹ Mark Berger, "After the Third World?...", p. 20.

¹⁰ Una amplia revisión del papel de Argelia como centro del tercermundismo en Jeffrey Byrne, *Mecca of Revolution. Algeria, Decolonization, and the Third World Order*.

el término “tercermundista” ya se asociaba de manera mucho más clara a una gama extensa de movimientos y regímenes de tendencia socialista que buscaban una reestructuración mundial, que tenían en Ho Chi Minh, Ernesto Guevara, Patrice Lumumba o Franz Fanon los símbolos míticos de un nuevo internacionalismo que empujaba la revolución mundial desde las periferias.

En ese contexto, en el terreno diplomático de principios de los setenta, el vasto y heterogéneo grupo de países no alineados emprendió una larga lucha por evidenciar la desigualdad económica internacional y posicionar la necesidad de establecer un Nuevo Orden Económico Internacional más justo. Tras la celebración de dos ediciones de la UNCTAD en El Cairo (1964) y Nueva Delhi (1968), y luego de la resolución tomada en Argel (1973), el Movimiento de Países No Alineados exigió a la Organización de las Naciones Unidas (ONU) una sesión especial en la que se trataran los “problemas relacionados con las materias primas y el desarrollo”.¹¹ En este impulso por reestructurar la economía mundial en favor de los estados nacionales del Tercer Mundo, que tuvo en la III UNCTAD (Santiago, 1972) y la Asamblea General de la ONU (1974) sus momentos de mayor apogeo, los presidentes de Venezuela, Carlos Andrés Pérez, y México, Luis Echeverría Álvarez, figuraron como sus principales patrocinadores.

La incursión de México en la corriente tercermundista, revisada a la luz de la historia diplomática nacional, las transformaciones geopolíticas y económicas de los años sesenta, y la estrategia de política interior del régimen echeverrista resulta menos sorprendente y atípica de lo que tradicionalmente se piensa. El tema tiene varias aristas: en términos generales, la reconfiguración política y económica internacional originada por la distensión entre los bloques capitalista y socialista, y el evidente impulso ganado durante los años sesenta por el bloque de países no alineados estableció, en principio, un escenario propicio para la diversificación de las relaciones internacionales mexicanas hacia finales de la década de los sesenta. Por otro lado, la terminación del acuerdo Bretton Woods, que regulaba el conjunto de las economías capitalistas desde 1942, y el consecuente abandono estadounidense de la paridad fija con el oro produjeron una ola de devaluaciones en las principales monedas del mundo. Esto puso fin en 1971 a una etapa de la economía internacional caracterizada por la expansión económica y la estabilidad de precios, e inauguró otra marcada por la incertidumbre, la contracción de los flujos comerciales y el aumento de precios, que obligó a la mayoría de los países latinoamericanos a comenzar una verdadera carrera por ampliar sus vínculos comerciales para tratar de reducir la dependencia

¹¹ Mark Berger, “After the Third World?..”, p. 23-24.

comercial hacia el poderoso país del norte.¹² Además, en lo que a política interna se refiere, el caso mexicano no fue el único en el que el gobierno se valió del discurso tercermundista y lo utilizó como base de un nacionalismo con el que intentaba fortalecer o restituir su hegemonía interna. Hacia finales de los sesenta y principios de los setenta, varios gobiernos latinoamericanos, como respuesta al inminente fin de la relación especial con Estados Unidos y ante la necesidad de legitimación de sus respectivos regímenes, decidieron embarcarse en una política exterior común que buscaba limitar el dominio de Washington sobre la región y ampliar sus relaciones comerciales con países y bloques que parecían vetados durante los años más rígidos de la Guerra Fría. Esta nueva política internacional fue compartida, en mayor o menor grado, por gobiernos provenientes de un amplio espectro ideológico. Participaron en él tanto las dictaduras militares de Onganía, en Argentina, y de Velasco Alvarado, en Perú, como los gobiernos civiles de Carlos Andrés Pérez, en Venezuela, y Luis Echeverría, en México, además de los gobiernos socialistas de Fidel Castro y Salvador Allende.¹³ En ese contexto, la incursión de México en la aventura tercermundista no fue sorpresiva ni significó un fenómeno aislado, sino parte de una tendencia regional en un contexto geopolítico propicio.

Por otro lado, aunque por lo general se piensa que la irrupción de México en el escenario mundial durante el gobierno de Echeverría significó el drástico rompimiento de una historia diplomática mexicana marcada por el conservadurismo y la mesura, la realidad es que entre la segunda posguerra y la década de los setenta la diplomacia mexicana supo adaptarse a los cambios en el orden geopolítico, modificando la intensidad de su participación internacional de acuerdo con sus propios intereses. Si bien es verdad que el sexenio de Gustavo Díaz Ordaz (1964-1970) estuvo marcado por un fuerte ostracismo, una visión del exterior como una constante amenaza y un evidente discurso anticomunista, la intensa y conocida labor internacional de la administración de Adolfo López Mateos (1958-1964) deja claro que en la historia diplomática mexicana los cambios de rumbo eran más comunes de lo que se suele suponer. En la primera mitad de los sesenta, la administración de López Mateos se esforzó por diversificar unas relaciones diplomáticas que, desde el final de la Segunda Guerra Mundial, se habían concentrado cada vez más en la relación bilateral con Estados Unidos. Además, como

¹² Graciela Márquez, *Claves para la historia económica de México*, p. 154-159.

¹³ El recuento detallado de esta aventura diplomática latinoamericana en Hal Brands, "Third World Politics in an Age of Global Turmoil: The Latin American Challenge to U. S. and Western Hegemony, 1965-1975", p. 106 y ss. Un estudio más amplio de esta efervescencia diplomática puede verse en el libro del mismo autor *Latinamerica's Cold War*, cap. 5, p. 119-150.

mostró recientemente Vanni Pettinà, más allá de los aspectos puramente económicos, durante el mandato de López Mateos México intentó por primera vez en su historia elaborar una política exterior de amplio alcance en la que el Movimiento de Países No Alineados tuvo un importante papel.¹⁴ Sin embargo, también es cierto que, a pesar de los esfuerzos por expandir las relaciones internacionales con los países de Latinoamérica, Asia, África o la Unión Soviética,¹⁵ hacia finales de los años sesenta México —como el resto de la región— continuaba dependiendo del trato especial que le ofrecía su principal socio y aliado: Estados Unidos.

El cambio diplomático ocurrido durante la gestión de Echeverría fue gestándose desde finales de los sesenta, cuando se hizo más evidente que nunca que la balanza comercial deficitaria de México frente a Estados Unidos se había convertido en el punto débil de la economía nacional y que, si el siguiente gobierno quería evitar una crisis de grandes dimensiones, debía actuar ante la cada vez más acentuada política proteccionista del vecino del norte. En este proceso, 1971 se muestra como el punto de no retorno. Ese año, como corolario de una larga sucesión de políticas proteccionistas, el gobierno de Richard Nixon anunció que impondría una sobretasa de 10% a todas sus importaciones, como medida definitiva para neutralizar la contracción de su economía. La disposición, conocida popularmente como el “Nixon Shock”, afectó principalmente a los países cuya balanza comercial dependía de Estados Unidos. Como era de esperarse, los principales afectados fueron los latinoamericanos. De poco sirvió que las diplomacias de la región intentaran acuerdos bilaterales esgrimiendo una vez más el argumento de la relación especial que había funcionado durante dos décadas.¹⁶

Para México, como explicó tempranamente Mario Ojeda, “este incidente fue un brusco despertar a la nueva situación internacional que habría de alterar profundamente la política exterior del país”.¹⁷ Un cambio sustancial en la materia parecía inevitable. En 1971, México destinaba casi 70% de las exportaciones a Estados Unidos, por lo que la nueva medida constituyó

¹⁴ Al analizar la fallida participación de México en la Primera Conferencia de Jefes de Estado de Países No Alineados (Belgrado, 1961), Pettinà muestra cómo el flirteo de México con el Movimiento de Países No Alineados representó un importante cambio en la diplomacia mexicana durante la década de los sesenta, y cómo este intento reflejó el deseo de México por superar las limitaciones que el contexto bipolar le había impuesto durante años. Vanni Pettinà, “Global Horizons: Mexico, the Third World, and the Non-Aligned Movement at the Time of the 1961 Belgrade Conference”, *passim*.

¹⁵ En un texto reciente, Vanni Pettinà analiza también el acercamiento entre el gobierno de López Mateos con la Unión soviética y con el Movimiento de Países no Alineados. Véase Vanni Pettinà, “¡Bienvenido mr. Mikoyan!”: tacos y tractores a la sombra del acercamiento soviético-mexicano, 1958-1964”.

¹⁶ Octavio Herrera y Arturo Santa Cruz, *Historia de las relaciones internacionales de México, 1821-2010. Volumen 1. América del Norte*, p. 309. Una revisión amplia del tema en Mario Ojeda, “México ante los Estados Unidos”, p. 34 y ss.

¹⁷ Mario Ojeda, *Alcances y límites...*, p. 175.

un duro golpe para la economía nacional. Como en otros países de la región, la primera reacción fue intentar negociar una excepción; sin embargo, Washington no hizo distinciones. La gestión bilateral mexicana fracasó y el gobierno de Echeverría comprendió desde muy temprano que el valor estratégico de la vecindad inmediata no era un elemento suficiente para obtener trato preferencial. Ante esta situación, el gobierno de México se enfrentó a la necesidad de diversificar rápidamente sus mercados y, consecuentemente, de cambiar la política exterior del país.¹⁸ En este momento, el Tercer Mundo apareció como la oportunidad comercial que el país necesitaba.

El cambio tuvo su punto de arranque en octubre de 1971 cuando, en su visita a la sede de la ONU, Echeverría expresó abiertamente su malestar por las acciones de política internacional de Estados Unidos que, aseguraba, vulneraban a los países en vías de desarrollo. En esa reunión, el mandatario mexicano “atribuyó el origen del creciente proteccionismo a la lamentable carrera armamentista y culpó a las grandes potencias de trasladar sus tendencias inflacionarias [...] a las naciones en desarrollo”.¹⁹ A partir de ese momento, la diplomacia mexicana se dirigió lentamente rumbo a la corriente tercermundista.²⁰ Para septiembre del siguiente año, en su segundo informe de gobierno, el presidente declaraba con franqueza que México se agruparía “activamente con el Tercer Mundo y, en especial [...], con los esfuerzos liberadores de América Latina”.²¹

Como parte de esta nueva política, a partir de 1972, México multiplicó sus relaciones diplomáticas en Asia y África, comenzó un extenso programa de misiones comerciales y sustituyó a embajadores formados en la carrera diplomática o la política local por jóvenes economistas que tenían la misión de establecer o ampliar los lazos comerciales del país. Además, entre 1972 y noviembre de 1975, Echeverría hizo doce giras internacionales en un total de 37 países, “algunos de ellos tan lejanos a la realidad del viejo patrón de relaciones internacionales de México, como China, Arabia Saudita, Sir Lanka (Ceylán), el Vaticano y Tanzania”.²²

Como expresó en 1975 Olga Pellicer, aunque explicable, el nuevo rumbo de la diplomacia mexicana no dejó de ser novedoso. Anteriormente, la política exterior se había mantenido

¹⁸ Para una revisión de la trascendencia de esta negociación fallida en los cambios de la diplomacia mexicana, véase Olga Pellicer de Brody, “Cambios recientes en la política exterior mexicana”, y Ricardo Valero, “La política exterior de México en la coyuntura actual”.

¹⁹ Roberta Lajous, *Historia mínima de las relaciones*, p. 300.

²⁰ Como anotó García Robles (quien sustituyó Rabasa al frente de la SRE) en su balance final de la diplomacia mexicana del sexenio echeverrista, “reviste también particular relevancia recordar que, aunque ‘el despacho de los negocios’ relativos a la política exterior es tarea de la Cancillería, la dirección de esa política corresponde por entero al presidente de la República, de acuerdo con lo estipulado en la propia Ley Fundamental”. Alfonso García Robles, *Seis años de la política exterior de México, 1970-1976*, p. 8.

²¹ Eugenio Anguiano, “México y el Tercer Mundo: racionalización de una posición”, p. 195.

²² Mario Ojeda, *Alcances y límites...*, p. 178-179.

cuidadosamente dentro de los límites mencionados: “antes de eso, no era sorprendente encontrar a los diplomáticos mexicanos evadiéndose discretamente de la política encabezada por los países del Tercer Mundo, indiferentes a los conflictos de otros países latinoamericanos con las grandes compañías internacionales y esforzados en la obtención de una ‘relación especial’ con los Estados Unidos”.²³ Por ello, el decidido impulso de Echeverría para que México se sumara—incluso encabezara— a importantes foros y proyectos del tercermundismo internacional significaron sin duda una etapa innovadora en la imagen que México intentaba mostrar en el escenario internacional.

Si bien la primera etapa de este cambio (1971-1972) se había enfocado en la ampliación y diversificación de las relaciones diplomáticas, a partir de 1973 el discurso del régimen mexicano se cargó casi exclusivamente hacia el tercermundismo. En la retórica y en los hechos, el gobierno de Echeverría convirtió la necesidad de su inclusión dentro de este grupo en una verdadera obsesión. Como veremos en el siguiente apartado, una de las primeras y más sonadas acciones emprendidas por el gobierno mexicano fue su participación, en abril de 1972, en la III UNCTAD, celebrada en Santiago de Chile. Ahí, el presidente mexicano, además de mostrar su apoyo incondicional al gobierno de la Unidad Popular, presentó su famosa Carta de Derechos y Deberes Económicos de los Estados que, tras dos años de negociaciones, fue finalmente adoptada por la ONU en diciembre de 1974. Con menor revuelo dentro de la prensa local, pero de gran relevancia diplomática, fue la participación de México en la Conferencia de Naciones No Alineadas, celebrada en septiembre de 1973, en Argelia. A diferencia del fallido intento por participar en la cumbre de Belgrado más de una década atrás, la activa presencia de México en Argel pretendía manifestar abiertamente el compromiso del nuevo régimen con la política del Tercer Mundo.²⁴ Además, la propuesta de crear un Sistema Económico Latinoamericano, elaborada en conjunto con el presidente venezolano Carlos Andrés Pérez en marzo de 1974, o la celebración de la Conferencia Mundial para el Año Internacional de la Mujer en la capital mexicana, en junio de 1975, no dejaban lugar a dudas del tamaño del respaldo que el gobierno mexicano daba a sus esfuerzos tercermundistas. Bajo el amparo de esta política, en los últimos años del sexenio se multiplicaron conferencias, seminarios, reuniones políticas, competencias

²³ Olga Pellicer de Brody, “Tercermundismo del capitalismo mexicano: ideología y realidad”.

²⁴ Como ha estudiado recientemente A. S. Dullingham, en el periodo previo a la cumbre Echeverría había intentado activamente proporcionar a México dentro de los países líderes del Movimiento de Países No Alineados. A. S. Dullingham, “Mexico’s Turn Toward the Third World: Rural Development Under President Luis Echeverría” p. 117-118.

deportivas, festivales culturales y, por supuesto, semanas de cine en nombre del tercermundismo mexicano. Como corolario de ese empeño, en un acto que para algunos rayaba en la obsesión, en septiembre de 1976, a menos de dos meses de dejar el poder, Echeverría inauguró el Centro de Estudios Económicos y Sociales del Tercer Mundo (CEESTEM), acompañado de un amplio número de expertos y apadrinado por el secretario general de la ONU, Kurt Waldheim.

Como era de esperarse, no pocas voces alabaron los discursos tercermundistas de Echeverría y sus funcionarios en varias tribunas periodísticas. En la prensa se aludía constantemente al presidente mexicano como “campeón del Tercer Mundo” o “líder indiscutible de Latinoamérica”, se repetían una y otra vez las tesis presidenciales que criticaban tanto al capitalismo despiadado como al comunismo autoritario y se aplaudía la adhesión a un movimiento internacional cercano a los principios originales de la Revolución mexicana. “Haciendo un examen frío y honesto de los hechos —rezaba un desplegado publicado en *Sucesos para Todos*—, llegamos a la conclusión de que Luis Echeverría se ha colocado como líder del Tercer Mundo por derecho propio, si por derecho entendemos que lo que Echeverría pretende es justo, razonable, fundado, legítimo”.²⁵

Y es que la nueva política exterior impulsada por el régimen, casi sobra decirlo, tenía su espejo en la retórica de conciliación y apertura proyectado dentro del país. Como observaron en su momento varios intelectuales y analistas, en México, al igual que en otros países,²⁶ el tercermundismo funcionó como base para renovar el discurso nacionalista, para intentar aglutinar bajo un nuevo proyecto común a intelectuales y estudiantes alejados del régimen tras la crisis política de 1968 y para enmarcar la actualización de la Revolución mexicana dentro de un proyecto internacional que buscaba la igualdad y la justicia social. Además, es importante observar que el argumento tercermundista estuvo acompañado de un amplio presupuesto que, a su vez, se tradujo en un sinnúmero de oportunidades para que intelectuales y jóvenes mexicanos se acercaran a la historia, la cultura y las luchas de los países del Tercer Mundo. De esta manera, la nueva política exterior pretendía ayudar al restablecimiento de la unidad nacional mediante la reconciliación con los grupos disidentes, pues el gobierno mexicano “pronto advirtió de las posibilidades de la política exterior para revitalizar en lo interno la imagen del sistema

²⁵ “Echeverría, líder del Tercer Mundo”, *Sucesos para Todos*, 2128, 16 de marzo de 1974.

²⁶ Sobre la utilización del tercermundismo por otros regímenes latinoamericanos véase, Hal Brands, “Third World Politics in an Age of Global”, p. 113-117.

político”.²⁷ Bajo el nuevo esquema, como apuntaba ácidamente Monsiváis, “todos, burgueses y proletarios, somos tercermundistas. Se lleva a uno de sus términos previsibles las proposiciones de la apertura democrática que, en sus formulaciones culturales, no es tanto la legitimidad ornamentada de un régimen a través del apoyo de sus intelectuales destacados, como la continuidad triunfal de una práctica: la unidad nacional”.²⁸

Aunque breve, la experiencia tercermundista mexicana dejó su huella en un amplio número de espacios. Como veremos ahora, el cine nacional, que poco a poco había sido absorbido por el aparato estatal, fue una de las expresiones en las que más se evidenció esta nueva inclinación diplomática y discursiva. Produciendo películas, apoyando cineastas exiliados, estableciendo acuerdos internacionales, agasajando directores o participando en importantes foros, durante los años setenta el cine mexicano intentó convertirse también en un auténtico campeón del cine del Tercer Mundo.

BREVE NOTA SOBRE EL TERCERMUNDISMO CINEMATOGRAFICO

En su famoso libro sobre el cine del Tercer Mundo, el historiador español Alberto Elena hace dos anotaciones que, aunque hoy puedan parecer obvias, son indispensables y pertinentes. Dada la tendencia hacia mediados del siglo XX a asimilar el cine producido por las cinematografías asiática, africana y latinoamericana con el surgimiento del fenómeno mundial del tercermundismo, Elena señaló que el llamado cine del Tercer Mundo se produjo mucho antes de que el Tercer Mundo existiera. Por obvia que pueda parecer esta primera aclaración —pues todo mundo sabe que muchos de los países que en los años cincuenta serían identificados como tercermundistas producían películas desde finales del siglo XIX—, lo que subyace es la advertencia de no atribuir a todas las producciones realizadas en estos países la carga política de un heterogéneo tercermundismo que desde principios de los sesenta comenzó a permear el cine y se insertó tanto en filmes comerciales de todos los géneros como en obras marginales y militantes impulsoras de luchas de liberación. Aunque el propio Elena decide utilizar el concepto

²⁷ Mario Ojeda, *Alcances y límites...*, p. 178-179. Otra revisión de la forma en la que el tercermundismo echeverrista se insertó como política interna, en Yoram Shapira, “La política exterior de México”, p. 62-69. En el texto antes referido, Dullingham analiza la forma en que este discurso se tradujo en políticas públicas concretas en el ámbito rural. A. S. Dullingham, “Mexico’s Turn Toward the Third World...”, p. 115-116.

²⁸ Carlos Monsiváis, “Notas sobre la cultura mexicana en la década de los setentas”, p. 220.

“cine del Tercer Mundo” para referirse a la producción filmica asiática, africana y latinoamericana anterior a esta concepción global, lo hace desde esta posición y con base en esta advertencia.

Sin embargo, una siguiente aclaración de Elena resulta aún más necesaria en nuestro texto: “el cine del Tercer Mundo no es en absoluto reducible al *tercer cine* del que —por oposición al enajenante cine de Hollywood y el burgués cine de autor— hablan los teóricos y realizadores Fernando Solanas y Octavio Getino, a saber, un cine militante y revolucionario”.²⁹ Y es que desde su aparición, el concepto “tercer cine” —cuya repercusión en México analizaremos en el siguiente capítulo—, propuesto por los cineastas peronistas y difundido desde la plataforma tricontinental cubana, asimiló y mezcló conceptos que luego resultó difícil separar desde la academia. Como puede leerse en el manifiesto que popularizó el término, el concepto “tercer cine” se limitaba a establecer una distinción entre: un primer cine, industrial y realizado bajo los patrones temáticos y narrativos de Hollywood; un segundo cine, hecho por cineastas independientes o artistas de vanguardia e identificado con el cine de autor francés, y un tercer cine, militante, comprometido y al servicio de la revolución. Sin embargo, el contexto de su aparición y el llamado del manifiesto argentino a usar el cine como arma en la lucha de liberación antiimperialista generaron una voluntaria confusión entre los conceptos “cine del Tercer Mundo” (todo el cine realizado en los países de esta región), “tercermundismo cinematográfico” (tendencia industrial a insertar en sus obras algunos planteamientos ideológicos del tercermundismo) y “Tercer Cine” (cine militante que debía acompañar las luchas liberación de los pueblos oprimidos por el capital neocolonial y las aristocracias nacionales).

La discusión teórica, estética y política que resultó de esta asimilación inundó tanto los documentos de la época como los estudios académicos. Este amplio debate excede los límites de nuestro trabajo.³⁰ Basta anotar aquí que el texto de Elena nos sirve para tener en cuenta que, así como el propio tercermundismo tuvo una amplia gama de expresiones y espacios —posturas estatales, luchas revolucionarias dentro de las naciones periféricas, movimientos sociales en las metrópolis mundiales, etcétera—, el tercermundismo cinematográfico producido en los años sesenta y setenta se manifestó también en formas y espacios muy diversos. Aunque generalmente se asocia el concepto cine del Tercer Mundo a las cintas realizadas como respuesta al llamado revolucionario de los cineastas argentinos, al lado de ellos muchos creadores incluyeron temas o posturas políticas tercermundistas dentro de películas dirigidas a las elites intelectuales juveniles

²⁹ Alberto Elena, *El cine del Tercer Mundo*, p. 18.

³⁰ Una síntesis de este debate en Paul Willemen, “The Third Cinema Question: Notes and Reflections”.

aficionadas al consumo del cine de autor o incluso dentro de grandes producciones industriales realizadas dentro de los esquemas del cine hollywoodense.³¹

Así las cosas, la riqueza y variedad del cine del Tercer Mundo escapa a cualquier fácil categorización. Así, no parece oportuno concebir al cine del Tercer Mundo en oposición a la industria, puesto que en muchos casos la obra de importantes realizadores tuvo lugar en el seno de ésta, ni identificarlo con el cine militante, por un lado, o con subgéneros alienantes, por otro. En efecto, la vena revolucionaria de algunos exponentes del cine del Tercer Mundo —que sin duda han producido obras mayores— coexisten con producciones que aspiran a reproducir la estética hollywoodense.³²

Pocas notas resultan tan útiles para entender la forma en la que el cine mexicano decidió sumarse al tercermundismo cinematográfico, pues este escurridizo y maleable concepto fue adoptado y utilizado durante los años sesenta y setenta en todo el mundo tanto por movimientos revolucionarios como por regímenes nacionalistas. Como ha demostrado Mariano Mestman, en las reuniones y festivales del llamado Cine del Tercer Mundo convivieron amplios proyectos industriales nacionalizadores —como los llevados adelante por Cuba, Chile, Argelia y, en su forma peculiar, México— con grupos y corrientes subalternas herederos de los planteamientos de la nueva izquierda, que enarbolaron los postulados del Tercer Cine, identificando la potencialidad revolucionaria del tercermundismo con las luchas progresistas dentro de los países. En el cine como en otros aspectos de la cultura política, el tercermundismo fue adoptado por unos y otros para defender su programa político.³³

Lo cierto es que gracias a corrientes cinematográficas nacionales y regionales, y a una serie de foros organizados entre mediados de los sesenta y finales de los setenta, el tercermundismo cinematográfico intentó articularse como un movimiento unificado que impulsara el cine realizado en los países del sur a la vez que apoyaba sus luchas revolucionarias. Desde la celebración del mítico festival en Viña del Mar (1967) hasta la institucionalización del movimiento latinoamericano en el Festival de La Habana (1979), por todo el mundo se sucedieron reuniones y festivales en los que, prácticamente cada año, individuos, colectivos e

³¹ Christopher Robé, “When Cultures Collide...”.

³² Alberto Elena, *El cine del Tercer Mundo*, p. 21-22.

³³ Mariano Mestman, “Entre Argel y Buenos Aires: el Comité de Cine del Tercer Mundo (1973/1974)”.

industrias nacionales trataban de sumarse a un heterogéneo movimiento cinematográfico del Tercer Mundo.

En este proceso, como han estudiado Álvaro Vázquez Mantecón y Mariano Mestman,³⁴ hasta mediados de los setenta México había tenido una participación muy discreta, casi nula. Sabemos, por ejemplo, que Oscar Menéndez participó de manera independiente en Viña del Mar en 1967, que los jóvenes del Consejo Nacional de Huelga enviaron los *Comunicados cinematográficos* a la Muestra de Mérida, Venezuela, en 1968, y que México intentó tener cierta presencia en el festival de 1969, de nuevo en Viña del Mar. Sin embargo, como se puede apreciar en la reseña que Jorge Ayala Blanco hizo de la recepción del cine mexicano en este último evento, el cine de autor con el que México asistió a un encuentro ya fuertemente politizado causó verdadero desconcierto entre los cineastas sudamericanos:

En términos generales puede afirmarse que decepciona la selección mexicana. A *Fando y Lis* se le califica como mezcla adulterada de todas las falsas vanguardias, y el *Juego de mentiras* de Archibaldo Burns divide tajantemente criterios: franco aburrimiento, descontento total o admiración profunda. Las películas cortas de los muchachos del CUEC [Centro Universitario de Estudios Cinematográficos], *La manda*, de Alfredo Joskowicz, y *Leobardo Barrabas*, de Leobardo López, a la cabeza, se consideran sin interés extraescolar. Molesta hondamente la despolitización y el señoritismo de todas estas películas.³⁵

En los siguientes años la situación cambiaría, aunque del modo quizá más inesperado. Como veremos ahora, si bien los cineastas independientes habían sido los primeros en arribar tímidamente a estos espacios en los que se comenzaban a consolidar los movimientos del Nuevo Cine Latinoamericano y el Cine del Tercer Mundo, sería el Estado mexicano y su poderoso proyecto fílmico el que terminaría conquistando estos foros. Actuando por medio de sus embajadas, recibiendo a un sinfín de cineastas provenientes de las cinematografías latinoamericanas o africanas, organizando decenas de semanas de cine dentro y fuera del país y, por supuesto, produciendo obras en las que intentaba replicar el discurso del tercermundismo

³⁴ Mariano Mestman, “Estados Generales del Tercer Cine. Los documentos de Montreal, 1974”; Álvaro Vázquez Mantecón, “El 68 cinematográfico”.

³⁵ Jorge Ayala Blanco, “Crónica del festival de Viña del Mar”, *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, 407, 26 de noviembre de 1969, p. XIV.

oficial, durante el gobierno de Echeverría el Estado mexicano logró ocupar un lugar central dentro del tercermundismo cinematográfico. Como ocurrió en el terreno de la diplomacia, el primer impulso del tercermundismo fílmico mexicano también comenzó en Chile.

CHILE: CINE, EXILIO Y TERCERMUNDISMO

Hacia principios de los setenta, al mismo tiempo que los gobiernos de Allende y Castro se colocaban en una posición medular dentro del tercermundismo internacional, las cinematografías de ambos países ocupaban un lugar protagónico en los principales foros y festivales del llamado Cine del Tercer Mundo. Aunque el incipiente desarrollo de la industria cinematográfica chilena estaba aún lejos de la presencia internacional que para aquellos años alcanzaba ya el cine cubano, la acelerada transformación llevada adelante por Chile Films desde 1970 y la estrecha colaboración entre éste y el Instituto Cubano de Artes e Industria Cinematográficos (ICAIC) ubicaron también al llamado Nuevo Cine Chileno en el centro de la escena.³⁶ Por ello, no es de extrañar que, así como el proyecto tercermundista de Echeverría procuró las relaciones políticas con estos dos países, su programa fílmico priorizara también el acercamiento a estas dos cinematografías. La incursión del gobierno mexicano en la corriente tercermundista y el acercamiento con el gobierno del presidente Allende ocurrieron de forma casi paralela. A la decidida declaración de Echeverría en la asamblea de la ONU en 1971, siguió el famoso viaje del mandatario mexicano a Santiago para participar en la III UNCTAD, en abril de 1972, y la no menos sonada —y polémica— visita del presidente chileno a México en noviembre-diciembre del mismo año.

El acercamiento con el país sudamericano no sólo se replicó en eventos como la semana de cine mexicano durante el viaje de Echeverría a la capital chilena. Tras las respectivas giras, y como parte de la campaña presidencial impulsada con el fin de mostrar la cercanía entre el Estado mexicano y el gobierno de Allende, el CPC hizo varios documentales para que se proyectaran en las principales salas del país y en las poblaciones rurales mediante los cines móviles, así como

³⁶ En agosto de 1971 y septiembre de 1972 Chile Films y el ICAIC firmaron importantes acuerdos de colaboración en los que manifestaban que, “para profundizar en la búsqueda de ambas identidades nacionales y detener la penetración cultural impuesta como resultado de la explotación neocolonial [...] se desarrollará un fructífero plan de trabajo que incluya la exhibición masiva de cine cubano en Chile y de cine chileno en Cuba, así como la realización de semanas de cine, festivales, intercambio de noticieros, etc.”. “Convenio de colaboración Chile Films-ICAIC”, exp. *Chile*, Cinemateca de Cuba, La Habana.

transmitidos por televisión. Con obras como *Compañero presidente (gira presidencial)* (1972), *Carta a una amiga* (1972), *Universidad comprometida* (1973) y *El viento de la historia* (1973) el gobierno mexicano incentivó dentro de la opinión pública nacional e internacional la imagen de México y Chile como dos pueblos con un objetivo en común.³⁷

Compañero presidente (gira presidencial) es el registro filmico y la edición del discurso pronunciado por Echeverría en la III UNCTAD, en el que presentó la famosa Carta de Derechos y Deberes Económicos de los Estados. La cinta es guiada por la voz en *off* del presidente e ilustrada con imágenes que mostraban la desigualdad y la pobreza en la que vivían algunos países del Tercer Mundo. La producción no tendría nada de excepcional si no fuera porque su realizador, Servando González, decidió titular una película cuyo protagonista era Luis Echeverría con la frase con la que era popularmente conocido Salvador Allende. No sólo eso, la expresión con la que le gustaba ser llamado al mandatario chileno ya había sido utilizada un año antes por el cineasta Miguel Littín para nombrar la primera producción de Chile Films, *Compañero presidente* (1971). En la cinta chilena, una extensa entrevista entre Allende y Régis Debray, el título se justificaba desde el primer minuto, pues comienza con el mandatario chileno diciendo: “a mí en la lucha siempre me dijeron compañero, ahora me dicen compañero presidente”. Si bien la decisión de Servando González pudo ser un homenaje tanto a Allende como a la obra de Littín, la intención de asimilar a ambos mandatarios al nombrar así su trabajo resulta clara.

El viento de la historia es un corto documental que narra de manera muy sencilla la visita de Allende a México. Entre las frases célebres de ambos mandatarios intercalan las principales imágenes de la gira diplomática. La siguiente cinta de la serie, *Carta a una amiga*, muestra el grado, casi obsesivo, con que el acercamiento diplomático trató de promoverse entre la población. En esta película, Esther Zuno de Echeverría es filmada mientras finge escribir una carta a Hortensia Bussi de Allende. En la carta, narrada en *off* por ella misma, la primera dama de México agradece a su contraparte chilena —a quien llama cariñosamente “Tencha”— por su visita y aprovecha para lanzar un largo discurso sobre la hermandad de los pueblos latinoamericanos y el proyecto común de estos dos países en la lucha del Tercer Mundo.

Sin embargo, la producción más conocida de la serie fue *Universidad comprometida*. La famosa cinta muestra el discurso del presidente Allende pronunciado frente a los jóvenes de la Universidad de Guadalajara. En los fragmentos elegidos para el montaje, el mandatario aclara

³⁷ Aunque breve, existe ya un primer acercamiento a estos materiales. Vid. Carolina Amaral de Aguiar, “Pueblos hermanos: Chile en el cine del Centro de Producción de Cortometraje mexicano en la década de 1970”, p. 29-38.

enérgicamente que la revolución no pasa por la universidad, que la revolución la hacen los obreros y los campesinos, y que el deber de los jóvenes es estudiar y servir al pueblo. Si bien la amplia trascendencia de la película y la fama de este discurso se debieron, sobre todo, a la elocuencia del presidente socialista, no es menos cierto que la edición del CPC, que yuxtapone imágenes de masas empobrecidas u obreros organizados al lado de jóvenes médicos ayudando a los campesinos, convierte a la cinta en un dispositivo sumamente conmovedor. Las contundentes frases de Allende se ilustran con las imágenes de los disciplinados estudiantes de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) preparándose para el futuro y engrosando los contingentes populares de los gobiernos progresistas. La potencialidad discursiva del presidente Allende parece inundarlo todo y fundir intencionalmente el proceso revolucionario chileno con las instituciones y los jóvenes mexicanos, con los burócratas aplaudiendo el discurso y con las masas de ambos pueblos marchando en las avenidas. La trascendencia del filme, como se comprueba incluso en sus ecos actuales, es innegable. Se hicieron innumerables copias que fueron expuestas tanto en nuestro país como en las semanas de cine mexicano en varias partes del mundo y hasta obtuvo algunos premios internacionales.



Fotogramas de *Universidad comprometida*, de Carlos Ortiz Tejeda, 1973

En el interior del país, ese discurso, su filmación, edición y amplia distribución se inscribieron sin duda en el intento echeverrista por contrarrestar el activismo estudiantil — apoderándose de él— y por asimilar discursiva y visualmente al régimen mexicano con el gobierno socialista de Allende, cuya imagen de progresismo se convertía aquí en un llamado a la disciplina y la unión nacional contra ese enemigo externo que era el imperialismo. El objetivo del acercamiento, como apuntaba en su momento Ojeda, era obvio:

Legitimar internamente, ante los grupos de izquierda, la política de apertura democrática mediante la sanción de parte de un viejo líder de tanto prestigio entre las corrientes

progresistas internacionales [...]. Así como Castro advirtió a los mineros chilenos que la expropiación del cobre no había sido en su beneficio sino en el de la nación; así ahora Allende advertía a los estudiantes mexicanos que su deber consistía en estudiar y no en agitar con propósitos revolucionarios.³⁸

Pero, si el acercamiento entre los dos países había dejado su marca en las producciones del CPC, el golpe de Estado que segó la vida de Allende y la consecuente recepción de asilados chilenos en México resultaría determinante dentro del proyecto político y cinematográfico de los Echeverría. Como veremos ahora, el caso del cineasta Miguel Littín es paradigmático en este sentido, pues, en el contexto resultante del golpe de Estado, el joven creador comenzó en el exilio mexicano un meteórico ascenso que lo llevaría, del brazo del régimen priista, de la clandestinidad chilena a las marquesinas de Hollywood. En ese camino, con habilidad política y, por supuesto, cinematográfica, el cineasta se insertó en un espacio que los programas internacional y cinematográfico del gobierno de México parecían tenerle reservado. El itinerario de Littín en nuestro país demuestra, por un lado, cómo el Estado mexicano llevó adelante una vasta estrategia de apoyo al cineasta como parte de su proyecto de posicionamiento internacional, y por el otro, cómo esta circunstancia fue aprovechada por el creador para continuar su carrera hacia los más importantes foros internacionales. En el recorrido, su obra, antes fuertemente comprometida con el proyecto chileno dentro de una retórica nacionalista, hubo de transformarse y adaptarse a las circunstancias del exilio en México y el discurso tercermundista del gobierno echeverrista.

El exilio cinematográfico chileno

El mismo día en que La Moneda fue arrasada, la empresa estatal Chile Films fue allanada, sus empleados encerrados y buena parte de su material incendiado.³⁹ El historiador boliviano Alfonso Gumucio, a principios de los ochenta, narraba lo ocurrido: “lo que ha sucedido en Chile en relación con el cine puede resumirse en pocas palabras: la dictadura que se ha encaramado en

³⁸ Mario Ojeda, *Alcances y límites*, p. 179-182.

³⁹ “Arde el cine chileno”, en Sergio Villegas, *Chile-el estadio: los crímenes de la junta militar*, p. 151. Littín narró que él mismo fue hecho prisionero en las instalaciones de la empresa aunque pronto fue dejado en libertad. Una referencia, en forma novelada, apareció en Gabriel García Márquez, *La aventura de Miguel Littín clandestino en Chile*.

el poder desde el 11 de septiembre de 1973 ha simple y llanamente asesinado al cine chileno, que en muy poco tiempo se había convertido en el más prometedor del continente”.⁴⁰ No le faltaba razón. Detrás del tono militante de Gumucio asomaba una verdad indiscutible: además del excepcional caso cubano y el ambiguo plan mexicano, Chile era el único país latinoamericano que había emprendido una renovación completa de su cine incorporando a una nueva generación, planteando un programa nacional y comenzando a filmar varios proyectos que se interrumpieron de manera abrupta por el golpe militar. En ese contexto de represión generalizada, los cineastas no fueron la excepción. Entre los miles de presos políticos de la etapa inmediata posterior al golpe de Estado había varios trabajadores ligados a la actividad fílmica: directores, actores, guionistas, técnicos, etcétera. Las listas de profesionales de cine que huyeron del país incluían prácticamente a todos los colaboradores de Chile Films afines al gobierno del presidente Allende. Algunos, como Carmen Bueno, actriz de *La tierra prometida* (Miguel Littín, 1972), y Jorge Müller, prolífico camarógrafo, decidieron quedarse y pronto engrosaron las listas de desaparecidos políticos.

Tras el golpe, toda una generación de creadores cinematográficos salió al exilio en una amplia gama de países. Para 1974 había cineastas chilenos en todos los continentes, desde Rusia hasta México, desde Finlandia hasta Canadá. De manera sorprendente, casi todos los creadores forzados al desplazamiento continuaron su actividad cinematográfica y rodaron abundantes cintas basadas, casi todas, en la lacerante realidad chilena o de los chilenos en el exilio. En 1974, Patricio Guzmán, el mítico realizador de *La batalla de Chile* (1974-1975), señalaba que “el saldo cinematográfico es favorable, hoy día resulta extremadamente útil para la campaña internacional de solidaridad con el pueblo chileno y contra la junta fascista”.⁴¹ Efectivamente, el saldo cinematográfico era favorable. Antes del exilio, el cine chileno tenía pocas producciones. Muchos de los cineastas desterrados nunca habían filmado una película o lo habían hecho a medias. Una década después, ya habían realizado 178 cintas.⁴² El llamado “cine chileno del exilio” fue un verdadero fenómeno mundial que se benefició casi enseguida de la solidaridad de los países en

⁴⁰ Alfonso Gumucio Dagron, *Cine, censura y exilio en América Latina*, p. 91.

⁴¹ Patricio Guzmán, “Breve análisis del cine chileno durante el gobierno popular, 1970-1973”, en *Hojas de cine*, p. 339.

⁴² Datos obtenidos de Jaqueline Mouesca, *Plano secuencia de la memoria de Chile: veinticinco años de cine chileno (1960-1985)*, p. 143 y Jaqueline Mouesca, *Cine chileno, veinte años: 1970-1990*, p. 34. La principal estudiosa, desde los años setenta y hasta ahora, del cine del exilio chileno, es Zuzana Pick, quien durante varios años rastreó a los cineastas por todo el mundo, haciendo listas y compilando materiales que publicó en varios textos. Véase Zuzana Pick, “Cronología del cine chileno en el exilio, 1973-1983”, en *Hojas de cine...*, p. 329-330.

los que los creadores tuvieron la posibilidad y los recursos para desarrollar un auténtico movimiento cinematográfico. Por otro lado, como veremos a continuación, el cine chileno no sólo se potenció políticamente con el exilio y la internacionalización, sino que se configuró como el portador de la visualidad chilena ante el mundo. En este contexto, el caso del “cine chileno filmado en México” resulta paradigmático y singular.

Como es sabido, tras el golpe militar que terminó con el gobierno de la Unidad Popular, la condena al gobierno de Pinochet fue inmediata y colocó al gobierno mexicano como uno de los principales defensores de la izquierda latinoamericana. En los discursos presidenciales y la prensa nacional, por ejemplo, la reprobación al golpe y las alegorías históricas no se hicieron esperar. No sólo se comparaba a Echeverría con Lázaro Cárdenas, sino también a Allende con Francisco I. Madero y, por supuesto, a Pinochet con Victoriano Huerta.⁴³ José Agustín anotaba en tono burlón: “para rematar su emulación de Cárdenas, [Echeverría] rompió relaciones con la dictadura militar chilena. También como Cárdenas, Echeverría admitió y protegió a numerosos exiliados chilenos [...]. A partir de ese momento, Echeverría más que nunca se sintió el nuevo Cárdenas”.⁴⁴ Quizá sin saberlo, el escritor mexicano acertaba al comparar la forma en la que el Estado mexicano actuó en los casos español y chileno, en los que la política mexicana de refugio en realidad estuvo lejos de ser tan abierta o indiscriminada como se presentaba en los medios de comunicación.⁴⁵

Amnistía Internacional estimó que, para junio de 1974, alrededor de 15 mil chilenos habían salido de su país por razones políticas.⁴⁶ Según los datos de la Secretaría de Relaciones Exteriores mexicana, aunque al finalizar la dictadura de Pinochet México había autorizado la entrada de entre dos mil y tres mil chilenos, durante el primer año de la emergencia chilena el número de solicitudes aceptadas no llegaba a mil.⁴⁷ Es decir que, a pesar de que el exilio chileno ocupó un lugar importante en la prensa y la memoria histórica de las relaciones bilaterales, la política de refugio del gobierno mexicano fue más bien selectiva, como en otros casos. La mayoría de quienes obtuvieron autorización para refugiarse en México tuvo que demostrar de

⁴³ “Los ideales de Madero y Allende son patrimonio del tercer mundo”, *El Día*, 15 de septiembre de 1973. Para una revisión de la forma en que el régimen de Echeverría utilizó la retórica de asilo cardenista véase Amelia M. Kiddle y Josep U. Lenti, “Co-opting cardenismo: Luis Echeverría and the funeral of Lázaro Cárdenas”.

⁴⁴ José Agustín, *Traçicomedia mexicana*, v. 2, p. 40-41.

⁴⁵ Para el caso español Daniela Gleizer ha desarrollado una amplia obra. Una buena síntesis en Gleizer, “Exiliados políticos y refugiados del nazismo en México: experiencias disímiles, 1938-1945”. Para el caso chileno véase Gabriela Díaz Prieto, “México frente a Chile. Tiempos de ruptura y exilio: 1973-1990”.

⁴⁶ Claudia Fedora Rojas Mira, “Los anfitriones del exilio chileno en México, 1973-1993”, p. 124.

⁴⁷ Gabriela Díaz Prieto, “México frente a Chile”, p. 66-67.

alguna manera su filiación política, su cercanía con el gobierno de Allende, su preparación profesional, etcétera. El ex diputado Luis Maira recordaba que “el chileno fue un exilio fuertemente militante; el gobierno mexicano puso como condición para dar el asilo diplomático demostrar la activa participación política en el gobierno de Allende”.⁴⁸ De este modo, aunque el exilio chileno en México no fue el más numeroso, sí fue representativo del grupo dirigente de aquel país. Muchos años después, el propio Maira definiría al chileno como “un exilio privilegiado”, pues la comunidad resultante fue muy cercana al presidente Echeverría y recibió todo tipo de facilidades.⁴⁹

En el campo del cine, el fenómeno no fue distinto. A pesar del exaltado apoyo diplomático ofrecido por México, de los cineastas que se exiliaron tras el golpe de Estado pocos se quedaron en México. La mayoría de los integrantes del llamado cine chileno en el exilio residieron y produjeron en países como Cuba, Alemania, Suecia o la Unión Soviética. Aunque se decía que quienes llegaban a México tenían amplias posibilidades de trabajo, esto no ocurría con quienes no deseaban hacerlo dentro del proyecto del Estado. Tras algunos meses de difícil situación laboral, algunos decidían emigrar, como el director Orlando Lübbert o el camarógrafo Hernán Morris, quienes se fueron a Alemania y Canadá. En entrevista, el primero recuerda que “a Littín el presidente Echeverría lo instaló cerca de Churubusco y le arreglaron la existencia. Para mí era comenzar de cero porque nunca me arrimé al poder. En realidad, el pasaporte mexicano que me dieron era muy precario y sólo tenía vigencia por tres meses. Para muchos fue así la situación”.⁵⁰

El caso de Miguel Littín al que se refiere Lübbert fue totalmente distinto. Cuando el joven creador llegó a refugiarse a la embajada mexicana tenía una corta pero sólida reputación como cineasta y colaborador del presidente Allende. Además, tenía en su haber dos cintas que habían resultado verdaderos éxitos en los festivales internacionales: *El chacal de Nahueltoro* (1969), excelente ficción que retrataba de manera cruda la historia de un multihomicida condenado, antes que por la justicia, por su condición de clase, y *Compañero presidente* (1971), una larga entrevista conducida con Régis Debray, mencionada antes, en la que el presidente Allende debate intensa y abiertamente con el filósofo francés sobre las posibilidades de hacer una revolución

⁴⁸ Luis Maira, “Claroscuros de un exilio privilegiado”, p. 129.

⁴⁹ Gabriela Díaz Prieto, “Un exilio venturoso...”, p. 793-794.

⁵⁰ Entrevista de Israel Rodríguez a Orlando Lübbert, México-Santiago, 8 de agosto de 2019. La documentación sobre el proceso de refugio en la embajada mexicana y sobre el posterior traslado a México de los cineastas Álvaro Covacevich, Orlando Lübbert, Hernan Morris y Miguel Littín fue donado por la embajada mexicana al Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, en Santiago de Chile, donde pude revisarlo.

socialista por las vías de la democracia burguesa. Por otro lado, en 1970 Littín había publicado un famoso *Manifiesto político de los cineastas chilenos*⁵¹ y en 1972 había dirigido Chile Films.⁵² Además, como ha estudiado a profundidad Mariano Mestman, después del golpe de Estado de 1973, personajes como Patricio Guzmán y Miguel Littín tuvieron un papel cada vez más protagónico en los encuentros internacionales que intentaban consolidar el ambicioso proyecto del Comité de Cineastas del Tercer Mundo.⁵³

En resumen, para 1973 Littín ya era una de las cabezas más visibles del ascendente movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano y de los foros del cine del Tercer Mundo. Por todo ello, su solicitud de visa para refugiarse en México se aprobó con pocos inconvenientes. La periodista chilena Faride Zerán Chelec anota que: “sin duda, detrás [de su aceptación] había un grupo de amigos que lo ayudaba. Ellos habían efectuado los contactos previos con funcionarios de la representación Azteca, para que Miguel Littín y su hermano Hernán pudieran ingresar sin problemas”.⁵⁴ Después de permanecer unos días en la cancillería, hacia principios de octubre, Miguel Littín pudo abandonar la embajada y volar hacia México.⁵⁵ Apenas unos días después de su llegada, el joven cineasta fue incorporado por Manuel González Casanova como parte del cuerpo docente del CUEC de la UNAM y comenzó a trabajar en su primer proyecto filmico dentro del país.⁵⁶ Como recordaba Luis Maira, Littín perteneció a un grupo de exiliados “que fueron invitados u obtuvieron la visa por conductos especiales, habitualmente por razones de alta excelencia profesional o académica, luego de solicitudes de universidades u otras instituciones mexicanas de educación superior”.⁵⁷ Además, como ha estudiado recientemente Alexandro de Souza, el cineasta chileno adquirió de inmediato una posición estable y un círculo social en el que figuraban los principales representantes del cine mexicano, tanto de la generación echeverrista, como Felipe Cazals o Sergio Olhovich, como de personajes emblemáticos de la época de oro, como Emilio *El indio* Fernández o Luis Buñuel.⁵⁸ En esas favorables circunstancias,

⁵¹ Alfredo Barría, *El espejo quebrado. Memorias del cine de Allende y la Unidad Popular*, p. 49. Al ser entrevistado en 1972 sobre si suscribía tal manifiesto, Littín respondió contundente “No sólo lo suscribí. Lo redacté”. “Entrevista a Miguel Littín”, revista *Primer Plano*, núm. 2, otoño de 1972.

⁵² Entrevista de Israel Rodríguez a Miguel Littín, Santiago de Chile, 7 de enero de 2019.

⁵³ Véase Mariano Mestman, “Entre Argel y Buenos Aires...”, Mariano Mestman, “Estados generales del Tercer Cine...”; Mariano Mestman, “Argel Buenos Aires, Montreal...”.

⁵⁴ Alexandro de Souza Silva, “A filmografia de Miguel Littín entre o exílio e a clandestinidade (1973-1990)”, p. 49.

⁵⁵ Miguel Littín, su hermano Hernán y 65 personas más volaron a principios de octubre en el avión 005 del Estado mexicano rumbo a la Ciudad de México. “Relación de personas asiladas que viajan en el avión 005 con destino a México D. F.”, *Acervo Embajada de México*, Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, Santiago de Chile.

⁵⁶ Entrevista de Israel Rodríguez a Miguel Littín.

⁵⁷ Luis Maira, “Claroscuros de un exilio privilegiado”, p. 129.

⁵⁸ Alexandro de Souza Silva, “A filmografia de Miguel Littín”, p. 51.

Littín comenzó pronto a trabajar en un proyecto que resultaría determinante tanto en su carrera como en la historia del cine mexicano: *Actas de Marusia*.

Actas de Marusia: cine mexicano para el Tercer Mundo

Littín había llegado México con un proyecto concreto: la filmación de un texto inédito de Patricio Manns que había leído en La Habana. Publicada dos décadas más tarde, la novela *Actas de Marusia* combinaba dos hechos históricos ocurridos en el norte de Chile: la matanza de trabajadores salitreros, cometida por el ejército chileno el 21 de diciembre de 1907 en la escuela del pequeño pueblo de Santa María de Iquique, y la llamada masacre de Marusia, acaecida en ese pueblo en marzo de 1925 como respuesta del gobierno de Arturo Alessandri a una huelga de los trabajadores de una mina de salitre. En la narración, el asesinato inicial de un ingeniero de minas estadounidense inaugura una serie de venganzas mortales entre empleados y representantes de la empresa. El Estado chileno, por medio del ejército, interviene en favor de los capitalistas extranjeros para tratar de dar por terminado el conflicto. Sin embargo, esto sólo incrementa la furia de unos trabajadores cada vez más politizados. La historia termina trágicamente con el asesinato de todos los pobladores a manos del Estado. Obviamente, la obra resultó enormemente atractiva para el cineasta chileno, pues mediante la resignificación de este hecho histórico podía denunciar el golpe militar que lo había expulsado de su país. “Pensaba que una película sobre el golpe militar —exponía Littín— podría caer fácilmente en lo anecdótico. En cambio, si tomaba un episodio de la lucha de clases de Chile y del continente, me era posible llegar más a lo conceptual”.⁵⁹

Su proyecto fue arropado por el grupo de directores que conformaba la productora Directores Asociados, S. A. (DASA) y pronto fue aceptado y financiado por el Banco Nacional Cinematográfico (BNC).⁶⁰ Durante el proceso de producción no se escatimó en gastos. A solicitud del director se trajo al reconocido actor italiano Gian Maria Volonté para el papel principal y se pidió que el famoso sonidista Mikis Theodorakis musicalizara la cinta. El BNC registró en su último informe que el filme costó más de 17 millones de pesos, una cifra sin duda elevada si se

⁵⁹ “Miguel Littín afirma que perdió en Cannes por un voto”, *Excelsior*, 18 de junio de 1976. Centro de Documentación de la Cineteca Nacional, México.

⁶⁰ Entrevista de Israel Rodríguez a Miguel Littín.

toma en consideración que una producción también exitosa como *Canoa* había costado ese mismo año poco más de 5 millones.⁶¹ Además, éste financiamiento resultaba claramente desproporcionado si se tomaba en cuenta no sólo la corta trayectoria de Littín, sino el carácter poco comercial de sus obras anteriores que, aunque famosas en los círculos intelectuales, no habían sido éxitos en taquilla. El mismo cineasta reconocía que nunca había dirigido con esa cantidad de recursos, que estaban muy lejos de lo que había visto durante su gestión en Chile Films.⁶² Además, el apoyo del Estado para la realización de la cinta no se limitó al terreno económico. Como indicaban los boletines de prensa emitidos por la productora estatal Corporación Nacional Cinematográfica (Conacine), para la filmación en el estado de Chihuahua, la producción contó con el respaldo del gobernador de la entidad y la participación de los soldados de la quinta zona militar del país.⁶³

La nada sencilla tarea de filmar a Chile en México fue sin duda el principal mérito de Littín. Sin embargo, de esta condición se desprende uno de los elementos más visibles de la película: la marcada intención de mostrar el levantamiento de los obreros salitreros del norte de Chile como parte de una lucha internacional. Este aspecto resulta aún más claro si se analiza a la luz de la película inmediatamente anterior de este director, *La tierra prometida* (1972), en la que se narraba la experiencia de una pequeña comunidad del sur chileno durante la breve república socialista de Marmaduke Gtove. Tanto en esa obra como en constantes intervenciones públicas, el cineasta había manifestado su pretensión de hacer un cine que se apropiara de los mitos nacionales chilenos y los resignificara dentro de la lucha contemporánea de liberación.⁶⁴ Junto con los otros dos destacados integrantes del Nuevo Cine Chileno, Helvio Soto —*Caliche sangriento*

⁶¹ Rodolfo Echeverría, *Cineinforme general*, p. 57. Según los datos de este mismo informe, *Actas de Marusia* fue la tercera producción más cara de toda la gestión Echeverría, superada sólo por *Longitud de guerra* (Gonzalo Martínez, 1976), que costó poco más de 19 millones, y *Fox Trot* (Arturo Ripstein, 1976), que tuvo un costo de 18 millones. Cuestionado después por este tema, Rodolfo Echeverría, notablemente irritado, respondía a Paola Costa que "[*Actas de Marusia*] se apoyó como se apoyó a todas las demás películas que produjo el Estado. El director del Banco la llevó y la promocionó como las otras películas que, en nuestra opinión, lo merecían. No hubo ninguna distinción o ninguna preferencia. Miguel Littín se puso a trabajar como cualquier otro director y, repito, con la anuencia del sindicato, sin no, no lo hubiera podido hacer, aunque tuviera, como la tuvo, mi simpatía personal". Entrevista de Paola Costa a Rodolfo Echeverría.

⁶² Entrevista de Israel Rodríguez a Miguel Littín.

⁶³ "Inicia el rodaje de *Actas de Marusia*", Boletín de prensa, expediente *Actas de Marusia*, Centro de Documentación, Cineteca Nacional, México.

⁶⁴ En el citado *Manifiesto Político de los Cineastas Chilenos*, Miguel Littín había escrito las siguientes afirmaciones: "Reafirmemos que Recabarren es nuestro y del pueblo. Que Carrera, O'Higgins, Manuel Rodríguez y Bilbao [...] son los cimientos fundamentales de donde emergemos. Que la bandera chilena es bandera de lucha y de liberación [...]. Contra una cultura anémica y neocolonizada levantaremos nuestra voluntad de construir, junto e inmerso en el pueblo, una cultura auténticamente nacional". *Manifiesto Político de los Cineastas Chilenos*, en Alfredo Barria, *El espejo quebrado*, p. 47. Las cursivas son mías.

(1969)— y Aldo Francia —*Valparaíso mi amor* (1969)—, Miguel Littín había intentado hasta entonces repensar la nación, el pasado y el presente del Chile de los años setenta, produciendo para ello un considerable número de cintas en las que la crítica al neocolonialismo se hacía desde una postura nacionalista.



Fotogramas de *La tierra prometida*, de Miguel Littín, 1972

En *Actas de Marusia* la intención no sólo es distinta, sino completamente opuesta. Chile parece desdibujarse intencionalmente en la cinta para dar lugar a una lucha mundial, casi esquemática, entre explotados y explotadores, entre colonizadores y colonizados.⁶⁵ Sin duda las condiciones abonan en este sentido: la necesidad de filmar la lucha del salitre chileno en una

⁶⁵ Al comentar con Littín esta lectura de su obra, el director reconoce la intención y me felicita por la lectura. Me advierte, sin embargo, un detalle importante: la diferencia también radica en que *La tierra prometida* retrata a una comunidad del sur de Chile, agrícola, más cerrada y conservadora; *Actas de Marusia*, a una sociedad obrera del norte de ese país, mucho más abierta e internacionalista.

mina de Chihuahua o de sustituir a los trabajadores andinos por mexicanos obligaba a no acentuar una situación nacional que no podía ilustrarse fácilmente. Sin embargo, en el filme el discurso nacionalista ha desaparecido casi por completo para dar lugar a la emancipación de todos los trabajadores. En la película poco importaba que los obreros de principios de siglo reprodujeran la retórica tercermundista de los años setenta: más que buscar la fidelidad histórica, Littín pretendía la alegoría internacionalista. Por ello, las referencias visuales ya no eran las de la lucha por la patria chilena. En lugar de éstas, el director optó por reproducir la estética del internacionalismo obrero, europeo y latinoamericano. Las referencias visuales a la famosa obra *El cuarto Estado* (1901), de Giuseppe Pellizza da Volpedo, o la conmovedora pintura *Sin pan y sin trabajo* (1894), del argentino Ernesto de la Cárcova, no dejan lugar a dudas. Quizá por ello la historiadora chilena Jacqueline Mouesca anotó que con esta cinta “Littín [...] intentó franquear la barrera y pasar a otra etapa: la del cineasta latinoamericano que aspira a atrapar en sus películas una realidad más vasta que la de un solo país”.⁶⁶



Fotogramas de *Actas de Marusia*, de Miguel Littín, 1973; *El cuarto Estado*, de Giuseppe Pellizza da Volpedo (1901); *Sin pan y sin trabajo*, de Ernesto de la Cárcova (1894); portada de la novela *Actas de Marusia*, de Patricio Manns (1993)

⁶⁶ Jacqueline Mouesca, *Plano secuencia del cine chileno*, p. 99

La recepción y la crítica de *Actas de Marusia* fueron de las más polémicas en la historia del cine mexicano. Tras su estreno, críticos consolidados, intelectuales y público general engrosaron las secciones de opinión para valorar, alabar o denostar la cinta. Las opiniones no parecían admitir medias tintas ni interesarse por los aspectos cinematográficos. El acalorado debate se mantuvo siempre en el terreno de las opiniones políticas que exaltaban o denunciaban el fervor latinoamericanista del director: “cine popular desde sus raíces”, “arte genuinamente popular”, “muestra de la madurez ideológica de su director”, “claridad rotunda de sus discursos políticos”⁶⁷ eran las frases con las que se elogiaba la película. Como era de esperarse, el panegírico más amplio se publicó en la revista *Otro Cine* que, como vimos en el capítulo 3, era producida por el Estado para promocionar sus películas. Reproduciendo en su texto la retórica oficial que para ese momento ya inundaba todo el debate público, el crítico de cine Francisco Sánchez destacaba:

Littín sabe perfectamente, y así lo ha sentado en su filme, que no puede haber unidad y armonía entre explotados y explotadores, entre víctimas y victimarios, entre pobres y ricos. Por eso, más que por motivos de efectismo sensiblero, es por lo que en las películas del director de *Actas de Marusia* los personajes están del lado bueno o están del lado malo. Marusia es Chile y es América Latina. La represión contra el pueblo, que llega a extremos de matanzas colectivas, es signo de la terrible putrefacción moral de las clases detentadoras del poder político y económico en nuestro continente. *Actas de Marusia* refleja así la lucha en que se debaten los pueblos latinoamericanos, la lucha de los oprimidos contra los opresores, la lucha por la justicia social que algún día habrá de ser ganada.⁶⁸

Además, las encendidas declaraciones de todos los que habían participado en la cinta también llenaron las páginas de las revistas de cine. Técnicos, actrices, músicos, todos parecían repetir que su participación en la producción no era una cuestión de trabajo, sino un acto de congruencia política. Incluso en publicaciones como *Cinelandia*, antes dedicadas a anunciar estrenos o ventilar la vida privada de las actrices, reproducían esta retórica. En entrevista con

⁶⁷ "Actas de Marusia: la posibilidad de un cine popular", *Otro cine*, núm. 1, enero de 1975.

⁶⁸ Sánchez, "Miguel Littín: poesía y militancia política", *Otro cine*, núm. 4, diciembre de 1975.

este medio, por ejemplo, la joven Patricia Reyes Espíndola, actriz secundaria del filme, declaraba que haber actuado en *Actas de Marusia*

me ha despertado la conciencia política; me ha sacudido ese aburguesamiento en el que yo vivía, pues en México la mayoría de los jóvenes hablamos de política, pero la verdad nunca profundizamos en ella. Siempre dejamos que se nos digan o impongan las cosas que debemos hacer sin analizarlas en lo más mínimo. También sabemos que existen muchas injusticias, pero nunca buscamos alguna solución para remediarlas.⁶⁹

En el lado opuesto se encontraban quienes no compartían el entusiasmo tercermundista de la prensa oficial. Como también era de esperarse, la crítica más férrea vino de la pluma de Jorge Ayala Blanco que, en una contundente nota denunciaba cómo estaban “inventariados en la lamentable película de Littín todos los errores en que suele incurrir el cine de izquierda industrializado y el naciente ‘cine del Tercer Mundo dentro del sistema’”.⁷⁰

Y es que en México fueron muchos quienes no vieron con buenos ojos el apoyo otorgado al cineasta chileno. En varios sectores de la política y la cultura nacionales, Littín fue tildado de “chileno aprovechado”. “Cómo es posible —se preguntaba maliciosamente Carlo Coccioli— que el criterio de oportunidad política, en el sentido convenenciero de la expresión, prevalezca sobre cualquier otro, empezando por aquel de la buena cinematografía”.⁷¹ Andrés Ortega, un lector de la revista *Siempre!*, envió una carta en la que, en tono abiertamente xenófobo, apoyaba a Coccioli y enfatizaba la injusticia de apoyar a un cineasta extranjero: “el argumento lo hizo un chileno, sobre un tema chileno; la dirección fue de un suramericano, y el primer actor un italiano y la música de un griego. Ah, pero eso sí ¡el dinero era mexicano! ¡Y viva México, jijos!”.⁷²

De izquierda a derecha, actores del espectro político del país criticaron una y otra vez la megaproducción. Desde la izquierda, el mismo Ayala Blanco se burlaba de que el BNC ahora financiara “la obra maestra del cine del Tercer Mundo”, cuya realización respondía a la “impaciencia del *oportunist*a director chileno Miguel Littín: a punto de acceder al *big business*

⁶⁹ "Intervenir en *Actas de Marusia* ha sido importante y determinante para la actriz y para mi persona", *Cinelandia*, 431, 3 de abril de 1976

⁷⁰ Ayala Blanco, "Masacrofilia. La retórica de la masacre; la folclorización del sufrimiento", *La Cultura en México, Siempre!*, 1193, 5 de mayo de 1976.

⁷¹ Carlo Coccioli, "Así fuera premiada en el paraíso, *Marusia* sería síntesis del cine malo e infantil", *Siempre!*, 1192, 28 de abril de 1976.

⁷² *Siempre!*, 1193, 5 de mayo de 1976.

internacional de izquierda”.⁷³ Desde una posición distinta, mucho más a la derecha, el polémico Manuel Ávila Camacho López⁷⁴ publicó una declaración en el *Excelsior* en la que acusaba a Littín de “héroe autoasumido y salvador del cine mexicano”, que vivía exprimiendo al erario a través del BNC aprovechándose de la retórica populista del nuevo régimen.⁷⁵

Pero si para entonces Ayala Blanco era una autoridad cuya crítica había que aguantar estoicamente, las palabras de Ávila Camacho, en cambio, sobrepasaron la tolerancia del chileno, que el 25 de octubre de ese año hizo pública una carta en la que le respondía:

Jamás he pretendido asumir actitudes de héroe o salvador del cine mexicano. Soy un exiliado chileno que, obligado por la tiranía a salir de su patria, encuentra en México y en el cine mexicano un espacio solidario desde donde proseguir su trabajo vinculado a la lucha por la liberación de su país [...]. Por la realización de *Actas de Marusia* he recibido el salario normal de un director de cine mexicano, tal como consta en el archivo del sindicato de directores [...]. Me repugna su intención [de Ávila Camacho] de *azuzar sentimientos xenófobos* amparándose quizás en su condición de parásito parisiense.⁷⁶

Más allá de la polémica —que se repitió varias veces durante la estancia de Littín en México—, lo que interesa destacar es que, a partir de su vinculación con el aparato cultural oficial mexicano, el director chileno tuvo que elaborar una compleja retórica para evadir la crítica interna que lo tachaba, desde la derecha, de tercermundista aprovechado y, desde la izquierda, de justificador del régimen. No sólo eso: de acuerdo con Alexandro de Souza, a partir de esa fecha Littín tuvo que navegar con dificultad en los foros internacionales —festivales del Nuevo Cine Latinoamericano o encuentros del Comité de Cine del Tercer Mundo— para sostener que seguía haciendo un cine antiimperialista y revolucionario, aunque lo realizara dentro de una estructura de producción burguesa y cobijado por un Estado autoritario.⁷⁷

⁷³ Ayala Blanco, *La condición del cine mexicano*, p. 234-235. Las cursivas son mías.

⁷⁴ Manuel Ávila Camacho López, hijo de Maximino Ávila Camacho y sobrino del expresidente homónimo, tenía por aquellos años una incipiente carrera como director y productor de cine. Con un par de medimetrajes en su haber, se convirtió un férreo crítico de la política cinematográfica echeverrista.

⁷⁵ “Ávila Camacho acusa a Littín”, *Excelsior*, 12 de octubre de 1976.

⁷⁶ “Respuesta de Miguel Littín a Ávila Camacho”, *Excelsior*, 25 de octubre de 1976. Las cursivas son mías.

⁷⁷ Alexandro de Souza Silva, “A filmografía de Miguel Littín”, p. 77.

Tras un intenso programa de promoción oficial, *Actas de Marusia* fue nominada al Oscar y llevada al corazón del espectáculo estadounidense.⁷⁸ Littín tuvo que hacer malabares retóricos para justificar esta poco ortodoxa posición política, natural sin duda para la diplomacia mexicana, pero no para una de las voces principales del movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano. “Yo en ese momento pensé —recuerda en entrevista— que era bueno para la película y muy bueno para la resistencia chilena. La película era como poner la bandera chilena en Hollywood. En Estados Unidos sabían quién era yo, por eso originalmente me habían negado la visa para ir a Hollywood, y tuvo que intervenir directamente el presidente Echeverría para que me dejaran entrar”.⁷⁹

En el ámbito nacional ocurría lo mismo. Desde su llegada al país, pero sobre todo desde que *Actas de Marusia* compitió como mejor película extranjera en los premios Oscar y por la Palma de Oro en el Festival de Cannes, Littín navegó hábilmente entre su militancia y su cercanía con el gobierno mexicano. En los principales foros internacionales habitualmente repetía que la cinta era parte de la nueva etapa universal del cine chileno y que las nominaciones eran una victoria de la resistencia en el exilio.⁸⁰ Por otro parte, en sus entrevistas en México se esforzaba por recalcar que era un logro del nuevo cine mexicano y que, a pesar de la trascendencia de aquellos premios, para él era mucho más importante ganar un Ariel y ser reconocido por el cine mexicano.⁸¹

Lo cierto es que el éxito de esta cinta fue, sin duda, un triunfo para todo mundo. Por un lado, Littín había obtenido del Estado mexicano apoyo económico, logístico y propagandístico para realizar su película y con ello —gracias también a su innegable calidad artística— posicionarse en los principales espacios del cine mundial. Por el otro, el Estado manifestaba al ámbito internacional su posición ideológica al patrocinar a este cineasta exiliado y realizar una megaproducción tercermundista en suelo mexicano que, además, se convertía en un innegable

⁷⁸ La campaña en la prensa, nacional e internacional, fue amplísima. Algunas notas fueron “Amplio promoción realizan en Hollywood a *Actas de Marusia*”, *El Nacional*, 5 de marzo de 1976; “*Actas de Marusia*, una buena fórmula para penetrar al mercado internacional”, *Excelsior*, 19 de febrero de 1976; “Participara *Actas de Marusia* en el Festival de Nuevo Cine de Pesaro, Italia”, *Excelsior*, 22 de febrero de 1976.

⁷⁹ Entrevista de Israel Rodríguez a Miguel Littín.

⁸⁰ En honor a la verdad, hay que decir que Littín tenía razón cuando afirmaba que el éxito internacional de la cinta significaba un importante impulso para la denuncia internacional del golpe de Estado en Chile y para la visibilidad de la resistencia chilena en el exilio. En cada foro donde la cinta fue presentada existió un acto de denuncia contra la dictadura militar que había usurpado el poder en Chile y un llamado a la comunidad internacional para apoyar a la resistencia en el exilio. Como muestra de gratitud por esta labor, la resistencia chilena en México envió una sentida carta de agradecimiento al cineasta. “Carta de la resistencia chilena a Miguel Littín”, Centro de Documentación, Cinemateca de Cuba, La Habana.

⁸¹ “Littín le concede más valor al Ariel del cine mexicano que al Oscar”, *Excelsior*, 10 de abril de 1976

éxito internacional, como tanto había deseado el titular del BNC. En abril de 1976, en un ejemplo de cómo se articuló este apoyo mutuo, Rodolfo Echeverría anunciaba que el dinero de la *première* sería donado íntegramente a la resistencia chilena, a lo que el cineasta respondía en la misma nota: “éste es un gesto que lo honra y que *nos compromete* a todos los chilenos”.⁸²

Pero las nominaciones y la participación de *Actas de Marusia* en esos importantes certámenes no era más que el inicio del largo camino de éxito internacional del tercermundismo filmico mexicano. Como veremos más adelante, después de estas experiencias, la cinta y todo el proyecto cinematográfico nacional lograrían posicionarse en los principales espacios del cine del Tercer Mundo. En ese camino, los vínculos estratégicos que el cine mexicano estableció con cinematografías como la cubana resultaron también determinantes.

CUBA: CINE Y VIGILANCIA

Si bien durante la primera mitad del sexenio echeverrista las relaciones con Chile ocuparon un lugar principal dentro del discurso tercermundista, el trágico final del gobierno de Allende hizo necesario centrarse en una nueva fuente externa de legitimidad política:

De aquí que bastante antes de que se agotara el asunto chileno como un símbolo de unión e inmediatamente después de la trágica y abrupta desaparición de la escena de Allende, Echeverría empezó a cultivar y promover nuevas relaciones con elementos progresistas. Dados los constreñimientos comprensibles que limitaban sus interacciones con los regímenes militares en el hemisferio occidental, las únicas posibilidades disponibles para desarrollar nuevas alianzas nacionalistas-izquierdistas se encontraron con los gobiernos de Venezuela y Cuba.⁸³

⁸² *Excelsior*, 1 de abril de 1976. Las cursivas son mías. Días después, el propio Littín declaraba en todos los medios internacionales que “el dinero que recibí por haber ganado el Ariel al mejor director lo destiné a la resistencia chilena. Y este mismo destino tuvo el que correspondió al Ariel de oro que obtuvo el filme como la mejor película del año”. “Dinero de Actas de Marusia a la resistencia chilena”, *Granma*, 6 de mayo de 1976. Además, como el mismo cineasta recuerda en entrevista, su posición frente al Estado mexicano no sólo estaba asegurada por el mutuo apoyo, sino porque su consigna permanente, como la de muchos refugiados que a lo largo de la historia han tenido que lidiar con la ambivalencia del Estado mexicano, era “respetar siempre la regla de oro y no introducirme en asuntos políticos de México”. Entrevista de Israel Rodríguez a Miguel Littín, Santiago de Chile, 7 de enero de 2019.

⁸³ La actuación nacionalista-activista de Carlos Andrés Pérez en los asuntos hemisféricos, y el carácter socialdemócrata de su gobierno, convirtió al presidente venezolano en un socio valioso para su contraparte

Sin embargo, tras una década de altibajos y tensiones, para principios de los setenta las relaciones entre el gobierno mexicano y la Revolución cubana se encontraban en uno de sus puntos más bajos y sólo el importante interés mutuo y un arduo trabajo diplomático lograrían restituir el ambiente de confianza entre ambas naciones.

Como ocurrió en otros países de la región, el triunfo del movimiento revolucionario (1959) y, sobre todo, la declaración del carácter socialista del nuevo gobierno (1961) significaron al mismo tiempo una preocupación mayúscula y una oportunidad para los movimientos de emancipación y los regímenes en Latinoamérica. Durante la década de los sesenta, el impacto del fidelismo se había dejado sentir en amplios sectores de la izquierda en prácticamente todos los países y las autoridades nacionales pronto se vieron en la necesidad de apropiarse de su discurso igualitarista mientras rechazaban sus rasgos comunistas.⁸⁴ Como es bien sabido, México no sólo fue uno de los pocos países que mantuvieron, al menos formalmente, relaciones diplomáticas y comerciales con el gobierno de Castro, sino que se convirtió en uno de los principales soportes regionales de su régimen. Más allá de las condicionantes internacionales, es indudable que el Estado mexicano intentó utilizar su amistad con el gobierno cubano para consolidar en el interior su hegemonía entre los sectores más progresistas. Como ha estudiado ampliamente Renata Keller, al declarar su apoyo al triunfo revolucionario, “el gobierno de López Mateos vio la oportunidad de ganarse el favor de los sectores de la población que habían comenzado a cuestionar la legitimidad del gobierno de la Revolución mexicana”.⁸⁵

Sin embargo, durante la gestión de López Mateos y, sobre todo, la de Díaz Ordaz, la declarada amistad entre ambos gobiernos fue más simbólica que efectiva. La tradicional ambigüedad del Estado mexicano, aliado indiscutible de Estados Unidos, y el decidido apoyo del gobierno cubano a los grupos guerrilleros latinoamericanos hasta, por lo menos, 1967, dieron como resultado una relación de mutua desconfianza: “si en público, López Mateos utilizó la solidaridad de su país con Cuba para apuntalar su legitimidad revolucionaria y obtener el apoyo de la izquierda, en privado sus agentes de inteligencia no dejaron de ayudar en las operaciones

mexicana. Echeverría y Carlos Andrés Pérez encontraron campos fructíferos para la expresión colectiva de sus posturas nacionalistas anti-imperialistas. Yoram Shapira, “La política exterior”, p. 73.

⁸⁴ Thomas C. Wright, *Latin America in the Era of Cuban Revolution*, p. 51.

⁸⁵ Renata Keller, *Mexico's Cold War: Cuba, the United States, and the legacy of the Mexican Revolution*, p. 232-233. No es el interés de este trabajo detenerse a revisar las vicisitudes de las relaciones diplomáticas entre Cuba y México. Para ello remitimos tanto al texto clásico de Olga Pellicer, *México y la revolución cubana*, como al citado estudio de Renata Keller, *Mexico's Cold War*.

estadounidenses contra Castro”.⁸⁶ Además, hay que recordar que durante la paranoica gestión de Díaz Ordaz, la clara identificación del proceso revolucionario cubano con los nacientes grupos guerrilleros en México, así como la simpatía que el levantamiento despertaba entre los jóvenes universitarios protagonistas del movimiento estudiantil de 1968, imprimieron un sello de desconfianza por parte del gobierno mexicano hacia su contraparte cubana.⁸⁷ A pesar de que los espías mexicanos nunca pudieron comprobar la injerencia del régimen castrista en las luchas de la izquierda mexicana, hacia el final de su gestión, Díaz Ordaz había marcado una clara distancia con el gobierno de Castro.⁸⁸

Sin embargo, las nuevas circunstancias en ambos países parecían propicias para dejar esa etapa atrás. Por un lado, como ya anotamos, el régimen mexicano, ante la caída del gobierno de Allende y la proliferación de dictaduras conservadoras en el resto de Sudamérica, vio en el fortalecimiento de su relación con Cuba una excelente oportunidad para actualizar el carácter social y ahora tercermundista de la Revolución mexicana. Como hemos visto, tras la realización de la Tricontinental de La Habana, el protagonismo de Cuba dentro del tercermundismo resultaba innegable y para el gobierno mexicano, seguramente atractivo.⁸⁹ Por el otro lado, como demostró Tanya Harmer en un estudio reciente, desde finales de los sesenta, tras la muerte del *Che* Guevara en Bolivia y el fracaso de los movimientos armados en casi todos los países de Latinoamérica, el régimen cubano “reconceptualizó sus prioridades, desestimó la revolución armada y abrazó nuevos procesos revolucionarios”. Como consecuencia, La Habana, alineada fuertemente a los intereses soviéticos, abandonó casi por completo su política de revolución permanente y dejó de apoyar a los grupos insurgentes en la región mientras echaba a andar un fuerte intento por reestablecer relaciones diplomáticas y comerciales con los gobiernos latinoamericanos. Para mediados de la década de los setenta, “La Habana estaba más desilusionada que nunca con respecto a las perspectivas revolucionarias en América Latina. Sin embargo, también se había reincorporado al sistema interamericano después de más de una década de aislamiento”.⁹⁰

⁸⁶ *Mexico's Cold War*, p. 233.

⁸⁷ Renata Keller, *Mexico's Cold War*, p. 198-200. Para un análisis de la importancia de la Revolución cubana en los inicios del movimiento de 1968 véase Rodríguez Kuri, “Los primeros días”, así como el reciente texto de Irina Villanueva “For the Liberation of Exploited Youth”.

⁸⁸ Roberta Lajous, *Historia mínima de las relaciones*, p. 290; Renata Keller, *Mexico's Cold War*, p. 226.

⁸⁹ Thomas C. Wright, *Latin America in the Era of Cuban Revolution*, p. 81.

⁹⁰ Tanya Harmer, “Two, Three, Many Revolutions? Cuba and the prospects for revolutionary change in Latin America, 1967-1975”, p. 61-64, 84; Thomas C. Wright, *Latin America in the Era of Cuban Revolution*, p. 112 y ss

En este nuevo contexto, el fortalecimiento de las relaciones cubano-mexicanas representaba una ganancia para ambos gobiernos, pero también requería de una participación mucho más activa. Por ello, entre 1974 y 1976, el régimen mexicano impulsó un decidido acercamiento a Cuba: apoyó abiertamente la iniciativa con la que se permitía a los miembros de la Organización de los Estados Americanos (OEA) comerciar con la isla, amplió tanto sus lazos comerciales como sus vínculos de colaboración industrial, hizo un sinnúmero de eventos culturales e intercambios intelectuales, hasta que, en 1975, tras varios tanteos, Luis Echeverría se convirtió en el primer presidente mexicano en visitar la Cuba socialista.⁹¹ Sin embargo, como veremos a continuación en la revisión del acercamiento cinematográfico, la nueva etapa diplomática estaba aún lejos de dejar atrás las prácticas de vigilancia y desconfianza mutuas.

El nuevo cine mexicano en el quinquenio gris

Para principios de los setenta, la importancia de Cuba en el terreno tanto geopolítico como cinematográfico era una realidad.⁹² Si la Conferencia Tricontinental de 1966 en La Habana había marcado el inicio de su consolidación en la diplomacia tercermundista,⁹³ en el heterogéneo movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano y los intentos de creación del Comité de Cineastas del Tercer Mundo el protagonismo de figuras como Julio García Espinosa y, sobre todo, Alfredo Guevara era igual de contundente. Como ha apuntado Ignacio del Valle, el manifiesto más famoso del cine tercermundista, “Hacia un tercer cine”, apareció en el número 1 de la revista *Tricontinental*, surgida a raíz del encuentro de 1966.⁹⁴ Además, desde finales de los sesenta, *Cine Cubano*, la publicación del ICAIC, se había convertido en el principal medio impreso de habla hispana sobre cine del Tercer Mundo. Para la primera mitad de los setenta, después de los importantes encuentros de Viña del Mar (1967 y 1969), Mérida (1968), Argel (1973), Buenos Aires (1974) y Montreal (1974), el liderazgo de la cinematografía cubana era innegable. Si una industria quería posicionarse en estos foros, granjearse el favor del ICAIC parecía una tarea obligada, por lo que los mexicanos no tardaron en poner manos a la obra.

⁹¹ Olga Pellicer de Brody, “Tercermundismo del capitalismo mexicano: ideología y realidad”.

⁹² Para una visión de la libertad existente dentro del ICAIC en la década de los sesenta véase García Borrero, *Cine cubano de los sesenta: mito y realidad* o la amplia y reciente tesis de Salvador Salazar, “Cine, revolución y resistencia: la política cultural del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) hacia América Latina”.

⁹³ A. S. Dullingham, “Mexico’s Turn Toward the Third World...”, p. 116.

⁹⁴ Ignacio del Valle, “Hacia un tercer cine: del manifiesto al palimpsesto”.

El 24 de junio de 1974, en el aeropuerto internacional José Martí, en La Habana, un grupo de altos funcionarios, entre ellos Víctor Alfonso Maldonado, embajador de México en La Habana; Jorge Reyes, embajador cubano en México, y Alfredo Guevara, director del ICAIC, esperaba la llegada de una importante delegación mexicana. Ésta, sin embargo, no estaba constituida por diplomáticos, ministros o ingenieros. En el pequeño MiG que arribó aquella tarde viajaba una pequeña comitiva encabezada por Rodolfo Echeverría, director del BNC; Maximiliano Vega Tato, gerente general de la productora estatal Conacine, y el director mexicano Gonzalo Martínez.⁹⁵

La visita, como mencionamos, se efectuaba en el marco del acercamiento entre ambos países e inauguraba una etapa de por lo menos dos años en la que el cine fue utilizado para promover y enfatizar la proximidad diplomática. Durante dicha etapa se sucedieron uno tras otro los viajes de mexicanos a Cuba y de cubanos a México, se organizaron semanas para proyectar las producciones más recientes de ambas cinematografías y, finalmente, se logró la firma de importantes acuerdos de colaboración y coproducción.

Sin embargo, la relevancia otorgada a este intercambio cultural y la participación de los más altos funcionarios de ambos Estados parecían indicar que el acercamiento entre industrias trascendía completamente el espacio de lo cinematográfico. Durante esta primera visita a la isla, por ejemplo, resulta por lo menos sorprendente una reunión celebrada en Varadero entre la delegación mexicana y una comitiva encabezada por el propio Fidel Castro y altos funcionarios, como Raúl Castro y Vilma Espín. El encuentro, ampliamente publicitado en las prensas cubana y mexicana, fue presentado como una decisión de último momento de Castro. Sin embargo, el archivo documental que registró la visita mexicana a la isla —conservado por fortuna en la Cinemateca de Cuba— confirma que la reunión de Varadero formaba parte del programa acordado por ambos gobiernos.⁹⁶

⁹⁵ “Llegó la delegación mexicana”, *Juventud Rebelde*, 28 de junio de 1974; Martha D. Solís, “Rodolfo Echeverría viaja a Cuba para proyectar el Cine mexicano”, *Siempre!*, 24 de julio de 1974.

⁹⁶ “Programa de Actividades de la Delegación Mexicana en Cuba” República de Cuba/ICAIC. Es famosa la dificultad para acceder a los archivos del Estado cubano, sobre todo aquellos de las décadas de los sesenta y setenta. El expediente al que aquí nos referimos, fuente principal de este apartado, fue recientemente desclasificado por el gobierno cubano y entregado a la Cinemateca Cubana. Agradezco profundamente a Luciano Castillo, director de esa institución, por su ayuda en la consulta de este material.



Rodolfo Echeverría de visita en un ingenio azucare cubano; Fidel Castro visita a la comitiva de cineastas mexicanos en Varadero. Archivos Fotográfico de la Cinemateca de Cuba

Aunque la delegación mexicana fue recibida y estuvo acompañada todo el tiempo por Alfredo Guevara, director del ICAIC, la visita destaca por la gran cantidad de actividades en contextos totalmente ajenos a la cinematografía. Además de la reunión con Castro en Varadero, la comitiva se reunió con el presidente Osvaldo Dorticós, el canciller Raúl Roa y el poeta Nicolás Guillén. Los mexicanos fueron invitados a conocer importantes empresas y obras de infraestructura, como el Reparto Alamar, conjunto de vivienda inaugurado dos años antes por el fallecido Salvador Allende, o el Plan Genético Ganadero, pieza clave del programa alimentario revolucionario.

El objetivo principal de la presencia de los mexicanos en la isla, según se dijo, era la organización de dos semanas de cine: una de obras cubanas que se llevarían a México, y otra de cintas mexicanas que se proyectarían en Cuba. Estos eventos, al parecer, no fueron detallados durante esa primera visita y, en consecuencia, tuvieron que planearse a la distancia. La correspondencia entre Rodolfo Echeverría y Alfredo Guevara sobre el tema es abundante y se conserva aún en la Cinemateca de Cuba. En el intercambio, ambos funcionarios precisan fechas, acuerdan espacios y negocian el material que se exhibirá en cada evento. Según se observa en las cartas, éste último punto era un tema delicado y requirió de varias comunicaciones antes de quedar afinado. Entre julio y septiembre de 1974, Echeverría y Guevara intercambiaron listas hasta que la selección de cine mexicano quedó confirmada.⁹⁷

⁹⁷ “Correspondencia entre Rodolfo Echeverría y Alfredo Guevara”, 6 de julio-20 de septiembre de 1974, Cinemateca de Cuba.

Lo que ocurría, y seguramente Echeverría ignoraba, era un debate en el interior del ICAIC sobre la pertinencia de proyectar las películas del llamado nuevo cine mexicano para el público cubano. Inicialmente los funcionarios del ICAIC elaboraron un largo listado de títulos a partir de programas y folletos de festivales y semanas de cine realizadas en otros países, muchos de los cuales no habían visto.⁹⁸ Como la relación incluía no sólo producciones del nuevo programa gubernamental, sino también del llamado cine comercial o incluso filmes independientes, Echeverría respondió proponiendo un programa mucho más acotado de ocho cintas actuales que debían ser revisadas por los cubanos antes de tomar la decisión final. La lista de Echeverría, como era de suponerse, incluía, además de una selección de cortometrajes del CPC sobre los logros del Estado mexicano y la actividad internacional de Luis Echeverría, una selección de las cintas más exitosas del nuevo modelo de producción: *Aquellos años* (1973), *El principio* (1973), *El castillo de la pureza* (1972), *Orozco, en busca de un muro* (1974), *El rincón de las vírgenes* (1972), *Fe, esperanza y caridad* (1974), *Mecánica nacional* (1972) y *Calzonzín inspector* (1972).⁹⁹ Además, quizá recordando la solicitud y los cuestionamientos de la prensa cubana durante su visita que no dejó de preguntar por qué no habían ido “los directores más conocidos”¹⁰⁰ —refiriéndose a Alejandro Galindo, Emilio Fernández e Ismael Rodríguez—, Echeverría decidió incluir la cinta *Don Quijote cabalga de nuevo* (Roberto Gavaldón, 1972), la reciente producción hispano-mexicana de Mario Moreno *Cantinflas*.

Antes de llegar a una selección final, la propuesta fue debatida, anotada y censurada por los funcionarios del ICAIC. Tras revisar el material enviado por México, en documentos con anotaciones a mano y correcciones continuas se aprecia cómo Pastor Vega, Julio García Espinosa y Alfredo Guevara criticaron duramente el contenido del cine mexicano y comunicaron los cambios necesarios antes de exhibir las cintas. De *Fe, esperanza y caridad*, por ejemplo, sólo el último de los cortometrajes —un fuerte cuestionamiento a la caridad burguesa como generadora de desgracias— salió bien librado. Las calificaciones se centraban sobre todo en *Fe*, cortometraje en el que Alberto Bojórquez exponía el peor rostro de la sociedad mexicana al mostrar cómo

⁹⁸ La amplia lista incluía cintas de todo tipo: *Aquellos años*, *El principio*, *Fe, esperanza y caridad*, *El rincón de las vírgenes*, *Los días del amor*, *Un camino*, *El jardín de tía Isabel*, *El niño Tizoc*, *Vals sin fin*, *Los vengadores*, *Los cachorros*, *Duelo al atardecer*, *María*, *Presagio*, *El águila descalza*, *Las puertas del paraíso*, *Los adelantados*, *El cambio*, *Mecánica nacional*, *Calzonzín inspector*, *Los caifanes*, *Muñeca reina*, *El señor de osanto*, *Dos quijote cabalga de nuevo*, etc.

⁹⁹ "Carta de Rodolfo Echeverría a Alfredo Guevara", 8 de agosto de 1974.

¹⁰⁰ Ante aquella, sin duda, desconcertante pregunta, el funcionario mexicano sólo atinó a contestar “que estos destacados realizadores conviven con una nueva generación de cineastas que se han nutrido con las experiencias de los trabajadores de nuestro cine”. *Cinelandia*, núm. 355, 5 de julio de 1974.

una mujer era violada en múltiples ocasiones durante una peregrinación popular al santuario de Chalma. Al respecto, los censores cubanos recomendaron eliminar “algunas de las muchas vulgaridades que incluye la cinta”. Además, desde su punto de vista, “el cuento es bastante truculento y, aunque es útil como crítica a la religión y a la propia comercialización de ésta, puede resultar reaccionario”.¹⁰¹

Del mismo modo, acerca de *El principio*, los censores sugirieron suprimir “por lo menos, una secuencia en la que unos muchachos se masturban”. Anotaron que “iniciar el filme con una violación colectiva es bastante violento. Aunque es necesario desde el punto de vista del ambiente general del filme, debe aligerarse”. Para otras cintas, como *Mecánica nacional* y *Los días del amor*, también se recomendaron cortes, aunque no se especificó en qué partes. Empero, la peor crítica era hacia la cinta de Cantinflas: después de calificarla abiertamente como reaccionaria, se anotó “no creemos que sea necesario incluirla”. Por último, respecto a los materiales del CPC en los que se difunde la labor del Estado mexicano, una nota a mano que no aparece en la versión final del documento cuestionaba la pertinencia de proyectar al pueblo cubano material promocional del gobierno de México y sentenciaba que únicamente debía incluirse *Universidad comprometida*, “y sólo porque es la filmación del discurso de Allende en Guadalajara”.

Y es que, como han explicado tanto el experto historiador cubano Antonio García Borrero como el joven investigador Salvador Salazar, estas acciones de censura no ocurrían en un ambiente aislado. El periodo comprendido entre 1971 y 1976, conocido popularmente como el quinquenio gris, fue uno de los más restrictivos para el cine —y el conjunto de la producción intelectual de la isla— en lo que a censura se refiere. Después de navegar con relativa independencia durante una década, a principios de los setenta el ICAIC sostenía una feroz resistencia para contener “aquella furiosa andanada ideológica contra todo aquello que oliera a arte problemático”.¹⁰² Aunque durante los años sesenta el fenómeno de revolución y modernización de la cinematografía mundial coincidió y convivió con el proceso de revolución política y social de la isla,¹⁰³ durante la década siguiente, pese a la oposición de Guevara, el ICAIC finalmente fue absorbido por el naciente y tristemente famoso Ministerio de Cultura, organismo

¹⁰¹ “Selección de filmes para la semana de cine mexicano en Cuba”, Cinemateca de Cuba.

¹⁰² Juan Antonio García Borrero, “Cine cubano post 68”, p. 69.

¹⁰³ Producto de aquella libertad creativa fueron sin duda las mejores obras del cine cubano, realizadas casi todas en la segunda mitad de los años sesenta: *Memorias del subdesarrollo*, *Lucía*, *Café arábigo*, etc. Juan Antonio García Borrero, “Cine cubano post 68”, p. 76-77.

de vigilancia encargado de supervisar el contenido de la producción artística y cultural del país. Como resultado, tanto la producción fílmica del Instituto como el cine que se exhibía en la isla cambió radicalmente.¹⁰⁴

Es cierto que durante los años más duros de la restricción fílmica el público cubano se refugió por lo regular en las principales películas de la época de oro del cine mexicano que, con ciertas mutilaciones, nunca dejaron de proyectarse, pues resultaban inofensivas pese a su carácter capitalista y contenían frecuentemente un discurso moralizador que debía resultar atractivo para el gobierno de la isla.¹⁰⁵ Sin embargo, en este periodo de acercamiento cinematográfico, la industria mexicana no parecía interesada en promocionar ese cine que, como hemos visto, era despreciado por las principales autoridades del país. El problema era que el nuevo cine que el Estado mexicano presumía como símbolo de libertad creadora y apertura estaba lleno de escenas, groserías e ideas que resultaban, por lo menos, problemáticas en la Cuba del quinquenio gris y que, de formas más o menos veladas, debieron censurarse. Al final, la Semana del Cine Mexicano se realizó y fue todo un éxito: en pos de un repetido deseo de estrechar los lazos de colaboración, el ICAIC proyectó las reaccionarias cintas mexicanas y el BNC debió aceptar en Cuba una mutilación que, aseguraba, no se ejercía en México.

Por otro lado, si revisamos la crítica de la prensa cubana para las cintas proyectadas, nos podemos dar una idea de cierto ambiente de hostilidad con el que el nuevo cine mexicano fue recibido en la isla. La mayor parte de estas críticas, tras reconocer la renovación del cine nacional y ponderar las cualidades de cada película, lanzaba severos ataques que por lo general ponían en evidencia sus carencias ideológicas. De *El rincón de las vírgenes* se recriminó que el director “parece olvidarse de que su propósito principal es criticar y no observar con pupila complaciente las creencias supersticiosas o llevar una alerta a los ingenuos que la sustentan”.¹⁰⁶ A *Mecánica nacional* se le juzgó como una producción con limitaciones básicas, entre las cuales, la principal, la más preocupante, es que “si bien expone y constata los hechos con una visión crítica, no profundiza en las verdaderas raíces de estos males sociales, en las relaciones clasistas que motivan su aparición”.¹⁰⁷ Además, en una crítica que bien podría venir desde la izquierda mexicana que detestaba la forma en la que Luis Alcoriza retrataba a la sociedad mexicana, la prensa cubana

¹⁰⁴ Juan Antonio García Borrero, “Cine cubano post 68”, p. 92.

¹⁰⁵ Una revisión un tanto superficial de las relaciones fílmicas entre México y Cuba en Sara Vega et al., *Historia de un gran amor: relaciones cinematográficas entre Cuba y México 1897-2005 Historia de un gran amor*.

¹⁰⁶ Enrique Valdés Pérez, *Buen Día*, 15 de noviembre de 1974, La Habana.

¹⁰⁷ *Verde Olivo*, 13 de octubre de 1974.

aseguraba que “en esta mecánica nacional, falta lo fundamental: el rasgo positivo de ese pueblo, que no es, no puede ser, tan terrible como lo muestra el director a los espectadores”.¹⁰⁸ El resto de las cintas proyectadas corrió con la misma suerte y sería ocioso continuar reproduciendo las críticas. Al final, la sensación que se percibe es que el nuevo cine mexicano, novedoso y libre como lo presumían sus autoridades, parecía no estar a la altura de las exigencias ideológicas de la prensa cubana de los setenta, guiada sin duda por los restrictivos y disciplinados criterios de la política cultural del quinquenio gris.

Aun así, una semana después, ya en México, Rodolfo Echeverría recibía una carta en la que un emocionado Alfredo Guevara le aseguraba que el ciclo había sido todo un éxito, que su repercusión se haría sentir por largo tiempo y que sin duda sería un puente para facilitar la colaboración entre ambos pueblos y sus dirigentes. Sobre la selección de los filmes y el público que había acudido a las salas, Guevara comentaba:

Creemos que los filmes seleccionados para la semana [...] traen una imagen actual y viva de México, de sus problemas, de su historia, de sus perspectivas. Tienen la virtud de iniciar al público más joven en el conocimiento de un país cercano geográfica, política y espiritualmente. El público joven, ávido de información, inquieto, estudioso, que opera como una vanguardia, multiplicará su interés por México, y por la relación entre México y Cuba a partir de esta muestra. Será también más crítico, y exigirá incluso otros y mejores films. Éstas son las reglas del juego: contribuir a que nuestro pueblo y sus jóvenes generaciones crezcan, y que haciéndose más exigentes nos obliguen a ser cada vez mejores. Y en consecuencia a seleccionar con rigor, a estar atentos a lo que ustedes producen, a las nuevas corrientes y a lo que los directores plantean.¹⁰⁹

Antes de despedirse entre agradecimientos y elogios, Guevara aseguró a su contraparte mexicana que “la semana de cine cubano en México caminará sobre iguales rieles”.

¹⁰⁸ Enrique Valdez Pérez, *Bohemia*, 4 de octubre de 1974.

¹⁰⁹ "Una interesante carta del director del ICAIC, Alfredo Guevara, a REA", *Esto*, 27 de septiembre de 1974.

Del mismo modo en que el cine mexicano resultaba habitual para el público cubano, la Semana del Cine Cubano en México no vino a descubrir nada nuevo para los universitarios e intelectuales mexicanos a quienes estaba dirigida. Como hicieron notar en su momento los críticos de cine, lo único que hizo el esfuerzo cultural y diplomático fue sacar a las producciones cubanas del circuito de cineclubes universitarios y proyectarlas en las salas comerciales. Aun así, las funciones fueron todo un acontecimiento y la asistencia absolutamente masiva: “para las ‘minorías interesadas’ el cine resultó insuficiente, a tal grado que todos los días era una hazaña conseguir un boleto”.¹¹⁰

Como había ocurrido meses antes en La Habana, para la Semana de Cine Mexicano una comisión de importantes figuras de la industria cubana visitó México entre el 7 y el 18 de octubre de 1974. Según el itinerario, conservado en la Cinemateca de Cuba, las actividades estuvieron mucho más centradas en aspectos cinematográficos en comparación con las desempeñadas por la comitiva mexicana en la isla. Además de los atractivos turísticos tradicionales y las visitas obligadas para los cubanos —la casa de Martí o el puerto de Tuxpan de donde partió el *Granma*—, la agenda de los cubanos se centró en los estudios cinematográficos, la escuela universitaria de cine y las oficinas de la Academia de Cine. Además, claro está, los visitantes estuvieron presentes los días 10 y 16 de octubre en la inauguración y clausura de la mencionada semana de cine en la recién estrenada Cineteca Nacional.¹¹¹

En esos eventos, destacados funcionarios, como Hiram García Borja, director de Cinematografía, y Salvador Robles Quintero, gerente del BNC, pronunciaron los acostumbrados discursos laudatorios hacia el pueblo y la cinematografía de Cuba, y los invitados, encabezados por los famosos cineastas Santiago Álvarez y Julio García Espinosa, hicieron lo propio hacia el pueblo de México. Como puede suponerse, los mexicanos se encargaron de recalcar la similitud entre las luchas y las cinematografías de ambos países, pues, decía Robles Quintero, “ambos tienden a la descolonización cultural, al rescate de las pantallas latinoamericanas para proyectar los verdaderos problemas de nuestros pueblos, sus luchas y sus soluciones, sus avances y sus retrocesos”. Sin embargo, reconocía también para marcar distancia —y quizá también a modo

¹¹⁰ Tomás Pérez Turrent, "La semana del cine cubano", *Sucesos para Todos*, 2165, 30 de noviembre de 1974.

¹¹¹ "Itinerario de la delegación cubana en México", exp. "Semana del cine cubano en Mexico", Cinemateca de Cuba, La Habana.

de excusa— la evidente diferencia entre la calidad y los temas de ambas cinematografías: “la renovación del cine mexicano no se hace a partir de una revolución socialista. La comparación entre el cine mexicano y el cine cubano debe partir de este hecho: los cubanos liquidaron totalmente la vieja industria cinematográfica, en cambio, la mexicana [...] está intentando construir una nueva etapa sin liquidar los moldes anteriores”.¹¹²

Por su parte, el famoso cineasta Santiago Álvarez, en ese momento subdirector del ICAIC, también llamó la atención sobre las similitudes y diferencias de ambas cinematografías y revoluciones y puso énfasis en que el cine cubano, “en comparación con el mexicano, tiene una postura diametralmente opuesta: el cine cubano tiene un enfoque totalmente cultural, ninguna finalidad comercial desvía a los creadores de su labor”.¹¹³ Sin embargo, seguramente para beneplácito de los funcionarios mexicanos, Álvarez concluyó su intervención acentuando la lucha común que, gracias al nuevo impulso mexicano, llevaban adelante los dos pueblos que desde ese momento apostaban “por un cine de sana alegría que se enfrente al enmascaramiento ideológico de los pueblos. Por un cine antiimperialista, antiamericanista y libre. ¡Viva México, que se opuso al bloqueo de Cuba acordado por la OEA!”.¹¹⁴

Hasta este punto, la visita tenía poco de excepcional. Antes y después de la Semana de Cine Cubano, en la Cineteca Nacional se hicieron múltiples eventos similares con las cinematografías de los países africanos, asiáticos, latinoamericanos o de Europa del Este con los que el gobierno de México intentaba estrechar lazos. Sin embargo, la amplia documentación existente nos permite observar, por un lado, la importancia que el gobierno mexicano otorgó a este evento, y por el otro, que el Estado vigiló cuidadosamente el acercamiento con el país socialista y, sobre todo, las precauciones que siguió teniendo con el interés que el discurso y la presencia cubana pudieran despertar entre los jóvenes mexicanos. Si hoy es posible saber con exactitud la cantidad de personas asistentes a cada una de las funciones, la procedencia de muchos de ellos y en algunos casos sus nombres, es porque la Dirección Federal de Seguridad designó a un grupo de agentes para que asistiera e informara todo lo ocurrido en el evento. Gracias a los reportes de los espías del gobierno mexicano sabemos, por ejemplo, que en las proyecciones en el Cine Regis —la otra sede del evento— se ocuparon todas las 620 butacas y

¹¹² "Habla Robles Quintero. Descolonización cultural, meta del cine mexicano y del cine cubano", *El Día*, 26 de septiembre de 1974.

¹¹³ "El cine cubano es político, revolucionario y cultural", *El Heraldo*, 9 de octubre de 1974.

¹¹⁴ "El cine, la expresión más lograda por la revolución cubana: Robles Quintero", *El Día*, 12 de octubre de 1974.

que aproximadamente 90% del público era de jóvenes universitarios.¹¹⁵ Los agentes, que a juzgar por sus informes parecían disfrutar bastante las cintas cubanas, detallaban la cantidad de elementos desplegados en el evento y la forma en la que se infiltraban entre el público estudiantil y consignaban nombres importantes, como los de Eduardo Ibarra Aguirre y Alba Martínez, yerno e hija de Arnoldo Martínez Verdugo, primer secretario del Partido Comunista Mexicano.¹¹⁶

Por último, como había ocurrido en La Habana, entre vigilancia y censura funcionarios de ambos países declaraban que las semanas de cine habían sido un ejemplo de la hermandad entre los pueblos y aseguraban que los lazos de colaboración seguirían estrechándose. Como sabemos, tras un lento pero constante acercamiento, en 1975 Fidel Castro viajó a México y Luis Echeverría voló a la Habana para cerrar un largo y fructífero proceso diplomático. Del mismo modo, la labor de Rodolfo Echeverría en este sentido puede calificarse como exitosa. En 1976, tras una larga negociación, el ICAIC y el BNC firmaron un amplio acuerdo de colaboración que incluía el apoyo técnico por parte de los mexicanos para impulsar las producciones cubanas y la ayuda del ICAIC para lograr un aumento en la calidad de los productos del CPC. Además, el ICAIC abandonaba su estricta política de no participar en coproducciones —lo que quizá representaba el principal logro para los mexicanos— y aceptaba realizar dos cintas con el gobierno mexicano con las que se promovería “la afirmación de la identidad latinoamericana”.¹¹⁷

Al final, como veremos en el último apartado de este capítulo, la inversión mexicana rendiría sus frutos. La incipiente colaboración con Chile Films y la acogida y promoción del cineasta exiliado Miguel Littín, por un lado, y el intenso programa de colaboración emprendido con el gobierno cubano, por el otro, lograrían abrirle las puertas al cine mexicano a espacios internacionales en los que antes era prácticamente desconocido.

LA CONQUISTA DE LOS FOROS INTERNACIONALES

Aunque desde los años cuarenta el cine mexicano era conocido por amplios públicos de habla hispana en Latinoamérica y España, y algunas de sus cintas habían alcanzado notoriedad internacional o habían conseguido importantes nominaciones, la fama y la centralidad que las

¹¹⁵ AGN, DGIPS, caja 1159 B, exp. 3.

¹¹⁶ AGN-DGIPS-DFS- caja 2732, exp. único; caja 1756B, exp. 6, ff. 66, 68-69, 70-72.

¹¹⁷ "Incrementamos relaciones filmicas con cuba", *Cine Mundial*, 4 de mayo de 1976. Estas películas serían las costosas producciones *El recurso del método* (Miguel Littín, 1977) y *Mina, vientos de libertad* (Antonio Eceiza, 1976).

producciones nacionales alcanzaron durante el periodo echeverrista, sobre todo al final de éste, fue sin duda un hecho sin precedentes. Como mencionamos en los primeros capítulos de este trabajo, el esfuerzo para proyectar el nuevo cine mexicano más allá de sus fronteras fue una labor conjunta llevada adelante tanto por la promotora estatal Procinemex como por las representaciones diplomáticas mexicanas que, durante todo el sexenio, trabajaron arduamente hasta conseguir un vistoso lugar en el escenario fílmico mundial para el cine mexicano.¹¹⁸

Gracias a ese empeño se organizaron decenas de semanas del cine mexicano en prácticamente todos los países de Sudamérica, así como en latitudes lejanas como Rusia, China o Japón.¹¹⁹ No sólo eso, en algo que fue catalogado por la prensa mexicana como un despropósito, desde 1974 el BNC decidió alquilar de forma permanente la Sala Etiole, ubicada en la avenida Campos Elíseos, en París, para que ahí se proyectara exclusivamente cine mexicano. La intención era llevar el nuevo cine nacional a los espacios más importantes y para lograrlo el Estado parecía no reparar en gastos. De entre esta amplia promoción, destacan dos eventos por su significación en el contexto del tercermundismo de los setenta y por la proyección que retribuyeron: la Semana de Cine Mexicano en Argel, en 1974, y la participación de México como protagonista del Festival de Cine de Pésaro, en 1976.

Argelia y el encuentro con el cine africano

El lugar de Argelia como epicentro del tercermundismo es muy conocido y éste no es el lugar para desarrollar ese tema a detalle. Otros autores como Vijay Prashad y recientemente Jeffrey James Byrne han explicado cómo y por qué Argel se convirtió en los años sesenta y setenta en una verdadera Meca de la revolución.¹²⁰ Aunque menos conocida, la importancia de Argel dentro del movimiento internacional de cine periférico y en la configuración del Comité de Cineastas del Tercer Mundo —hace poco sacada a la luz— es fundamental para entender por qué el

¹¹⁸ Como vimos en el capítulo 2 de este trabajo, desde 1971 existió una estrecha colaboración entre el Banco Nacional Cinematográfico y la Secretaría de Relaciones Exteriores, presidida ahora por Emilio Rabasa, antiguo director del Banco. Sobre el inicio de esta relación, véase "Cine-embajadores", *Siempre!*, 926, 24 de marzo de 1971. "Encuentro de Cineastas de América Latina en Caracas", *El Día*, 31 de agosto de 1974; "El cambio inauguró la semana de cine mexicano en Moscú", *El Día*, 28 de septiembre de 1974; "Inaugúrase la Semana del Nuevo Cine Mexicano", *La Nación* (Argentina), lunes 18 de nov de 1974.

¹¹⁹ "Resultó muy positiva la promoción de nuestro cine en América Latina", *Esto*, 4 de agosto de 1974.

¹²⁰ Vijay Prashad, *The darker Nations*, sobre todo el cap. 9, "Algiers: the perils of an authoritarian state"; Jeffrey James Byrne, *Mecca of Revolution*, *passim*.

proyecto estatal mexicano decidió impulsar la organización de una semana de su cine en aquella ciudad.

Como ha estudiado el historiador argentino Mariano Mestman,¹²¹ en diciembre de 1973 se llevó a cabo en la ciudad de Argel el gran intento por configurar un movimiento de cine tricontinental: la primera reunión del Comité de Cine del Tercer Mundo. El encuentro, que intentaba articular las cinematografías del Magreb, el África Negra y Latinoamérica, alcanzó importante visibilidad internacional gracias a su relación con la Conferencia del Movimiento de Países No Alineados, que había tenido lugar apenas dos meses antes en la misma ciudad y había impulsado la idea del Nuevo Orden Económico Internacional.¹²² El encuentro era también resultado del importante papel alcanzado por el cine argelino hacia mediados de los setenta. Más allá de la influencia que tuvo en el imaginario tercermundista el filme italiano *La batalla de Argel* (Gillo Pontecorvo, 1966), para principios de los setenta “el cine argelino contaba ya con reconocimiento en algunos festivales consagrados [...] y llegó a convertirse en un referente fundamental en el plano regional”.¹²³ En este contexto, la reunión de Argel, a la que asistieron casi todas las principales figuras de los cines africanos y latinoamericanos, significó sin duda un hito en el intento mundial por concretar la articulación cinematográfica del Tercer Mundo. Quizá por ello el cine estatal mexicano, que hasta ese momento había tenido una participación prácticamente nula tanto en el contexto latinoamericano como en el escenario tricontinental, decidió impulsar en Argel una de las primeras acciones para entrar en un espacio que antes le resultaba completamente ajeno.

Así, organizada en conjunto con la Office National pour le Commerce et l'Industrie Cinématographique de Argelia —organismo estatal de cine que contralaba la producción y distribución de cine y que había organizado la magna reunión del año anterior— y el BNC de México, el 15 de diciembre de 1974 inició una ampliamente difundida Semana del Cine Mexicano en Argel con la proyección de largometrajes como *Reed, México insurgente* (Paul Leduc, 1971), *Los que viven donde sopla el viento suave* (Felipe Cazals, 1972) y los ya habituales cortometrajes del CPC, que servían como principal carta de presentación del cine mexicano ante el Tercer Mundo: *Contra la razón y por la fuerza* (1973) y *Universidad comprometida* (1972).¹²⁴

¹²¹ Véase Mariano Mestman, “Entre Argel y Buenos Aires...”, Mariano Mestman, “Estados generales del Tercer Cine...” y Mariano Mestman, “Argel Buenos Aires, Montreal...”.

¹²² Mariano Mestman, “Argel Buenos Aires, Montreal...”, p. 76-78.

¹²³ Mariano Mestman, “Argel Buenos Aires, Montreal...”, p. 76-78.

¹²⁴ “Semana del cine mexicano en Argelia”, *El Nacional*, 19 de dic de 1974.

Enviado por el gobierno mexicano, entre los asistentes al evento se encontraba el cinefotógrafo Alexis Grivas, creador de las elogiadas imágenes de *Reed, México insurgente* y quien, a su vuelta, elaboró un detallado informe sobre la semana y las posibilidades del cine mexicano en África. Según el fotógrafo, los resultados del esfuerzo eran tangibles, pues el cine mexicano, que no había participado en el encuentro del año anterior, por fin se ponía en contacto directo con las cinematografías de países como Ghana, Senegal o Egipto, alcanzando así “la concreción de planes trazados de antemano de parte de México sobre un acercamiento y cooperación en el contexto político general con los países del Tercer Mundo”. El acercamiento era importante, continuaba Grivas, “porque con él el cine mexicano complementa el gran esfuerzo que se hace para insertarse también en el movimiento de cine latinoamericano”.

Al final del evento, según el reporte de Grivas, la delegación mexicana sostuvo reuniones con representantes del cine argelino, ghanés y senegalés para que en dichos países se hicieran semanas de cine mexicano durante 1975, y estableció acuerdos de colaboración y distribución con agentes de Egipto y Líbano, “que cubren tanto el intercambio en bases comerciales de películas, como la coproducción y la asistencia técnica, renglón en el cual países como Ghana, Senegal y Argelia están especialmente interesados, puesto que dependen aún técnicamente de servicios que tienen que buscar en París o Londres”.¹²⁵ Finalmente, como uno de los puntos sin duda más interesantes, México ofrecía estrenar *Xala*, la más reciente cinta del famoso director senegalés Ousmane Sembène, en el cine Etoile que el gobierno mexicano arrendaba en París. Con ello, como manifestaría Rodolfo Echeverría en su informe anual, la industria mexicana intentaba posicionarse en el cine del Tercer Mundo con la Sala Etoile como principal espacio de proyección de cine latinoamericano y africano en Europa. El mismo ofrecimiento se hizo a los dirigentes del cine cubano, quienes, a decir del propio Echeverría, “ven con confianza y simpatía los esfuerzos que México realiza en materia cinematográfica y podemos destacar que ya existen proposiciones concretas de varios países del Tercer Mundo para que los canales de distribución del cine mexicano manejen su material cinematográfico, consolidando así una estructura que proteja y desarrolle nuestras cinematografías”.¹²⁶

Algunos de los proyectos suscritos por la delegación mexicana, principalmente la realización de semanas de cine mexicano en África y de cine de países africanos en México, se

¹²⁵ Alexis Grivas, "México y el continente africano: una política común en materia de cine", *Excelsior*, 28 de diciembre de 1974.

¹²⁶ Rodolfo Echeverría, *Cuarto informe*, p. 90-95.

ejecutaron sin problema entre 1975 y 1976. Sin embargo, la mayoría de los acuerdos de colaboración a largo plazo no se llevó a cabo, pues, tras acabar el sexenio de Echeverría en 1976, el gobierno mexicano no se interesó más en colaborar con las cinematografías del Tercer Mundo. Antes de concluir la administración echeverrista, el nuevo cine mexicano decidió emprender una última conquista en uno de los principales escenarios del cine del Tercer Mundo: el Festival de Pésaro.

Pésaro, el último destino

Aunque *Actas de Marusia* no obtuvo el Oscar a la mejor película extranjera ni la Palma de Oro en el Festival de Cannes, el éxito mediático obtenido por ambas nominaciones representó un triunfo sin precedentes tanto para el cineasta chileno como para el proyecto estatal que lo había impulsado. Pasado el mal trago de las derrotas en Hollywood y Cannes, la estrecha relación del proyecto cinematográfico echeverrista con las principales figuras de los cines cubano y chileno rendiría uno de sus principales frutos: en 1976, la Mostra de Pesaro dedicó la sección principal de su XII edición a la exhibición de los productos del nuevo cine mexicano.

La Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, popularmente conocida como Festival de Pésaro, fue fundada en 1965 por el crítico de cine Lino Micciché y era apoyada por importantes personalidades del cine italiano, como Pier Paolo Pasolini, Bernardo Bertolucci y Renzo Rosellini. Realizada año con año en la pequeña población de Pésaro, al noreste de Italia, en una década de existencia se había convertido en el auténtico epicentro del cine del Tercer Mundo. Al amparo de este festival, las nacientes cinematografías africanas habían cobrado visibilidad en el espacio europeo; fue desde Pesaro que el Cinema Novo adquirió también proyección internacional, y donde, en 1968, *La hora de los hornos* se convirtió en el manifiesto fílmico del Tercer Mundo.¹²⁷ Aunque para mediados de los setenta el festival tenía un carácter menos militante que en sus inicios, continuaba siendo el principal escaparate del llamado cine del Tercer Mundo y uno de los puntos de encuentro más importantes de las figuras del movimiento del Nuevo Cine Latinoamericano. Si México quería un lugar en ese movimiento, Pésaro era sin duda el lugar a conquistar.

¹²⁷ Para una revisión de la importancia de Pésaro 1968 para la configuración del cine político a finales de los sesenta, véase David Oubiña y “Argentina: el profano llamado del mundo”, en Mariano Mestman, *Las rupturas del 68*.

La amplia participación mexicana en la XII edición de la Mostra se fraguó lentamente, el protagonismo del que gozaban en esos momentos cubanos y chilenos en ese espacio sería determinante. Si desde finales de los sesenta los principales actores de la industria cubana, como Julio García Espinosa, Santiago Álvarez y, sobre todo, Alfredo Guevara, tenían un lugar destacado en los foros internacionales del cine del Tercer Mundo, tras el golpe de Estado que segó la vida del presidente Allende, personajes como Raúl Ruiz, Patricio Guzmán y Miguel Littín se convirtieron también en piezas clave de este fenómeno cinematográfico internacional.¹²⁸ Durante los meses y años que siguieron al golpe de Estado, las manifestaciones de solidaridad con el exilio chileno serían una constante tanto en festivales de cine como en los encuentros internacionales del Comité de Cine del Tercer Mundo. En 1974, la sección principal de Pésaro, inaugurada de forma simbólica el 12 de septiembre —un año y un día después del golpe—, se dedicó al “Cine de Allende”, es decir, a la producción cinematográfica realizada en el periodo de la Unidad Popular, y tenía como protagonistas a los cineastas chilenos Raúl Ruiz —*Diálogos de exiliados*—, Miguel Littín —*Compañero presidente* y *La tierra prometida*— y Pedro Chaskel —*Venceremos*—. ¹²⁹

Según el propio Littín, en esa ocasión él mismo le propuso a Lino Micciché, director del festival, que viajara a México para conocer el proyecto que Rodolfo Echeverría llevaba adelante.¹³⁰ Micciché aceptó y seis meses después realizó una intensa visita para conocer y valorar el proyecto mexicano.¹³¹ El viaje del crítico italiano coincidió con la aparición del *Manifiesto* publicado por el Frente Nacional de Cinematografistas que, como vimos hacia el final del capítulo 3, intentaba defender la continuidad del proyecto echeverrista ante la incertidumbre del cambio sexenal. Por ello, la valoración de Micciché, publicada en la sección de cine dirigida por Alberto Isaac en el diario *Esto*, pareció indicar, por un lado, que la compleja realidad política y cinematográfica de México no pasaba desapercibida para el observador italiano, y por el otro, que su visita y la intención de asegurar un lugar sobresaliente para México en Pésaro se enmarcaban en este polémico momento nacional, en el que el proyecto llevado adelante en los últimos cinco años debía mostrar importantes resultados a corto plazo:

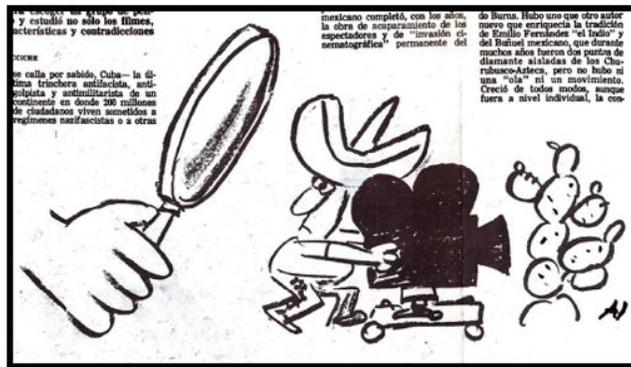
¹²⁸ "De los cineastas latinoamericanos presentes en el Festival de Pésaro a todos los participantes", documento mecanografiado y ubicado en la Cinemateca de Cuba, La Habana.

¹²⁹ "El Festival de Pesaro, dedicado a Allende", *Cine Mundial*, 27 de agosto de 1974.

¹³⁰ Entrevista de Israel Rodríguez a Miguel Littín, Santiago de Chile, 7 de enero de 2019.

¹³¹ "Participación del cine mexicano en el Festival de Pésaro", *El Nacional*, 12 de sep. de 1975.

Existe una contradicción o una dialéctica en la situación de México: la presencia de una fuerte tradición combativa de izquierda y, al mismo tiempo, de una áspera tradición represiva del aparato estatal; de una notable libertad de acción y de expresión, por un lado, y por el otro de un inasible e incontrolable mecanismo del poder; de una “oficialidad” dinámica, abierta y sonriente, toda popular y progresista, junto con los instrumentos de exclusión, de control, y de dirección no menos oficiales. Es precisamente en ese México donde se está llevando a cabo una lucha decisiva entre el progreso y la reacción que no afecta únicamente a los 60 millones de mexicanos, sino a todo el continente latinoamericano.¹³²



Alberto Isaac, “El nuevo cine mexicano bajo la lupa de Lino Micciché”,
Esto, 22 de junio de 1976.

La conquista de Pésaro fue, pues, un triunfo no de todo el cine mexicano, sino de un grupo de directores que, ayudados por las conexiones internacionales de Littín y apoyados por el director del BNC, había logrado convencer al crítico italiano de dedicar una amplia sección del festival al proyecto estatal mexicano. “La cinematografía de México —anotaba Micciché— hasta ahora había sido subcolonial, nunca un instrumento de concientización, sino de alienación. Pero la nueva línea de las películas mexicanas es la que llamó nuestra atención. Yo, como observador internacional, considero positivo que, por ejemplo, este país haya permitido la filmación de *Actas de Marusia*”.¹³³ Al final, el crítico italiano seleccionó un total de doce cintas, en su mayoría, por su puesto, producidas por DASA, y el BNC se aprestó a financiar el viaje de los filmes y los cineastas mexicanos que cautivarían el principal foro fílmico del Tercer Mundo.¹³⁴ Así, entre el

¹³² Lino Micciché, "Demasiado cerca de los Estados Unidos", *Esto*, 22 de junio de 1976.

¹³³ "Se indagará en Pesaro el Fenómeno del Frente de Cineastas Mexicanos", *Excelsior*, 17 de abril de 1976.

¹³⁴ "Doce películas mexicanas seleccionadas para la muestra de cine de Pésaro, Italia", *Excelsior*, 2 de mayo de 1976.

15 y el 22 de septiembre de 1976, el núcleo de directores agrupados en torno al Frente y cobijados por el proyecto estatal fueron los protagonistas principales del que era, quizá, el más importante evento del cine tercermundista. *Actas de Marusia*, como era de esperarse, ocupó el lugar destacado y fue la cinta con la que se clausuró el evento. Las notas sobre la gloria mexicana en el epicentro del nuevo cine inundaron los diarios nacionales e hicieron que las derrotas en Hollywood y Cannes quedaran en el olvido.

Sin embargo, en el interior del movimiento tercermundista, justificar la distinción de México en Pésaro era una tarea nada sencilla. Como dijimos antes, el cine mexicano no sólo resultaba ajeno a este tipo de encuentros, sino que su producción —que ya incluía claras, y a veces forzadas, referencias al antiimperialismo y la lucha de los pueblos del Tercer Mundo— en general se mantenía en un espacio de ambigüedad, con un cine en su mayoría industrial muy lejano a los proyectos de liberación llevados adelante por las cinematografías o los grupos subalternos del resto de los países participantes. Además, si la industria cinematográfica mexicana no era reconocida dentro del cine tercermundista, para nadie era un secreto el carácter autoritario y capitalista del Estado que la patrocinaba.

Por ello, en el catálogo publicado para la ocasión, el director del festival incluía una extensa explicación para justificar que México ocupara el lugar central:

Puede parecer que todo esto [la lucha de los pueblos del Tercer Mundo] no esté relacionado con México y menos aún con el cine mexicano, al que Pésaro 76 dedica este año su reseña. Pero tiene que ver y de qué forma. Junto con Cuba y Venezuela, México representa hoy en Latinoamérica la única entidad nacional donde la represión no es el fundamento del gobierno y donde es posible hablar, desde el interior del continente latinoamericano, de una alianza democrática contra el nazi-fascismo y el imperialismo que lo promueve.

Ciertamente en México no faltan contradicciones llamativas [...]. Cuando se ve con ojos europeos (desatentos), la democracia mexicana ciertamente puede aparecer como algo muy retorcido y contradictorio que no se parece, en sustancia y forma, a un régimen legítimo. Pero, visto con ojos latinoamericanos, el régimen mexicano es, aparte de Cuba y Venezuela, la última trinchera antimilitarista.¹³⁵

¹³⁵ “Perche' il cinema messicano”, en *Cinema Messicano*, cuaderno informativo núm. 66 de la Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Pesaro, septiembre de 1976.

La nota explicativa de Micciché, acompañada de amplios textos de Emilio García Riera y Tomás Pérez Turrent, concluía con un llamado a los espectadores, tanto europeos como del Tercer Mundo, para acercarse sin prejuicios exotistas al cine mexicano, cuyos principales protagonistas, agrupados en ese momento en el Frente de Cinematografistas, estaban intentando llevar adelante una transformación total de su industria en un momento decisivo dentro de su país y de Latinoamérica.

LAS IMÁGENES DEL BREVE TERCERMUNDISMO MEXICANO

En junio de 1976 el cine mexicano estrenó una de las últimas superproducciones del periodo echeverrista: *La casa del sur* (Sergio Olhovich, 1976). La cinta toma su nombre de un antiguo canto mexica en el que se menciona un lugar mítico, fértil y paradisiaco llamado la casa del sur, *huitznahuac*. En la película, un pueblo de trabajadores de las minas del desierto emprende un viaje geográfico y temporal hacia las tierras fértiles del sur en busca de nuevas formas de vida. Tras un largo recorrido, los viajeros llegan por fin al lugar que tanto buscaban y logran instalarse y construir una pequeña comunidad autosuficiente. Sin embargo, como era previsible en los guiones del cine mexicano de finales del echeverrismo, el problema sobreviene cuando un malvado terrateniente —David Reynoso— llama a los comuneros a su lujosa mansión para informarles que se encuentran invadiendo su propiedad. Los vecindados tienen dos opciones: quedarse y servir al nuevo dueño que convertirá las tierras en un espacio turístico o abandonar el lugar. Los campesinos obviamente se niegan y, como se había hecho costumbre en el cine de ese periodo, son fuertemente reprimidos por las fuerzas del Estado que, metralleta en mano, los expulsa del paradisiaco lugar. Al final de la cinta, de nuevo nómadas, los integrantes de la comunidad llegan hasta una zona arqueológica a orillas del mar —Tulum— y, mirando al horizonte, escuchan el mensaje esperanzador de uno de sus guías —Manuel Ojeda—: “aunque no sepamos a dónde ir, lo importante es que somos libres”.

Con *Actas de Marusia*, *La casa del sur* fue sin duda una de las cartas fuertes del tercermundismo cinematográfico mexicano. Aunque en la película todos los referentes geográficos remiten a México, el director se esfuerza en destacar que los miserables viajeros que observamos en la pantalla pueden ser cualquier pueblo latinoamericano. La trama no se

desarrolla en un espacio definido y su temporalidad es intencionalmente caótica: vestuarios, transportes, discursos y procesos políticos de todos los siglos se mezclan para acentuar la idea de que la ficción que presenciamos es una realidad neocolonial que viven y han vivido siempre los pueblos de Latinoamérica.

Sin embargo, la exégesis no fue necesaria en este caso, pues, tras su estreno, el mensaje que trataba de transmitirse fue repetido una y otra vez en la prensa hasta dejarlo claro: “el protagonista de *La casa del sur* es un pueblo entero —repetía su director en varios diarios—. El tema se centra en la problemática social, política y económica de la mayoría de los pueblos latinoamericanos. Su peculiar estructura ha determinado que dichos pueblos sigan enfrentándose a la triste realidad que viven desde hace largos años”. Además, como se había hecho costumbre, el actor que encarnaba al personaje principal, Salvador Sánchez, manifestaba ante los medios que no se consideraba el protagonista de la cinta, “porque comprendo que la estrella del filme es el pueblo”.¹³⁶

La película, que en su momento recibió críticas que la tacharon de esquemática y burda, es uno de los ejemplos más claros de los esfuerzos del cine mexicano al final del sexenio por replicar el discurso tercermundista y latinoamericanista del gobierno, y copiar la estética de las principales producciones de la región. Con referencias claras de largometrajes como *La Patagonia rebelde* (Héctor Olivera, 1974), *Caliche sangriento*, *La tierra prometida* o la misma *Actas de Marusia*, la obra de Olhovich lleva la visualidad y el discurso de la epopeya latinoamericana a su nivel más básico y esquemático, para entregar al público mexicano una versión casi didáctica del sufrimiento latinoamericano que por esos días inundaba el discurso oficial.

Sin embargo, en 1976 la cinta de Olhovich no resultaba ninguna extravagancia, todo lo contrario. Para ese momento, además de las producciones del CPC —*Maestros del tercer mundo*, *Con los pueblos del mundo*, etcétera— que no dejaron de acompañar las giras y registrar los avatares internacionales del presidente, el BNC se enfocó en la filmación de obras fuertemente latinoamericanistas y comenzó a producir y coproducir cintas cuyas imágenes y diálogos reproducían el discurso oficial y la retórica e imágenes del cine sudamericano. A las ya mencionadas *Actas de Marusia* y *La casa del sur* podríamos sumar, por sólo mencionar los ejemplos más claros, *Cananea* (1976), en la que Marcela Fernández Violante hace énfasis en la voracidad de los empresarios extranjeros dispuestos a todo con tal de continuar con la explotación de los

¹³⁶ "El tema de *La casa del sur* es en esencia latinoamericano", el *Nacional*, 13 de octubre de 1974.

territorios latinoamericanos, o la coproducción cubana *Mina, viento de libertad* (Antonio Eceiza, 1976), en la que un estoico Ernesto Alonso personifica al legendario insurgente español que una y otra vez lanza arengas contra la dominación colonial.¹³⁷

El común denominador de estas películas era que lograban conciliar en sus imágenes las consignas de liberación anticolonial con los postulados oficiales del Estado mexicano, que se esforzaba por apropiarse de este discurso e insertarlo como parte de la historia de su propia revolución institucional. Como lo hizo en tantos otros espacios, con esta compleja retórica de oficialismo tercermundista el cine estatal mexicano logró incorporar en sus obras los planteamientos y las preocupaciones de la nueva izquierda surgida hacia finales de los sesenta, mientras ayudaba a reconstituir la hegemonía política del régimen priista.¹³⁸ Al final del gobierno echeverrista, el cine mexicano parecía monotemático y lucía como el más tercermundista del continente. Las páginas de sus revistas se llenaban con entrevistas a los cineastas o teóricos latinoamericanos, como Carlos Álvarez, Jorge Sanjinés o Julio García Espinoza; los directores de cine identificados con la izquierda cinematográfica mundial, como Glauber Rocha, Constantin Costa-Gavras o Santiago Álvarez, desfilaban uno a uno por las oficinas de Rodolfo Echeverría o asistían a magnas comidas organizadas en la residencia del presidente, mientras anunciaban a los medios de comunicación el beneplácito de ver cómo la industria mexicana se sumaba al movimiento internacional del cine de liberación.¹³⁹

Hacia el final del sexenio, el tercermundismo cinematográfico echeverrista, al menos en términos de efectividad política, parecía todo un éxito: en el exterior, había logrado colocar la industria estatal mexicana en el centro de espacios de debate sobre la consolidación de un movimiento de cine del Tercer Mundo; en el interior, la proyección tercermundista del cine mexicano y las relaciones diplomáticas que conllevó fueron parte de la amplia estrategia de reconciliación nacional para atraer hacia el Estado a sectores disidentes y grupos políticos que, adheridos ahora al proyecto oficial, podían enunciar libremente sus postulados revolucionarios sin representar una amenaza a la estabilidad política nacional:

¹³⁷ Desde finales de 1974, la visita presidencial de Luis Echeverría a Venezuela, ambas cinematografías firmaron un acuerdo de colaboración para filmar la película *Bolívar*, una megaproducción cuya filmación se postergó tanto que al final quedó cancelada tras el cambio de gobierno en México. "México y Venezuela harán film sobre Simón Bolívar", *Cine Mundial*, 21 de diciembre de 1974.

¹³⁸ Un análisis más amplio de este fenómeno de apropiación puede encontrarse en Alberto Ruy Sánchez, *Mitologías de un cine en crisis*, p. 96.

¹³⁹ "El presidente Echeverría censuró la manipulación del cine por parte de las tendencias hegemónicas", *El Nacional*, 28 de junio de 1976.

No es extraño —anotaba años después Alberto Ruy Sánchez— que esto suceda en un país donde el gobierno está desde hace varios años en manos de un partido oficial llamado justamente Partido Revolucionario Institucional, donde el Estado pudo ejercer una fuerte represión a todos los movimientos de organización obrera independiente, intervenir en el único periódico que era crítico del gobierno, ocupar con el ejército y la policía las universidades que se ligaban a movimientos populares de oposición, y al mismo tiempo declararse internacionalmente tercermundista y antiimperialista. La mayoría de los cineastas promovidos prefirieron desconocer las luchas políticas del país y los movimientos populares de oposición, para vincularse estrechamente con la ideología “tercermundista” del Estado, que reclamaba veladamente una reconciliación nacional, es decir, una ilusoria conciliación de la lucha de clases en el país, con el pretexto de enfrentarse “todos unidos” al enemigo exterior: el imperialismo.¹⁴⁰

Pero, como ocurrió con el proyecto político nacional del cual se desprendía, el tercermundismo cinematográfico mexicano fue breve y la firmeza de sus convicciones no soportó el cambio de sexenio.¹⁴¹ Aunque hacia los últimos meses de su gestión, el programa de Rodolfo Echeverría redobló esfuerzos tanto por consolidar su contenido antiimperialista como por afianzar a México como referente indiscutible de la cinematografía tercermundista,¹⁴² tras el cambio de gobierno de diciembre de 1976 todo pareció esfumarse. Durante los primeros años de la administración de López Portillo, la incursión de México en la corriente tercermundista recibió fuertes críticas —y no pocas burlas— y se le señaló comúnmente como la causa de la crisis por la que atravesaba el país.¹⁴³ Del mismo modo, el fracaso económico del proyecto fílmico echeverrista se explicó rápidamente por el hecho de que las películas sobre temas latinoamericanos fueron las menos exitosas de entre todas las producciones estatales. Aunque en el plano internacional, como mencionamos en el capítulo 3, el plan de renovación echeverrista

¹⁴⁰ Alberto Ruy Sánchez, “La autocensura en el cine mexicano”, p. 147.

¹⁴¹ A. S. Dullingham, describió de hecho este periodo como “Mexico’s short-lived Third Worldist project”. Dullingham, “Mexico’s Turn Toward the Third World...”, p. 114.

¹⁴² Así, en 1976 no sólo se incrementó la producción de las cintas antes mencionadas, sino también la participación de México en importantes eventos internacionales. En ese año, por ejemplo, México consiguió ser sede de importantes congresos como las reuniones anuales de la Federación Internacional de la Prensa Cinematográfica (Fipreci) y de la Federación Internacional de Archivos Fílmicos (FIAF), ambos presididos por el secretario de Gobernación Moya Palencia y albergados en la Cineteca Nacional.

¹⁴³ Alfredo Kawage, “El Tercer Mundo y el mundo de tercera”, *Siempre!*, 1215, 6 de octubre de 1976.

continuó recibiendo apoyo en algunos encuentros de cineastas latinoamericanos,¹⁴⁴ los pronunciamientos hechos en estos espacios perdieron relevancia en el interior del país y ni siquiera fueron replicados por la prensa nacional. Además, del mismo modo en que la beligerancia del tercermundismo diplomático latinoamericano había perdido casi toda su fuerza hacia finales de los años setenta,¹⁴⁵ la institucionalización del movimiento del nuevo cine latinoamericano en el festival de La Habana, en 1979, terminó con dos décadas de efervescencia política y cinematográfica en la región y dio paso a una nueva etapa mucho más mesurada.

¹⁴⁴ "El nuevo cine mexicano y su importancia para América Latina", en *Por un Cine Latinoamericano, V Encuentro de cineastas latinoamericanos*, Mérida, 27 de abril de 1977.

¹⁴⁵ Hal Brands, "Third World Politics in an Age of Global", p. 107.

Atravesar la nación con imágenes marginales es irrumpir la certeza de los vencedores y desordenar las iconografías del poder. La pretensión de un cine político latinoamericano estaría marcada por esa voluntad de cruzar la representación con relatos borrosos, estacionados por fuera de los bordes visuales, aconteciendo sin un guion festivo. Más bien, exigiendo una zona para traer desde lo distante la comunidad de los vencidos.

Carlos Ossa, *El ojo mecánico. Cine político y comunidad en América Latina*

Por desgracia, uno de los triunfos del proyecto fílmico echeverrista fue que, en términos generales, logró invisibilizar a los cineastas o colectivos de cine que pretendieron sumarse a la lucha antiimperialista sin incorporarse a la política estatal. Sin embargo, aunque es verdad que un amplio número de jóvenes cineastas fue absorbido por este programa estatal, entre finales de los años sesenta y principios de los ochenta, a la par del profundo proceso de transformación de la industria cinematográfica, se desarrolló en México un importante fenómeno de cine marginal que, hasta ahora, ha sido muy poco estudiado. Surgido en los espacios universitarios donde la práctica fílmica y la conciencia política se mezclaban, este cine realizado por jóvenes urbanos de clase media nació con la consigna de traspasar sus propios límites espaciales y sociales y volcarse hacia las comunidades marginadas del país. Tributarios de los planteamientos políticos de la nueva izquierda tercermundista y de los movimientos cinematográficos desarrollados durante la década anterior en Latinoamérica, seguros de que por medio del cine podían ayudar en el proceso de liberación de los grupos desposeídos y perseverantes en su convicción de que era posible ejercer su actividad fuera de cualquier patrocinio oficial, los cineastas marginales produjeron docenas de obras, hicieron cientos de proyecciones y acompañaron con sus cámaras cuantiosos

movimientos populares. Todas y todos estos cineastas han quedado prácticamente olvidados hoy. Por ello, es imprescindible acercarse a este fenómeno e integrarlo como parte constitutiva de la historia política del cine mexicano de los años setenta.

El presente capítulo se divide en cuatro apartados. En el primero tratamos de explicar cómo fue que el término “marginal” cobró un nuevo significado político hacia los años sesenta del siglo XX y cómo en aquellos años los jóvenes de las ciudades, entre ellos los cineastas, decidieron volcarse hacia los márgenes del régimen y las comunidades periféricas, a las que veían como el nuevo sujeto revolucionario. En el segundo apartado hacemos una relación mínima de los principales colectivos de cine marginal que estuvieron activos durante la década de los setenta. En el tercero, analizamos las cintas producidas por estos grupos para observar las representaciones de los sujetos marginales que estos colectivos elaboraron y cuáles fueron las diferencias entre éstas y las producidas por el cine industrial. En la última parte nos acercamos a la forma en la que tanto estos grupos como algunas dependencias estatales protagonizaron una verdadera carrera por acercarse mediante el cine a las comunidades marginales en todo el país.

EN LOS MÁRGENES

El término “margen” —del latín *margo*: orilla, borde— era utilizado por los copistas medievales para designar la parte de la página entre la caja de texto y el exterior del libro. Este espacio fronterizo, dejado en blanco para hacer notas, fue también el origen del verbo “marginar” —anotar en el margen— y el adjetivo “marginal” —lo que se encuentra en esa parte del libro—. De manera sorprendente, según los registros en nuestra lengua, desde el *Vocabulario español-latino* de Antonio de Nebrija (c. 1495) hasta la décimo octava edición del *Diccionario de la lengua española*, de la Real Academia Española (1956), este término había variado muy poco su sentido bibliográfico original, si acaso se registraba su uso para señalar genéricamente la orilla de alguna cosa, como un río o una propiedad. Sin embargo, algo ocurrió en las décadas de los cincuenta y sesenta del siglo XX para que la edición de 1970 del mismo *Diccionario* incluyera por primera vez la acepción “estar al margen” para referirse a “una persona o grupo social que no participa de las acciones o condiciones del conjunto”, y el verbo “marginar” para señalar “la acción de dejar

a una persona o grupo en condiciones sociales de inferioridad”.¹ Si hasta esa fecha no existía una sola referencia que indicara una metáfora social para este vocablo, en adelante los términos “marginal” o “marginado” serían de uso común para hacer referencia a los individuos o grupos que, por voluntad propia o por su situación socioeconómica, se encontraba en los bordes del conjunto social, sus normas y, por lo general, sus beneficios.

En Latinoamérica, como se ha estudiado ampliamente,² en los años inmediatamente posteriores a la Segunda Guerra Mundial, la utilización de la metáfora marginal conservó las características espaciales del término original para aludir, en esencia, a las cada vez más amplias comunidades establecidas en los bordes de las grandes ciudades. Sin embargo, las condiciones de vida de estos grupos, menos sometidos al control estatal, pero evidentemente más pobres y con menor acceso a los beneficios del Estado y la vida urbana, hicieron que la situación de marginalidad —entendida antes como periférica en relación con un centro urbano— pronto se asimilara con la de pobreza. Gracias a ello, desde los años cincuenta el término “marginal” cambió su sentido topográfico original y comenzó a orientarse a una situación de atraso en el proceso de desarrollo.³ Como anotó en su momento Gino Germani, la expresión “marginal” comenzó a designar a los grupos, regiones o países que, debido a sus características sociales, económicas o incluso étnicas, se encontraban en un estado menos avanzado que los grupos sociales más acomodados o que los países del llamado primer mundo.⁴

Sin embargo, como es sabido, este sentido de lo marginal, entendido como aquello que se encuentra en un estado inferior de desarrollo, fue fuertemente debatido por quienes argumentaban durante los años sesenta y setenta que para entender la posición de marginalidad de las sociedades —sobre todo las que vivían en el tercer mundo— se debía conservar, incluso subrayar, su noción espacial. De acuerdo con esta lectura, resultaba falaz la visión de sociedades o individuos que se encontraban al margen del desarrollo debido a sus características histórico-culturales. Por el contrario, según esta interpretación, la existencia de las comunidades

¹ La gran mayoría de los diccionarios de la lengua española, desde el de Nebrija (1495) hasta la vigésima edición del de la Real Academia (1992) pueden consultarse en el *Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española*: buscon.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtle.

² Una genealogía mínima del estudio del término y, sobre todo, de su uso en América Latina debe comenzar sin duda con el texto clásico de Gino Germani, “Aspectos teóricos de la marginalidad” e incluir también el revelador texto de Veronika Bennholdt-Thomsen y Anneliese Garrido, “Marginalidad en América Latina. Una crítica de la teoría”. En fechas más recientes, Andrea Delfino realizó un seguimiento historiográfico puntual del itinerario del concepto en la teoría latinoamericana. Véase Andrea Delfino, “La noción de marginalidad en la teoría social latinoamericana: surgimiento y actualidad”.

³ Andrea Delfino, “La noción de marginalidad en la teoría”, p. 19.

⁴ Gino Germani, “Aspectos teóricos de la marginalidad”, p. 9.

marginadas en las periferias de los polos de desarrollo obedecía a una situación de dependencia en la que los centros políticos y económicos, tanto nacionales como internacionales, generaban inevitablemente regiones de pobreza de las cuales obtenían los recursos necesarios para su propio desarrollo.⁵ Desde esta postura, ligada indudablemente a un impulso tercermundista cada vez más generalizado, en el interior de los países se reproducía la situación de dominación imperialista y neocolonial predominante en el sistema internacional.⁶

Por esta razón, desde la década de los sesenta el término “marginal” comenzó a utilizarse en Latinoamérica para designar no a los grupos o países “atrasados”, sino a los que padecían desde la periferia las consecuencias del proceso de industrialización y concentración de riqueza que caracterizaba a la llamada edad dorada del capitalismo.⁷ Al mismo tiempo, la certeza de la existencia de una situación de dependencia y opresión entre los países centrales —o elites nacionales— y las naciones periféricas —o sectores marginales— colocó “el eje del problema, no en el desarrollo técnico, sino en una cuestión política que demandaba la ruptura con el imperialismo y con las burguesías nacionales. A partir de ese momento, el debate comenzó a girar en torno a la búsqueda del sujeto de la revolución y el potencial de los marginales como impulsores de ese cambio”.⁸ La popularización de esta idea, sin duda el núcleo central de la versión más radical del tercermundismo y del impacto internacional de la nueva izquierda, configuró lo marginal o periférico como el espacio revolucionario por excelencia. Tanto en los países del Tercer Mundo como entre las juventudes clasemedieras de las metrópolis del primer mundo, asumir una posición marginal significó desde entonces colocarse en un espacio o postura esencialmente revolucionaria.⁹

Fue en ese momento cuando dos formas de marginalismo se encontraron, mejor dicho, cuando una fue en busca de la otra: los grupos intelectuales —en su mayoría jóvenes— de clase media que durante la década de los sesenta se habían marginado de las vías institucionales de participación política salieron en la búsqueda de los otros márgenes, aquellos no voluntarios sino

⁵ El análisis de este debate y de los autores que se enfrentaron en la polémica desarrollismo vs dependentismo, en Andrea Delfino, "La noción de marginalidad en la teoría", p. 23 y ss; y sobre todo en Verónica Bennholdt-Thomsen y Annelise Garrido, "Marginalidad en América Latina. Una crítica de la teoría", *passim*.

⁶ Gino Germani, "Aspectos teóricos de la marginalidad", p. 10.

⁷ La caracterización clásica de esta era dorada del capitalismo en Eric Hobsbawm, *El siglo XX*, cap. 9, "Los años dorados".

⁸ Andrea Delfino, "La noción de marginalidad en la teoría", p. 23.

⁹ La idea de la periferia marginal como espacio revolucionario ha sido ampliamente estudiada. Para una revisión profunda de este fenómeno en el ámbito internacional véanse Christoph Kalter, "A Shared Space of Imagination, Communication, and Action: Perspectives on the History of the 'Third World'", p. 24-31; Gilbert Rist, *The history of development: from Western origins to global faith*, p. 140; Arif Dirlik, "Foreword. The Third World in 1968", p. xii.

padecidos, donde habitaban las comunidades más pobres, el *sertão* brasileño, las comunidades indígenas de México o Perú, los *ghettos* negros de Estados Unidos o las chabolas de los trabajadores inmigrantes de Europa. El motor de estos jóvenes era el convencimiento de que, aunque estructuralmente distinta, la marginación que padecían unos y otros tenía el mismo origen: el sistema de dominación político y económico capitalista reflejado en el orden económico internacional y reproducido por las elites locales.¹⁰ En todos lados las poblaciones más alejadas o las comunidades más pobres de las ciudades comenzaron a ver el arribo de los jóvenes universitarios obsesionados por entender cómo se vivía en los márgenes del desarrollo y por hacerles entender a aquellas comunidades que ellas eran el nuevo germen de la revolución.¹¹

En México, individuos y colectivos se desplazaron hacia los márgenes del control estatal tras los acontecimientos del 2 de octubre y eso los condujo al encuentro con ese otro marginalismo padecido por las comunidades más pobres del país. Después de despertar del sueño clasemediero de los años sesenta, jóvenes intelectuales y creadores definieron cada vez más su intención de mantenerse alejados del Estado y sus amplios brazos presupuestales, y de acercarse a aquellos que, desde los márgenes urbanos, económicos o políticos, se oponían al régimen de la Revolución. Esta nueva generación, constituida fundamentalmente por individuos menores de 30 años, surgida del rescoldo del movimiento estudiantil y seducida por los ideales igualitarios del marxismo y las noticias de los triunfos revolucionarios en Cuba y Vietnam, desafió no sólo las rígidas estructuras del corporativismo priísta, sino también el reformismo de los partidos comunista y socialista, y las que consideraban viejas formas de hacer política.¹² Como anotó el politólogo e historiador Arturo Anguiano, después del movimiento estudiantil muchos

¹⁰ Jean-Claude Schmitt, “La historia de los marginados”, p. 402.

¹¹ Por supuesto, los procesos sociales derivados del acercamiento entre los jóvenes politizados y las comunidades marginales, rurales o urbanas, son parte de un tema tan fascinante como amplio. Para una revisión de algunas de estas historias, ver la reciente compilación de Jaime M. Pensado y Enrique C. Ochoa, *México beyond 1968*. Dentro de este volumen, el complejo texto de Adela Cedillo, “The 23rd of September Communist League’s Foco Experiment in the Sierra Baja Tarahumara (1973-1975)”, analiza la difícil convivencia entre los cuadros de clase media que defendían los principios comunistas y los campesinos de las comunidades guarijío y rarámuri de la sierra que defendían sus tierras.

¹² Para una visión general de los efectos de la irrupción de la nueva izquierda en América Latina, véase la esclarecedora introducción de Aldo Marchesi, *Latin America's Radical Left: Rebellion and Cold War in the Global 1960s*, p. 1-21. Para el caso mexicano el mejor acercamiento a este tema hasta ahora es sin duda el reciente libro de coordinado por Jaime M. Pensado and Enrique C. Ochoa, *México beyond 1968 : revolutionaries, radicals, and repression during the global sixties and subversive seventies*. En este libro, los textos analíticos de Eric Zolov (“Integrating Mexico into the Global Sixties”) y Will G. Pansters (“Zones and Languages of State-Making: From Pax Priísta to Dirty War”) ofrecen una compleja visión de la politización juvenil y su enfrentamiento con el régimen autoritario priísta, mientras que el conjunto de artículos compilados en la obra ofrecen interesantes ejemplos de la manera en que la nueva izquierda se tradujo en historias concretas de acción política juvenil en zonas urbanas marginales, estudiantes de normales rurales o comunidades campesinas.

de los jóvenes que encarnaban la nueva izquierda mexicana de los años setenta desbordaban el doctrinarismo y la falta de sentido de la realidad en la que, consideraban, se había enfrascado la vieja izquierda mexicana. En ese sentido, 1968 se presentó como una verdadera inflexión de la izquierda hacia la práctica social, cultural y política prolongada: “el 68 fue un encuentro inusitado y profundo con la vida social y política de la nación, un verdadero redescubrimiento del país”.¹³

Como veremos a continuación, el ámbito del cine no fue indiferente a estas transformaciones. También en este campo, sobre todo en los espacios en los que confluían colectividad estudiantil y producción fílmica se multiplicaron las experiencias en las que la creación cinematográfica independiente realizada al margen de la industria se convirtió en una importante práctica política en los márgenes de la sociedad mexicana.

HISTORIA MÍNIMA

La escritura de una historia amplia y detallada sobre los cineastas y colectivos fílmicos que durante la década de los setenta hicieron del cine una práctica política sigue siendo una tarea pendiente. En los tratados generales del cine mexicano la mención de estas experiencias es aún mínima y su estudio difícilmente se encuentra fuera del contexto de la crítica cinematográfica.¹⁴ Además, el posicionamiento liminar de estos grupos, con un pie en la práctica fílmica y otro en la acción política, terminó por marginarlos de ambas historias. Por otro lado, las abundantes historias del Nuevo Cine Latinoamericano, movimiento en el que muchos de estos grupos decían participar, por lo regular se limitan a un reducido número de directores y sus obras principales. En estas narrativas sobre el movimiento cinematográfico subcontinental, el papel del cine mexicano es siempre discreto y, cuando aparece, está siempre representado por los famosos personajes impulsados por el proyecto estatal de los que hemos hablado a lo largo de este trabajo. Como parte del contundente éxito que tuvo el proyecto echeverrista, estas historias subcontinentales han ignorado en general a aquellos grupos que, siguiendo las directrices del cine de liberación, se lanzaron decididamente a la praxis fílmica desde una posición mucho más

¹³ Arturo Anguiano, "Entre el pasado y el futuro: la izquierda en México, 1969-1995", p. 31-32.

¹⁴ En este casi completo silencio sobre el cine marginal mexicano aparecen como maravillosa excepción los textos publicados por Jorge Ayala Blanco en el suplemento *La Cultura en México* del semanario *Siempre!* y posteriormente compilados dentro *La condición del cine mexicano*, p. 495-610.

marginal, con frecuencia alejados de los grandes festivales o circuitos de distribución internacional.

Aunque en los últimos años han comenzado a aparecer a cuentagotas algunos textos que recogen estas historias, la heterogeneidad de estas experiencias —imposibles de calificar como parte de un movimiento articulado— ha dado como resultado habitual trabajos que se enfocan en un grupo en particular y no se ha intentado aún integrarlas dentro de un relato histórico amplio.¹⁵ No es el objetivo de este capítulo detallar estas experiencias, pero antes de analizar la forma en la que cineastas y colectivos generaron imágenes filmicas al margen del régimen echeverrista y, en muchos casos, las utilizaron como una forma de práctica política contra éste, es necesario presentar una mínima relación de sus actores.

Aclaramos, sin embargo, que dibujar este mapa del cine marginal es complicado porque, como hemos anotado, los márgenes del Estado mexicano durante el régimen priista resultan verdaderamente borrosos y porque durante el sexenio echeverrista la absoluta independencia era más una quimera política que una realidad. Quizá por ello, en el cine como en el resto de las formas de creación, la posibilidad de la independencia acaparaba las discusiones. Entonces, es imposible trazar fronteras fijas o conformar grupos sólidos. Durante aquellos años, varios de los mejores documentalistas jóvenes transitaban sin dificultad de la férrea crítica al sistema hacia una participación en los espacios oficiales de creación cinematográfica. Cineastas como Paul Leduc, Eduardo Maldonado o el propio Óscar Menéndez desarrollaron importantes trabajos de crítica social como parte de su trabajo en el Centro de Producción de Cortometrajes (CPC), en Cine-Difusión de la Secretaría de Educación Pública (SEP) o las secciones audiovisuales de los

¹⁵ Algunos colectivos de cine marginal han merecido ya acercamientos académicos. De entre éstos, la Cooperativa de Cine Marginal es la que más atención ha recibido. A este grupo Álvaro Vázquez Mantecón le dedicó una amplia parte de su obra *El cine súper 8 en México*, p. 191-265. Sobre este mismo colectivo, el joven historiador Alonso Getino escribió una tesis de maestría “La Cooperativa de Cine Marginal y el cine como fermento de la historia” y recientemente un artículo, “Expectativas y experiencias de un cine marginal (1971-1976)”. Además, hace apenas un año Susan Draper incluyó en su amplia investigación sobre 1968 un capítulo dedicado al cine en el que analiza detenidamente tanto el trabajo de la Cooperativa como la obra de Óscar Menéndez. Véase, Susan Drapper, *México, 1968: experimentos de la libertad, constelaciones de la democracia*, p. 136-185. Sobre el trabajo del Taller de Cine Octubre puede consultarse mi tesis de maestría, “El Taller de Cine Octubre: teoría y práctica del cine militante en el México de los años setenta”. En fechas recientes también el colectivo Cine Mujer ha sido objeto de estudio. Realicé un acercamiento a este grupo en el artículo “Cine documental y feminismo en México. Notas para la escritura de una historia, 1975-1986”. Además, la historiadora española Elena Oroz publicó “Experiencias y prácticas feministas transnacionales en la primera etapa del colectivo mexicano Cine-Mujer (1975-1980)”. Finalmente, sobre este mismo grupo Isabel Jiménez Camacho escribió una bien documentada tesis de licenciatura “De cines y feminismos en América Latina: el colectivo cine mujer en México (1975-1986)”. El único acercamiento a la labor de Sergio García y su relación con el Partido Mexicano de los Trabajadores se encuentra en el texto aún inédito de Álvaro Vázquez Mantecón, “Militancia partidista en súper 8: la política de medios del Partido Mexicano de los Trabajadores”.

institutos nacionales Indigenista y de Antropología e Historia. De este modo, aunque las fronteras sean difusas, y teniendo en cuenta que la lista de quienes realizaron alguna película al margen de la industria es bastante grande, presento a continuación una breve relación únicamente de los principales individuos o grupos que, entre 1968 y 1980, intentaron articular propuestas políticas y cinematográficas más allá de la filmación de alguna cinta aislada. Por ello se incluyen sólo quienes intentaron vincularse con alguna lucha —obrera, campesina, barrial, feminista— mediante su producción fílmica y desarrollaron una forma de organización propia para hacerlo.

El 68 y la transformación del cine independiente

A diferencia de lo que ocurrió con el cine industrial mexicano, cuya transformación, como hemos visto, tenía raíces que iban más allá de 1968, la proliferación de prácticas fílmicas marginales y, en muchas ocasiones, opositoras al régimen, está indudablemente relacionada con la efervescencia política de los espacios universitarios ocurrida tras la represión del movimiento estudiantil. Como también anotamos al inicio de este trabajo, en los años inmediatamente posteriores a la crisis política de 1968, las imágenes de *El grito* (Leobardo López, 1971) y *2 de octubre/ Aquí México* (Óscar Menéndez, 1970-1971) comenzaron a circular de manera discreta, marginal y semiclandestina para denunciar la brutalidad y el autoritarismo del régimen priista, que hicieron las veces de una grieta en la monolítica visualidad del régimen. Filmadas en formatos caseros —8 mm— o semiprofesionales —16 mm— por los estudiantes del Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) durante el movimiento estudiantil y los presos políticos de Lecumberri, estas imágenes inauguraron una práctica cinematográfica que durante los siguientes años no sólo se haría al margen del patrocinio oficial, sino que se produciría específicamente para intentar concientizar a la sociedad mexicana sobre la falsa democracia del régimen y las condiciones de explotación imperantes.

Pero los tiempos y las formas del cine marginal de los años setenta no se explican únicamente por el movimiento estudiantil de 1968. Otra serie de factores locales, nacionales e internacionales debe ser tomada en cuenta si se quiere comprender cómo las prácticas culturales y cinematográficas de los jóvenes de los sesenta se transformaron en práctica política en la década siguiente. Entre los aspectos considerados indispensables en la conformación del cine marginal

de los años setenta se encuentra, sin duda, la revolución cinematográfica mundial ocurrida desde una década antes. La evolución tecnológica del dispositivo fílmico y el desarrollo y popularización de nuevas técnicas y formatos modificaron desde finales de los cincuenta los métodos de producción fílmica y minaron para siempre el mito de la profesión cinematográfica, que perdió poco a poco el misterio que la rodeaba y la volvió cada vez más accesible para nuevos sectores de la sociedad, sobre todo para los jóvenes de clase media.¹⁶ El 6 de octubre de 1960, el joven cineasta Jonas Mekas, pionero del nuevo cine norteamericano, escribía en su diario una nota que bien podía resumir este momento: “todos los días conozco jóvenes, hombres y mujeres que se infiltran en la ciudad [...] con los rollos de película bajo el abrigo, como si llevaran pedazos de papel garabateados con poemas. Pasan las películas en el estudio de algún amigo y luego desaparecen sin hacer mucho ruido. Estos son los verdaderos trovadores del cine. Es lo mejor que le ha ocurrido desde que Griffith filmó su primer plano”.¹⁷ En mayor o menor medida, esta escena descrita por Mekas se repetía en varias ciudades alrededor del mundo, donde los jóvenes comenzaban a apropiarse de un dispositivo antes reservado exclusivamente para las grandes compañías productoras y lo convertían en una forma de expresión de sus inquietudes y propuestas personales, estéticas y políticas.¹⁸ En México, para finales de los sesenta, el número de jóvenes que hacía películas al margen de la industria era considerable. Aunque muchos lo hacían por sus propios medios, otros lograban acceder al dispositivo fílmico gracias a la oportunidad que significaba ser aceptado como estudiante en el recién creado CUEC, espacio único en el que la enseñanza del cine se vinculaba directamente con la efervescencia política de la vida universitaria.¹⁹

¹⁶ Tomás Pérez Turrent, “Puesta al día (1965-1971)”, en Georges Sadoul, *Historia mundial del cine*, p. 496. En el caso mexicano este proceso de surgimiento del cine independiente ha sido ampliamente estudiado. Para una visión sintética del cine no industrial véase Jesse Lerner y Rita González, *Cine experimental: 60 años de medios de vanguardia en México = Experimental cinema: 60 years of avant garde media arts from Mexico, passim*. Para una visión de este fenómeno en los años sesenta pueden revisarse los textos clásicos de Eduardo de la Vega Alfaro, “El cine independiente mexicano” y Emilio García Riera, “El cine independiente”, aparecidos ambos en la compilación *Hojas de cine*, v. 2, México, p. 69-81, 191-220. Recientemente publiqué un par de acercamientos al tema del cine independiente y experimental en aquella década: Israel Rodríguez, “Un cine de autor para México”, p. 132-143, e Israel Rodríguez, “Sobre lo experimental en el cine mexicano de los años sesenta”.

¹⁷ Jonas Mekas, *Diario de cine. El nacimiento del nuevo cine norteamericano*, p. 32.

¹⁸ Sobre este fenómeno en los países de América Latina véase la reciente compilación de Mariano Mestman, *Las experiencias de 1968 en América Latina*. Para el caso estadounidense véase el fascinante capítulo “Newsreel. Rethinking the Filmmaking Arm of the New Left”, en Cynthia A. Young, *Soul Power. Culture, Radicalism, and the Making of a U. S. Third World*, edición de Kindle. Para Europa sólo conozco la reciente compilación que realizaron Sue Calyton y Laura Mulvey para Inglaterra (*Other Cinemas. Politics, Culture and Experimental Film in the 1970s*) y el texto de Loyoia García-Merás, “El cine de la disidencia. La producción militante antifranquista (1967-1981)” para España.

¹⁹ Sobre cómo esta democratización del dispositivo fílmico determinó las prácticas fílmicas y políticas de los estudiantes universitarios, véase Marcela Fernández Violante, *La docencia y el fenómeno fílmico, 25 años del CUEC*, p. 95

Pero la democratización del cine no ocurría sólo en la producción. De hecho, la mayoría de los jóvenes de clase media en las grandes ciudades experimentó esta revolución cinematográfica desde su butaca, como parte del público de ese cada vez más amplio movimiento de distribución y exhibición llamado cineclubismo. Aunque en México este fenómeno no alcanzaría las dimensiones que adquirió en países como Francia, Estados Unidos o Brasil, en cuyas ciudades se crearon verdaderos circuitos paralelos capaces de competir con las grandes compañías distribuidoras, para finales de los sesenta el cineclub, en particular en la Ciudad de México, constituía un importante espacio de socialización y debate para la juventud mexicana.²⁰ Además, como dejan ver tanto la documentación conservada en los archivos fílmicos nacionales como los testimonios de los realizadores de cine marginal, el cineclub fue también uno de los principales espacios de politización a finales de los sesenta. En los testimonios y memorias de esos jóvenes, el acercamiento a estas pequeñas salas es recordado invariablemente como un momento de revelación estética y toma de conciencia política.²¹ Si a principios de los sesenta en las proyecciones en estos espacios figuraban fundamentalmente las obras de la nueva ola francesa, las propuestas polacas o las películas de los nuevos cines inglés y estadounidense, hacia el final de la década su cartelera había cambiado claramente. Filmes paradigmáticos como *La sal de la tierra* (Herbert J. Biberman, 1954), *La batalla de Argel* (Gillo Pontecorvo, 1966) y, por supuesto, las producciones de la Cuba revolucionaria comenzaban a ser parte central del debate cinematográfico y político de los jóvenes universitarios. Por ello, fue en esos espacios alternativos del cine, cargados de la efervescencia estudiantil de los años sesenta y politizados como nunca tras el movimiento de 1968, donde las propuestas del llamado Tercer Cine irrumpieron para transformar las prácticas fílmicas de forma definitiva y donde las fronteras entre estudiantes politizados, espectadores de cine y aspirantes a cineastas terminarían por borrarse.

y ss; Javier Ramírez, “Cultura cinematográfica y enseñanza en la UNAM”, en *Rememorar los derroteros, impronta de la educación artística en la UNAM*; Israel Rodríguez, “El grito. México 1968: una historia hecha de fragmentos”, en *El grito: memoria y movimiento*.

²⁰ Hace ya más de una década realicé una larga entrevista a Manuel González Casanova en la que el maestro detalla su participación en el surgimiento del movimiento de los cinesclubes y la presencia en ellos de elementos de izquierda desde la década de los cincuenta. Dicha entrevista fue transcrita y aparece como anexo de mi tesis de licenciatura en historia, “Entre la preocupación existencial y el cine social. La obra de Leobardo López Aretche”. Para una visión detallada del movimiento cineclubero, ver Gabriel Rodríguez, *Abcineclub: guía para entusiastas* y Erika Michelle Ramírez Vargas, “Independent Mexican cinema and the dream of a national cinema in 1970s Mexico”, p. 4-46.

²¹ Entrevistas de Israel Rodríguez a Trinidad Langarica, Ciudad de México, 19 de octubre de 2013), Armando Lazo, Ciudad de México, 24 de febrero de 2014 y Guadalupe Ferrer, Ciudad de México, 6 de septiembre de 2019.

Según David Oubiña, entre las ediciones de 1967 y 1969 del Festival de Cine Latinoamericano de Viña del Mar ocurrió una transformación radical que es posible fechar en 1968 y ubicar espacialmente en la muestra fílmica de Pésaro. Ese año, la irrupción de *La hora de los hornos* (Fernando Solanas y Octavio Getino, 1968) significó no sólo un drástico cambio político en el carácter de los encuentros de cineastas del Tercer Mundo, sino un verdadero llamado a la acción política por medio del cine. La proyección de esta mítica cinta argentina, “tribuna de provocación y arenga, manual de retórica revolucionaria, estableció los principios de una militancia que, pronto, sería adoptada por grupos de cineastas radicalizados”.²² Un desplazamiento de lo estético a lo político que resultó definitivo en la historia del cine latinoamericano de los años setenta y cuya influencia se dejó sentir casi de inmediato en las prácticas fílmicas mundiales y, por supuesto, en México.

Sumado al impacto mundial de esta película, la publicación en 1969 del famoso panfleto “Hacia un tercer cine”, de Fernando Solanas y Octavio Getino, cuya aparición original fue replicada rápidamente en varios países latinoamericanos, delineó sin duda una de las vertientes más importantes del cine latinoamericano. Renegando tanto del cine industrial —primer cine— como del cine de autor —segundo cine—, llamaba a la realización y exhibición de un cine que sirviera para concientizar a las clases populares y que, por lo tanto, funcionara como efectiva herramienta en la lucha de liberación de los pueblos del Tercer Mundo frente a la opresión del neocolonialismo y las élites nacionales. Alimentándose de un abanico complejo en el que pueden rastrearse desde extractos de *Los condenados de la tierra* (Franz Fanon, 1961), frases del pensamiento del Che Guevara o diálogos de *La batalla de Argel*,²³ “Hacia un tercer cine” se convirtió pronto en el referente teórico que más influyó en las prácticas fílmicas de los jóvenes cineastas en los años setenta.²⁴ Tanto este manifiesto —cuya versión definitiva se publicó en México en 1970—,²⁵ como el mítico ensayo “Por un cine imperfecto” del cubano Julio García Espinosa, publicado también en 1970, constituyeron sin duda la base teórica y política del cine marginal mexicano que se desarrollaría a lo largo de la década.

²² David Oubiña, “Argentina: el profano llamado del mundo”, en Mariano Mestman, *Las rupturas del 68*, p. 75.

²³ David Oubiña, “Argentina: el profano llamado...”, p. 103

²⁴ Para un seguimiento detallado de la influencia de este documento, ver Ignacio del Valle “‘Hacia un tercer cine’. Del manifiesto al palimpsesto”.

²⁵ Como ha demostrado ya Ignacio del Valle, *op. cit.*, la versión original (aparecida en la revista *Tricontinental* de la Habana, 1969) fue olvidada cuando los autores decidieron, apenas un año después, cambiar el texto y publicar una versión definitiva en el número 1 de la revista *Cine Club*.

Aunque se ha estudiado muy poco, hoy tenemos noticia de la forma en la que los principales planteamientos del tercer cine llegaron a México y se tradujeron lentamente en manifiestos locales, publicaciones periódicas, organizaciones de cineastas y, finalmente, proyecciones en sindicatos, escuelas, ejidos o barrios populares. Si bien son mínimas, las referencias a las conexiones entre los jóvenes creadores mexicanos y argentinos hacia 1970 son claras. Ese año, tras varios meses de intercambio epistolar con el cineasta argentino Raymundo Gleyzer, Carlos de Hoyos y Carlos Méndez, organizadores del cineclub de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), lanzaron el primer número de la efímera revista *Cine Club* en la que apareció la versión definitiva de “Hacia un tercer cine”. Con apenas dos números, octubre de 1970 y enero de 1971, fue la primera publicación vinculada directamente a los cineastas sudamericanos y dedicada a la difusión y discusión del cine de intervención política en México. Aunque en cierto sentido *Cine Club* continuaba una tradición de crítica cinematográfica y discusión teórica inaugurada por otras publicaciones juveniles en los años sesenta,²⁶ desde las primeras líneas dejaba clara su intención de ruptura radical y su adhesión a las nuevas propuestas políticas lanzadas un año antes por los cineastas argentinos: “los que integramos el cuerpo de redacción aclaramos desde ahora nuestra posición: *estamos por un tercer cine*, con todo lo que ello implica o pueda implicar [...], estamos por el diálogo no como ‘entendimiento’, como forma de ‘coexistencia’, sino como posibilidad de toma de conciencia; pero sobre todo estamos por la acción: hacer cine, cine revolucionario”.²⁷ Los fundadores de *Cine Club* sabían que, a diferencia de otras partes del continente, en México el debate sobre la utilización del cine como herramienta de lucha era incipiente y, por ello, se asumían como la vanguardia del cine militante en México. En el editorial citado, los redactores escribían:

Estamos partiendo de cero. Así, las tareas de la revista son muchas; empezamos con las que consideramos urgentes: divulgación y crítica. Empezar a ponerse al día, superando las circunstancias [...], incrementar y fortalecer los cineclubs y orientar sus funciones más allá de la mera exhibición de películas, *saliendo del marco universitario o estudiantil en que*

²⁶ De hecho, varios de los integrantes del consejo de redacción de la revista (Jorge Ayala Blanco, Alberto Dallal, Emilio García Riera, Manuel González Casanova) eran nombres asociados al movimiento cinematográfico que durante la década de los sesenta intentó transformar la cerrada industria cinematográfica en pos de la creación de un cine de autor.

²⁷ *Cine Club*, núm. 1, octubre de 1970, p. 3.

*se hallan circunscritos y servir como canales para el cine marginado, difundirlo, llevarlo a los sectores a los que debe ir y ayudar a su recuperación. Sólo así, conociéndonos, informándonos, haciendo y deshaciendo, impugnando y apoyando, podremos contribuir a través del cine a nuestra liberación.*²⁸

En este contexto, los espacios del cine independiente se fueron transformando como consecuencia de la politización de los jóvenes aspirantes a cineastas. La multiplicación incesante de los cineclubes, la circulación de publicaciones y manifiestos, y el incremento en la producción de cine casero pronto dieron como resultado la configuración de una intensa cultura cinematográfica que derivó finalmente en la realización de nutridos concursos de cine independiente.²⁹ Aunque, como ya han explicado otros autores, en el primer concurso de cine en súper 8 —organizado en 1970 por Víctor Fosado, Óscar Menéndez y Leopoldo Ayala en el Centro de Arte Independiente Las Musas— varias de las películas hacían referencia clara al movimiento estudiantil de 1968, fue al calor del segundo certamen que el ambiente político de la nueva década invadió los nuevos espacios del cine configurando la primera experiencia de cine marginal en México. Las razones para que esto ocurriera no eran pocas ni menores. Entre la convocatoria al concurso y su realización —del 28 de enero al 11 de agosto de 1971— ocurrió un evento clave en la radicalización política de los jóvenes de la Ciudad de México: la represión del Jueves de *Corpus*. Si en las películas del concurso anterior había referencias al movimiento estudiantil, las denuncias abiertas sobre los trágicos hechos del 10 de junio presentadas en las cintas del segundo certamen le daban a éste un carácter mucho más radical. Tanto que, según recuerda Alfredo Gurrola, tras un par de días de exhibiciones comenzaron los problemas, pues los anfitriones del Club de Periodistas intentaron detener las proyecciones “por tratar muchas películas temas comprometedores”.³⁰

En ese agitado ambiente, un evento dentro de aquel concurso marcó de manera definitiva el surgimiento del cine marginal en México. Según escribió Paco Ignacio Taibo II poco tiempo después, con el paso de los días y de las proyecciones, los debates subieron de intensidad y los

²⁸ *Ibidem*. Las cursivas son mías.

²⁹ Estos serían los primeros de muchos concursos que durante la década de los setenta se realizarían en prácticamente todos los estados de la república. Entre 1971 y 1978, al lado de estos certámenes, se llevaron a cabo muestras, talleres, ciclos, seminarios y debates que hicieron del cine realizado en 8mm todo un fenómeno durante los años setenta. No es la labor de esta tesis ahondar en dicho movimiento que, además, ha sido ampliamente estudiado en Vázquez Mantecón, *El cine súper 8 en México*.

³⁰ Alfredo Gurrola, “Breve historia del movimiento del cine en 8mm”, en *El cine independiente ¿hacia dónde?*, p. 29.

participantes tomaron una postura cada vez más beligerante. Cuestionando desde los términos de la convocatoria hasta los criterios de selección y premiación, varios participantes, entre los que se encontraban el propio Taibo II y Gabriel Retes, repartieron un volante llamando a la disidencia:

Considerando: que los únicos compromisos válidos como realizadores cinematográficos están con nuestra ideología, con nuestra libertad de creación y con nuestro público. Considerando: que esta primera batalla puede ser fundamental en el surgimiento de un cine ofensivo en México [...]. Considerando: que los sistemas de premiación tienden a estimular la lucha por el botín, como una competencia individualista e insana, y no el desarrollo conjunto y la confrontación ideológica. Llamamos al público para que tome el poder, y sea él quien decida cuál debe ser la salida del concurso, constituyéndose como un jurado masivo. A los organizadores, para que hagan suya la tarea de instrumentar la decisión de las mayorías.³¹

Aunque las demandas del grupo no fueron atendidas, a partir de ese momento lo que se había planteado como un pacífico certamen se convirtió en un auténtico campo de batalla entre quienes deseaban que la competencia siguiera su marcha según lo planeado y quienes demandaban el cambio en las reglas. Sin embargo, lo más interesante es que esa polémica sirvió como detonador de un conflicto mayor que parecía estar esperando para estallar de forma violenta y que reproducía, esta vez en el terreno del cine, el generalizado debate sobre la posibilidad de una verdadera independencia frente al régimen y, en este caso, frente a la industria del cine patrocinada por el Estado. En este conflicto se enfrentaron, por un lado, aquellos que no consideraban que el cine debía ser un llamado a la acción política directa ni una tribuna de denuncia. Entre ellos destacaban Sergio García, David Celestinos, Carlos Belauzarán y Alfredo Gurrola. El testimonio escrito por Taibo II y conservado hoy en el archivo personal de Guadalupe Ferrer, nos ofrece un retrato que, por lo sesgado, resulta buen ejemplo de la confrontación:

³¹ Luis Rubio, “¿Mucho ruido, pero ¿cuántas buenas nueces en el mini festival de cine?”, *El Heraldo*, 21 de agosto de 71. *Apud.* Alonso Getino, “La Cooperativa de Cine Marginal y el cine como fermento de la historia”, p. 90.

Eran —decía el joven escritor— el centro liberal, planteaban un cine “nuevo”, culturalmente nuevo, literario, bello formalmente, “psicológico”, “más europeo” [...], que pensaba en el silencio de la noche, en la bella escalera de acceso a la industria cinematográfica, al “negocio creador” del cine mexicano [...]. A cambio estaban dispuestos a olvidarse de sus problemas políticos y morales. Representaban, en el mejor de los casos, una crítica tibia, mediocre y dulzona al sistema en el que pensaban ser cobijados a la larga.³²

En el otro bando, al lado de Retes y Taibo II se aglutinaron jóvenes aspirantes a cineastas, como Eduardo Carrasco Zanini o Enrique Escalona, dispuestos a hacer del cine su arma de lucha contra el sistema. Sobre ellos, el lacerante crítico Jorge Ayala Blanco escribiría poco después: “sin reparar en la desproporción entre sus palabras y sus incipientes filmes, el ultraizquierdismo y la guerrilla de la saliva hicieron su acto de presencia [...]. Decidieron hacer la guerra a la derecha, guerra al cine mexicano, guerra a los jueces, guerra verbal, pero no por eso menos folclórica”.³³

Si bien hasta ahora se ha planteado que este evento es el origen de dos formas opuestas de cine en súper 8, una contracultural preocupada por la experimentación artística y otra más radical e impulsora de la realización de un cine como práctica política,³⁴ como veremos más adelante, estas primeras fronteras serán menos claras al avanzar la década. Las acciones, los públicos y muchas de las propuestas de las dos organizaciones surgidas de este encuentro eran más parecidos de lo que se pensaría al observar este primer momento de confrontación.

Al final de este episodio, tras intensos días de debate, el concurso terminó sin ser modificado y el jurado decidió repartir los premios de manera equitativa entre ambos bandos. Sin embargo, como señalamos, la confrontación y los argumentos sacaban de nuevo a la luz el que sería el tema central para todos los que desearan hacer cine fuera de la industria y, por lo tanto, del presupuesto oficial. “Lo que realmente se discutía en aquel concurso —anotó después Guadalupe Ferrer— *era el carácter de independencia del nuevo cine frente al Estado*, la industria, la cultura tradicional. Las diferencias entre independencia y *marginalismo*, entendiendo éste como una posición *contra* la industria (a la que no ven como algo aislado, sino como el instrumento del

³² Paco Ignacio Taibo II, “Notas sobre el origen...”, p. 2, documento inédito, Archivo personal Guadalupe Ferrer.

³³ Ayala Blanco, *La condición del cine mexicano*, p. 366

³⁴ Vázquez Mantecón, *El cine súper 8 en México, passim*.

Estado) y *contra* el sistema. *Marginarse de ello era el reflejo de las luchas estudiantiles y populares en el cine*”.³⁵ Así pues, de la ruptura entre estas concepciones distintas del cine independiente surgirían dos importantes experiencias colectivas de cine político en México: la Cooperativa de Cine Marginal y el Taller Experimental de Cine.

La Cooperativa de Cine Marginal

“¿Es posible —se preguntaba Paco Ignacio Taibo II— la existencia de una red de distribución de cine político *al margen* de cualquier injerencia estatal (oculta o visible), de cualquier partido político, de cualquier subvención?”.³⁶ Pues bien, con la intención de demostrar que tanto la producción como la distribución y exhibición de cine al margen del control oficial era posible, en 1971 varios de los superocheros aglutinados en el ala radical del Concurso de Cine Independiente formaron la Cooperativa de Cine Marginal.³⁷ Sus orígenes son poco sistemáticos y el número y nombre de sus integrantes tampoco resulta muy claro. Integrada tanto por concursantes como por asistentes al certamen, en los textos de la época y las entrevistas a los protagonistas la lista es muy variable. Jorge Ayala Blanco y Álvaro Vázquez Mantecón anotan que, en un inicio, el grupo estaba constituido por Ramón Vilar, Víctor Sanen, Enrique Escalona, Gabriel Retes, Paco Ignacio Taibo II, Paco Cantú, Carlos de Hoyos, Carlos Méndez, Jorge Belarmino, Jesús Dávila y Eduardo Carrasco Zanini.³⁸ Sin embargo, como sostiene el historiador Alonso Getino, “en las siguientes semanas y meses, invitados por los fundadores o motivados por sus actividades, se sumaron diversos jóvenes al grupo. Fueron los casos de Guadalupe Ferrer, Héctor Cervera, Paloma Saiz, Servando Gajá, Jesús Brito, Juan Manuel Aurrecochea, Beatriz Novaro”, entre otros.³⁹

Resulta interesante notar que, aunque los integrantes de la Cooperativa claramente compartían una misma posición política que implicaba el uso del cine como herramienta

³⁵ Guadalupe Ferrer, "Un lugar para un encuentro", p 12, documento inédito conservado en el archivo personal de Guadalupe Ferrer. Las cursivas son mías.

³⁶ Paco Ignacio Taibo II, "Notas sobre el origen...", p. 1. Las cursivas son mías.

³⁷ Alonso Getino, en "Expectativas y experiencias de un cine marginal (1971-1976)", p. 233, ofrece todos los datos sobre los integrantes de la cooperativa.

³⁸ Ayala Blanco, *La condición del cine mexicano*, p. 381; Vázquez Mantecón, *El cine súper 8 en México*, 2012, p. 197.

³⁹ Alonso Getino, "Expectativas y experiencias de un cine marginal (1971-1976)", p. 233.

revolucionaria, en los acuerdos mínimos establecidos en su fundación no se observan declaraciones abiertamente políticas ni adhesiones iniciales más allá de una voluntad de apoyar en lo posible a los colectivos estudiantiles que se organizaban en las escuelas. Aunque los integrantes de la Cooperativa se asumían como parte del movimiento estudiantil y herederos directos del 68, en un comienzo los principios en torno a los cuales se aglutinaron eran meramente organizacionales y, por lo general, bastante abiertos. En cuanto a los temas y géneros de las películas a producir se estableció una libertad absoluta, pues, decían, la Cooperativa no se articulaba para restringir la creatividad de sus integrantes. Sin embargo, según la documentación conservada por Guadalupe Ferrer, respecto a la exhibición de cintas en espacios alternativos, como escuelas, sindicatos o barrios, objetivo principal del grupo, “sólo el criterio de la mayoría puede decidir lo que se distribuye y lo que no”. Además, parafraseando el texto *Por un cine imperfecto*, de García Espinosa, que a su vez replica uno de los principales postulados marxistas sobre la relación entre arte y sociedad, la Cooperativa declaraba que en el interior del grupo “no hay directores ni camarógrafos, sólo gente que hace cine, entendiendo por hacer cine, desde filmar una película hasta proyectarla y generar el debate con el público. *Somos militantes del cine y no artistas*”.⁴⁰

Desde las primeras discusiones que dieron origen al grupo y le otorgaron nombre, los integrantes se deslindaron “del viejo cine independiente, cine de ultraminorías, y que, lastrado por sus imposibilidades de producción y distribución, sin ningún contacto con el público, murió lentamente en los cineclubes sin pena ni gloria”.⁴¹ Entonces se plantearon la necesidad de un nombre que marcara una distancia con el cine de los pequeños grupos de intelectuales y que los acercara al pueblo, un nombre “que no tuviera que ver con el elitismo que proporcionaba el calificativo de ‘independiente’ y que, sin embargo, completara esta característica”.⁴² Fue aquí cuando el concepto marginal apareció con toda la carga política que había adquirido a lo largo de una década y toda su potencia revolucionaria para separarse u oponerse no sólo al régimen y

⁴⁰ Guadalupe Ferrer, "Un equipo para un proyecto", p. 12, documento inédito conservado en el archivo personal de Guadalupe Ferrer. Las cursivas son mías.

⁴¹ Paco Ignacio Taibo II, “Notas sobre el origen...”, p. 4.

⁴² Guadalupe Ferrer, "Un equipo para un proyecto", p. 12. Ver también en “Entrevista de Peter B. Schumann a la Cooperativa de Cine Marginal”, documento inédito conservado en el Archivo de Guadalupe Ferrer, p. 3. Además, en 1973, en un amplio reportaje sobre este tema, los integrantes de la Cooperativa afirmaban también categóricos “hemos procurado aclarar la noción de cine independiente. Entendemos que la verdadera dependencia se da no sólo respecto a la industria, sino frente a todo el sistema político. Rechazamos la represión, la injusticia, la censura. Denunciamos esto y queremos cambiarlo.” Ver "Cine marginal o independiente: opción del nuevo cine mexicano", *Sucesos para Todos*, 1 de septiembre de 1973, p. 48-49

su industria fílmica, sino también al viejo cine independiente ahora calificado como burgués y evasivo. De la adopción, como lo harían tantos grupos artísticos en esa década, de una forma de organización que remitía a las estructuras democráticas de los colectivos de trabajadores surgió el nombre del primer experimento cinematográfico-político de los setenta: la Cooperativa de Cine Marginal.

La vida de la Cooperativa fue en realidad efímera, aunque intensa y fructífera. Entre 1971 y 1973 el grupo realizó 20 filmes entre ficciones —las menos—, registros documentales y, sobre todo, lo que ellos denominaron “comunicados de insurgencia obrera”. Con excepción de las ficciones —*El día del asalto*, *Con la venda en los ojos*—, la mayoría de las producciones son registros documentales del movimiento obrero, capturados en algún estado de la república para ser proyectados en otro. Se trató de cortometrajes con grandes deficiencias técnicas y, muchas veces, poca claridad narrativa. Por lo general, las imágenes se presentaban de manera directa, acompañadas con alguna canción de la nueva trova latinoamericana como banda sonora. La idea era producir rápido y proyectar pronto para que el trabajo fílmico pudiera articularse como medio de comunicación entre los trabajadores de distintas partes del país y lograr que unos conocieran la lucha de los otros. “Increíblemente —recuerda Guadalupe Ferrer— en muchos lados esta comunicación no existía, por eso estábamos seguros de la importancia de nuestra labor”.⁴³

Aunque se ha planteado que la Cooperativa llegó a tener hasta 70 miembros,⁴⁴ los documentos muestran un promedio de 30, la mayoría jóvenes estudiantes universitarios de la Ciudad de México de entre 20 y 30 años de edad. Por ello resulta sorprendente la capacidad y el impacto que lograría este grupo en sólo dos años. De acuerdo con sus propios registros, a lo largo de su existencia, la Cooperativa hizo aproximadamente 120 proyecciones mensuales en siete estados, desde Yucatán hasta Chihuahua. La mayoría de las veces, brigadas de tres o cuatro cooperativistas organizaban las funciones para pequeños grupos de obreros o en el contexto de graves conflictos sindicales, como la lucha de los electricistas, la famosa huelga de Rivetex en Cuernavaca o la de Celanese, en Zacapu, Michoacán.⁴⁵

Es importante destacar que, a partir del segundo año de su funcionamiento, las labores de la Cooperativa ya no se centraron en la producción, sino en la proyección de cintas. En esas

⁴³ Entrevista de Israel Rodríguez a Guadalupe Ferrer, 6 de septiembre de 2019.

⁴⁴ Alonso Getino, “La Cooperativa de Cine Marginal y el cine como fermento de la historia”, p. 6; Vázquez Mantecón, *El cine súper 8 en México*, p. 205.

⁴⁵ Paco Ignacio Taibo II, “Notas sobre el origen...”, p. 1.

funciones de cine se presentaban no sólo las realizadas por la Cooperativa, sino también algunas películas que, se consideraba, podrían servir en el proceso de toma de conciencia de la clase trabajadora, como *La batalla de Argel*, *México la revolución congelada* y, sobre todo *La sal de la tierra*, que “era el caballito de batalla”, recuerda Guadalupe Ferrer.⁴⁶ La proyección de las cintas, como lo dictaba la tradición del cineclub y, en particular, como lo establecía la metodología planteada por los grupos de cine militante en Sudamérica,⁴⁷ se pensaba como un mero detonante para el debate y, en este caso, para la concientización obrera. Muchas veces la película se convertía en una mera herramienta para lograr una mayor convocatoria a las reuniones barriales, estudiantiles u obreras. Una de las intenciones fundamentales era borrar la frontera entre el cineclub y la asamblea.

Como también se hacía en otras latitudes, las brigadas de la Cooperativa procuraban registrar el debate producido y presentar las notas en una asamblea interna para generar una autocrítica permanente. Gracias a estos registros y a algunas entrevistas de aquellos días hechas por el crítico de cine Peter B. Schumann, hoy podemos hacernos una idea de esas jornadas. Sabemos, por ejemplo, que muchas de las proyecciones eran acordadas previamente con los líderes sindicales o barriales —incluso existe testimonio de solicitudes hechas inicialmente por los sindicatos a los jóvenes—,⁴⁸ y también que los cooperativistas simplemente llegaban a algún local de reunión y ofrecían a los trabajadores una función de cine. A veces sólo conectaban el proyector a la batería del auto y comenzaban a proyectar en alguna plaza.⁴⁹ Durante ese tiempo, en los espacios estudiantiles de la ciudad y en algunas universidades de provincia, se hizo familiar la figura de los cooperativistas cargando el proyector y adaptándose a las condiciones existentes para proyectar sobre una manta o una pared, y tratando de organizar el debate tras la función.⁵⁰ “Por aquellos días —recordaba Paco Ignacio Taibo II— nos sentíamos modernos juglares rojos con el proyector al hombro”.⁵¹ En una de las entrevistas registradas por Schumann y conservada

⁴⁶ Entrevista de Israel Rodríguez a Guadalupe Ferrer, 6 de septiembre de 2019.

⁴⁷ Para una revisión de la metodología de exhibición en Argentina, véase el ya clásico texto de Marino Mestman, “La exhibición del cine militante en Argentina. Teoría y práctica del Grupo Cine Liberación”.

⁴⁸ “Hacemos votos para que las prestigiadas películas que ustedes se preocupan por divulgar vuelvan a La Laguna para hacer ver la importancia que tiene la dignidad del ciudadano”. Carta del Sindicato de Trabajadores Ferrocarrileros a la Cooperativa de Cine Marginal”, 15 de mayo de 1972, Archivo Personal de Guadalupe Ferrer.

⁴⁹ Entrevista de Peter B. Schumann a la Cooperativa de Cine Marginal, p. 3.

⁵⁰ Carlos Méndez, “Hacia un cine político. La Cooperativa de Cine Marginal”, *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, núm. 995, 19 de julio de 1972.

⁵¹ Paco Ignacio Taibo II, “Los extraños caminos de un cine del pueblo”, documento inédito conservado en el archivo personal de Guadalupe Ferrer.

por Guadalupe Ferrer, los jóvenes describen detalladamente cómo ocurrían estas jornadas de proyección:

Llegamos con un proyector a la asamblea, que hoy tocaba, y dijimos que queríamos pasar una película sobre la lucha de los electricistas [...]. Al terminar la película hubo un debate en que los obreros argumentaban sobre lo que habían visto y sobre los problemas que, en tanto ellos, contenía la película [...]. Al fin pasamos caja y de los 170 compañeros que había reunidos recaudamos 410 pesos. La cantidad [recolectada] varía mucho. Hoy juntamos no más de 26 pesos entre los estudiantes de medicina. Pero ayer recibimos 1 300 pesos de un grupo de trabajadores [...]. Yo pienso que los obreros dan mucho: cuatro, cinco, hasta seis pesos. Eso es muchísimo para ellos. Los estudiantes dan mucho menos: un tostón, si acaso un peso.⁵²

Así, la presencia de los cooperativistas poco a poco se hacía cotidiana en los espacios estudiantiles y en los conflictos obreros de ciudades como Monterrey, Torreón, Cuernavaca, Puebla o Morelia. Fue, sin embargo, su acercamiento a la lucha del Sindicato de Trabajadores Electricistas de la República Mexicana (STERM), en diciembre de 1971, lo que realmente potenció la labor de la agrupación cinematográfica. “Sin ellos —anota Taibo— la Cooperativa de Cine Marginal nunca hubiera nacido al mundo que la ha convertido en lo que es, al mundo obrero al que sirve”.⁵³ A partir de la articulación con este sindicato, la Cooperativa pasó de la realización y exhibición de cine marginal a ocupar una postura abiertamente militante,⁵⁴ de colectivo fílmico puesto al servicio de una lucha específica.⁵⁵

⁵² Entrevista de Peter B. Schumann a la Cooperativa de Cine Marginal, p. 7

⁵³ Paco Ignacio Taibo II, “Notas sobre el origen...”, p. 5.

⁵⁴ El establecimiento del concepto de cine militante se ha prestado a un largo debate surgido, incluso, en el seno mismo del movimiento latinoamericano, y continuado en los estudios recientes sobre el tema. Frente a la ambigüedad del término, los mismos forjadores del concepto tercer cine, Solanas y Getino, trataron de delimitarlo. Al observar que dentro del movimiento regional convivía una amplia gama de prácticas fílmicas, los autores explicaron que, dentro del amplio espectro fílmico del tercer cine, el cine militante tenía la característica de estar vinculado directamente con las luchas populares, funcionar como elemento de contrainformación de movimientos obreros, campesinos o populares y circular por circuitos de exhibición desarrollados para esos fines (Solanas y Getino, “Cine militante: una categoría interna del Tercer Cine” en Solanas y Getino, *Cine, cultura y descolonización*, p. 121 y ss.). Aunque ésta es, sin duda, una de las características principales de varios colectivos que abordamos en este texto, es cierto también que el término cine militante era usado de manera bastante libre, pues, como siempre ocurre, el uso del concepto pocas veces se corresponde con sus delimitaciones teóricas. Sobre esta distinción del cine militante dentro del tercer cine, así como de la práctica de este tipo de cine en el caso argentino véase, Mariano Mestman, “La exhibición del cine militante. p. 123-137.]

⁵⁵ Entrevista de Israel Rodríguez a Guadalupe Ferrer, 6 de septiembre de 2019. Ver también Alonso Getino, “Expectativas y experiencias de un cine marginal (1971-1976)”, p. 246

Ciertamente, las películas de la Cooperativa nunca dejaron de ser criticadas por su baja calidad. “No nos hacíamos ilusiones sobre la calidad de nuestro cine —anota Taibo II—. Los trabajadores frecuentemente criticaban nuestra técnica deficiente, nuestras imprecisiones, nuestra incapacidad para divertir, para animar”.⁵⁶ Sin embargo, amparados en los planteamientos del cine imperfecto de García Espinosa, según los cuales detrás de la idea de perfección estética se escondía una forma y una narrativa que reproducía el carácter reaccionario del cine imperialista,⁵⁷ los integrantes de la cooperativa postularon siempre que la importancia de sus cintas no se encontraba en la prolijidad de su manufactura sino en la utilidad inmediata de las proyecciones:

Lo fundamental es que sea útil en lo inmediato, que les devuelva su imagen de lucha, que la transmita a lo largo del país, que transmita la experiencia de las diferentes acciones. Para ello la clave no es la producción, sino fundamentalmente la red de distribución. Para que el cine sea útil al pueblo, éste tiene que verlo [...]. Para que nuestro trabajo sea valioso como informador, trasmisor de experiencias, tiene que ser masivo [...]. En nuestro trabajo el acento no está en la calidad, sino en la velocidad de realización y exhibición, en su precisión política.⁵⁸

Concebida cada vez menos como una organización que producía cine y cada vez más como una red militante de distribución fílmica y una forma de comunicación obrera, hacia 1973, la Cooperativa abandonó prácticamente la realización de cintas. Dado que las intenciones políticas y estéticas de los integrantes de la Cooperativa no eran homogéneas, cuando las actividades del grupo comenzaron a centrarse menos en el cine y más en la militancia obrera, varios de sus integrantes decidieron abandonar el colectivo, como ocurriría posteriormente con organizaciones similares. Héctor Cervera, uno de los disidentes, entrevistado por el historiador Alonso Getino, recuerda que el problema no era que a ellos no les interesara el cine político,

⁵⁶ Paco Ignacio Taibo II, “Notas sobre el origen...”, p. 7.

⁵⁷ “Al cine imperfecto —dictaba aquel manifiesto— no le interesa más la calidad ni la técnica. El cine imperfecto lo mismo se puede hacer con una Mitchell que con una cámara 8mm. Lo mismo se puede hacer en estudio que con una guerrilla en medio de la selva. Al cine imperfecto no le interesa más un gusto determinado y mucho menos el “buen gusto”. De la obra de un artista no le interesa más la calidad. Lo único que le interesa de un artista es saber cómo responde a la siguiente pregunta: ¿Qué hace para saltar la barrera de un interlocutor “culto” y minoritario que hasta ahora condiciona la calidad de su obra?” García Espinosa, “Por un cine imperfecto” en Una imagen recorre el mundo, p. 42.

⁵⁸ Paco Ignacio Taibo II, “Notas sobre el origen...”, p. 6.

sino que les interesaba más el cine que la actividad política: “entonces, bueno, aunque nuestro cine era muy político, no queríamos hacer un cine tan militante, sino que de la militancia esperábamos obtener fondos suficientes para poder realizar más películas que nosotros queríamos. Entonces, ahí hubo una escisión”.⁵⁹

Aunque los estudios sobre la Cooperativa muestran que algunos de sus miembros continuaban proyectando en 1976, tras esta ruptura, el trabajo de la organización decayó notablemente y varios de sus integrantes optaron por la realización de un cine que, aunque político, no estuviera supeditado a una organización sindical. Además, cineastas como Gabriel Retes o Eduardo Carrasco Zanini consideraron que esta etapa de su carrera, tanto política como técnica, había concluido y decidieron ingresar al cine industrial, en la producción de cine de ficción el primero y en el documental el segundo.⁶⁰ En el otro extremo de la organización, el ala más radical, con Guadalupe Ferrer, Taibo II o Aurrecoechea, entre otros, también disminuyó la actividad cinematográfica para enfocarse cada vez más en las labores políticas al lado de distintos sindicatos. Volveremos a ellos en otras partes de este capítulo en las que analizaremos las imágenes que producían y la forma en la que éstas se convirtieron en una herramienta de lucha política en los márgenes. Ahora revisaremos la historia de otro colectivo: el Taller Experimental de Cine.

Sergio García y el Taller Experimental de Cine

Hasta ahora, el papel de Sergio García ha sido muy poco analizado como parte del cine político realizado al margen del Estado en los años setenta. Sin duda el carácter de sus obras, generalmente enfocadas en el registro y la promoción del fenómeno contracultural, mantuvieron el proyecto de García marginado no sólo del cine industrial, sino también de las organizaciones de cine militante durante casi toda la década. A la luz de otros colectivos abiertamente militantes o de las cintas didácticas sobre la lucha obrera, las películas que dirigió al inicio de los setenta ciertamente parecen ubicarse en otro sitio. Sin embargo, sus trabajos marginales, irreverentes y experimentales, muchas veces habitaban los mismos espacios de proyección del cine militante:

⁵⁹ Héctor Cervera, *Apud.* Alonso Getino, “La Cooperativa de Cine Marginal y el cine como fermento de la historia”, p. 65.

⁶⁰ “Los independientes. Entrevista a Gabriel Retes, *Otro Cine*, núm. 1, p. 54.

escuelas, cineclubes, barrios populares o comunidades campesinas, y en la mayoría de las ocasiones denunciaban también el carácter autoritario del gobierno y las condiciones de explotación en las que vivía la población. Si bien sus cintas no partían de la lectura marxista que dominaba el espectro ideológico de otros cineastas marginales ni estaban estructuradas con el didactismo clásico del cine militante, sí ocuparon un lugar importante dentro del cine realizado al margen de la industria y, en muchos casos, en oposición al régimen priista.

Aunque en su historia del súper 8 mexicano, Álvaro Vázquez Mantecón establece una división clara, incluso una confrontación, entre los cineastas que optaron por un cine político y militante, como la Cooperativa de Cine Marginal, y otros que se inclinaron por un cine contracultural y experimental, como Sergio García o Alfredo Gurrola, esta distinción replica en la historia del cine marginal una división de la juventud mexicana que resulta un tanto esquemática y le resta a los segundos la fuerte intencionalidad política que, de hecho, atraviesa muchas de sus obras. La línea divisoria entre *hippies* contraculturales y militantes radicales no es tan rígida: la mayoría de estos cineastas provenían de la misma clase media urbana y, al final, confluían en las mismas protestas contra el sistema. “Los cócteles molotov y la marihuana — como describe Eric Zolov— a menudo se encontraban uno al lado del otro en las fiestas de los setenta”.⁶¹ Además, como ha demostrado desde hace varios años el mismo Zolov, en una sociedad como la mexicana y bajo un régimen autoritario como el priista, la contracultura, la opción de mantenerse al margen de las instituciones —familiares, sociales y políticas— y escapar del control estatal, tenía importantes implicaciones políticas:

Marginarse de la sociedad era una postura de desafío tan amenazante como el abierto enfrentamiento con el gobierno al marchar en las calles. En realidad, en tanto que lo primero implicaba una reestructuración de los valores cotidianos, uno podría decir que su importancia como fuerza contrahegemónica era, considerada a largo plazo, aun mayor que el enfrentamiento con el gobierno en términos estrictamente políticos, términos que después resultaban fácilmente cooptables.⁶²

⁶¹ *Apud.* Walker, *Waking from the dream*, p. 32

⁶² Eric Zolov, *Rebeldes con causa*, p. 180.

En un régimen que Mary Kay Vaughan calificó como “la modernización del patriarcado”,⁶³ en un sistema que incluso asimilaba la obediencia hacia la autoridad política con la estructura familiar —la familia revolucionaria—, salir del consenso y marginarse no podía no ser un acto de oposición política.⁶⁴

Como mencionamos, Sergio García formaba parte del grupo menos radical del famoso concurso de 1971, junto con otros superocheros, como Alfredo Gurrola y David Celestinos. Tras el mencionado enfrentamiento con el ala radical, quienes apostaban por un cine marginal pero no militante, como García y otros, decidieron formar el Taller Experimental de Cine, que durante prácticamente toda esa década se dedicó a la producción y exhibición itinerante de cine en súper 8. Además, este grupo fue el encargado de organizar, tanto en la Ciudad de México como en varios estados de la república, decenas de concursos de cine *amateur* para impulsar a los jóvenes a tomar las cámaras y constituir una auténtica comunidad de cine al margen de la industria y el Estado.

A principios de los setenta, la posición marginal de Sergio García era ciertamente menos militante que la de los integrantes de la Cooperativa, pero no por ello era menos radical en sus planteamientos sobre la importancia de la independencia. Como muestra de ello, apenas unos meses después de la formación del Taller, el 14 de julio de 1972, Gurrola, Celestinos, García y otra veintena de jóvenes superocheros publicaron el manifiesto “8 milímetros contra 8 millones”. Su título aludía a la comparación entre el pequeño formato y los 8 millones de pesos que había costado la cinta *Zapata* (Felipe Cazals, 1970). Los jóvenes denunciaban a directores como Felipe Cazals, Arturo Ripstein o Jaime Humberto Hermosillo por escudarse en el término “independiente” para aprovechar la coyuntura política y convertirse en voceros del oficialismo. La independencia ideológica, decían, no podía estar separada de la independencia económica: “no se puede llamar cineasta independiente aquel que produce una película de más de diez millones de pesos, ya que esto implica la sujeción a todas las normas de censura habidas y por haber, y una aceptación total a los sistemas que nosotros hemos criticado por medio de este cine”.⁶⁵ El único y verdadero cine independiente había nacido, decían, al calor de los concursos de cine en súper 8, y sólo quienes habían continuado trabajando a partir de esas experiencias sin someterse a designios oficiales o imposiciones comerciales podían ser llamados independientes,

⁶³ Vaughan, “Introducción”, en Vaughan, Cano y Olcott, *Género, poder y política en el México posrevolucionario*, p. 39.

⁶⁴ Eric Zolov, *Rebeldes con causa*, p. xiv-xvii.

⁶⁵ “8 milímetros contra 8 millones”, *Wide Angle*, vol. 21, núm. 3, junio de 1999, p. 36.

“sin importar las divergencias ideológicas en que se han tenido que confrontar las cooperativas y diversos grupos de cine”.⁶⁶

Esta última frase nos deja ver, sin duda, que García concebía a los cineastas militantes y a los integrantes del Taller Experimental como parte de un mismo movimiento de cine marginal profundamente crítico tanto con la industria cinematográfica como con el régimen priista. Las divergencias parecían estar mucho más en las formas que en las intenciones. En 1973, en un segundo manifiesto, “Hacia un cuarto cine”, el cineasta, más que oponerse al cine militante, se lamentaba de la poca efectividad que éste tenía entre las clases populares. “Desgraciadamente — escribía— su tipo de filmes carece de un lenguaje cinematográfico adecuado, lo cual casi imposibilita sus pretendidas funciones, ya que a la verdadera base marginada del país no han logrado atraerla. Su cine es panfletario y demagógico, careciendo de la sutileza necesaria para estos casos. Sus medios de acción son en realidad los grupos ya politizados”.⁶⁷ Además, como recientemente planteó Susan Draper, al afirmar en ese manifiesto que lo que buscaba era “un cine que despierte la conciencia, no que la forme”, García planteaba no una confrontación, sino una superación del famoso tercer cine y sus métodos, argumentando que la mejor forma de politizar a los espectadores no era adoctrinarlos, sino provocar en ellos la crítica constante. Resulta interesante que, según esta investigadora, la práctica política y cinematográfica de grupos como el Taller Experimental de Cine intentaba trascender los planteamientos del tercer cine expuestos por Getino y Solanas, generalmente adoptados de forma esquemática por los cineastas militantes mexicanos. Desde el nombre mismo del manifiesto, la propuesta de García se plantea como un cine que había rebasado las propuestas previas en términos formales y que, si bien podía compartir los planteamientos del cine de liberación, “se interesaba en formas más minúsculas y micropolíticas de cambio”.⁶⁸

Como ejemplo, basta citar uno de los muchos trabajos realizados por Sergio García en la década de los setenta. En *Ab verdad!* (1973), cinta con la que participó y ganó el tercer lugar en el III Concurso de Cine convocado por la Asociación Nacional de Actores, en 1974, el cineasta expone la historia de una pareja de jóvenes rebeldes urbanos que lleva a cabo una serie de actos de sabotaje y terrorismo contra el Estado. En su alocada travesía, colocan explosivos en el Monumento a la Revolución y en la sede del Partido Revolucionario Institucional (PRI), y después

⁶⁶ *Idem.*

⁶⁷ Sergio García, “Hacia un cuarto cine”, *Wide Angle*, vol. 21, núm. 3, junio de 1999, p. 55-56.

⁶⁸ Susan Draper, *México 1968*, p. 148.

vierten LSD en el suministro de agua de la ciudad. Como consecuencia, la pareja es perseguida por la policía, que finalmente asesina a la joven. Contracultura y disidencia, drogas y dinamita al régimen. Éstas son las imágenes que sintetizan el proyecto filmico y político de García en los primeros años setenta. Imposible no leer estas imágenes a la luz de los planteamientos de Zolov sobre las implicaciones políticas del *rock* y la contracultura:

La Onda —argumenta este autor— se convirtió en algo más que una expresión de la moda y de la lucha en el seno de los hogares de clase media; se convirtió en una expresión de protesta muy amplia, arraigada inevitablemente en los acontecimientos políticos del verano y el otoño de 1968. Después de Tlatelolco la contracultura se convirtió en un vehículo importante para canalizar la rabia y el cinismo que los jóvenes sentían ante un sistema político que negaba la expresión democrática, y ante una estructura familiar que parecía imitarlo. Como escribiría Carlos Monsiváis años más tarde, para los jóvenes mexicanos “No [hubo una] guerra de Vietnam” contra la cual luchar, pero en cambio, estaban “las instituciones de la Revolución Mexicana y la Unidad Nacional”.⁶⁹

Además, como mencionamos, si bien el contenido de las cintas del Taller de Cine Experimental era distinto al presentado por los integrantes de la Cooperativa, ambos coincidían en la necesidad de llevar las películas a los sectores marginales de la sociedad. Por ello, además de los muchos festivales de cine súper 8 a lo largo del país, desde 1971 el Taller de Sergio García organizó una brigada de cine rural que durante varios años llevó cine y fomentó el debate en pequeñas comunidades del país. No es posible determinar el alcance real de esta brigada, pero debió hacer algo de ruido, pues no son pocas las notas de prensa que se refieren a estas proyecciones.⁷⁰ Hoy resulta asombroso que en el archivo personal del cineasta, depositado en la Filmoteca de la UNAM, se cuenten por docenas las cartas enviadas por profesoras de escuelas rurales, presidentes municipales y organizaciones agrarias que solicitan o agradecen a García por las proyecciones realizadas entre sus comunidades. Además, de acuerdo con una nota del diario *Últimas Noticias*, conservada en el archivo hemerográfico de Rodolfo Echeverría, el radio

⁶⁹ Eric Zolov, *Rebeldes con causa*, p. 220.

⁷⁰ "El mes pasado el Taller de cine experimental de 8 mm dio comienzo a uno de sus proyectos más ambiciosos: construir una cadena de exhibición independiente que lleve sus obras a pequeñas poblaciones rurales y a las más alejadas comunidades [...]. Las funciones, además de llevar los cortos experimentales que produce el Taller, constaron de cintas de Chaplin y algunos documentales. La autodenominada brigada rural estaba compuesta por Sergio García, David Celestinos y Jesús Mendoza. "Cadena de cine independiente en súper 8", *Esto*, 1971.

territorial de las proyecciones del Taller iba más allá de las fronteras mexicanas, pues García, Gurrola y Celestinos fueron detenidos por la policía de Belice el 16 de diciembre de 1974 mientras realizaban una función pública en ese país. En la nota se lee que los policías confiscaron el material por considerarlo propaganda política. Entrevistado por el periódico, García declaró que se trataba de cintas “cuyo contenido parcial era sobre los acontecimientos de 1968”.⁷¹

Aunque nunca abandonó su proyecto de cine experimental, hacia la segunda mitad de la década, tras un revelador viaje a Cuba en 1975, para asistir a un Congreso Internacional de la Juventud, Sergio García finalmente transitó de manera decidida hacia el cine militante. Por lo general encasillado como el cineasta del *rock* y las drogas, esta etapa de su trabajo ha sido poco estudiada hasta ahora. Recientemente, Álvaro Vázquez Mantecón recopiló información sobre la participación de García como el brazo cinematográfico de aquel memorable proyecto político encabezado por Heberto Castillo desde 1974, el Partido Mexicano de los Trabajadores.⁷² En esta investigación, Vázquez Mantecón detalla cómo García se dedicó a la realización de *Su noticiero el colorado*, una serie de materiales fílmicos que “como su nombre lo indicaba, se trataba de una especie de noticiero, o de recolección de notas interesantes para los militantes del Partido”.⁷³

A partir de esa etapa, de manera quizá tardía si se compara con el resto del cine militante mexicano, la obra de García se transformó de manera radical y se enfocó en el registro y la difusión de luchas urbanas y rurales en el centro del país. De esa época data su cinta *Campamento dos de octubre* (1976), cruda documentación del incendio ocurrido en ese terreno de la delegación Iztacalco de la Ciudad de México, en el que varias personas perdieron la vida. Al igual que lo hicieron Alejandra Islas, José Luis González Ramírez y Jorge Prior en *Iztacalco, campamento dos de octubre* (1975-1977), García pone en evidencia tanto la crisis de vivienda por la que atravesaban las poblaciones marginales de la capital como los mezquinos intereses de la regencia de la ciudad y los poderes locales, capaces de incendiar el lugar y asesinar a los habitantes antes que acceder a entregar los terrenos.

Antes de volver sobre el tema del *rock* (*Un toque de roc*, 1980), García continuó el resto de la década al lado de varios colectivos, organizaciones y sindicatos haciendo cine militante. En 1976, por ejemplo, filmó el proceso de creación de una utopía educativa en el pueblo de

⁷¹ “Encarcelaron a tres cineastas experimentales mexicanos en Belice por exhibir cintas políticas”, *Ultimas Noticias*, 11 de enero de 1974.

⁷² Vázquez Mantecón, “La política de medios del Partido Mexicano de los Trabajadores”, p. 9. Agradezco al autor por compartir conmigo una versión inédita de su investigación.

⁷³ *Ibidem*, p. 14-16

Tlayacapan, Morelos, en el que jóvenes estudiantes morelenses y profesores universitarios habían decidido construir con sus propias manos un plantel de educación media superior al margen del patrocinio oficial. La cinta *Tlayacapan, CCH campesino* (1976) sigue a los adolescentes dispuestos a enfrentar cacicazgos locales y poderes regionales con tal de tener su escuela, y a Ida Rodríguez Prampolini, investigadora de la UNAM, que decide apoyar aquel proyecto y convertirse en maestra de la futura escuela, cansada del ostracismo de la academia.⁷⁴

Después de producir un par de cintas más —*STUNAM* (1977) y *La revolución interrumpida* (1977)—, García se enfocó en la dirección de su película más famosa, *Un toke de roc* (1980). En su amplio y poco estudiado archivo, los documentos sobre sus relaciones con grupos políticos marginales —organizaciones barriales, escuelas populares, sindicatos, etcétera— se mezclan hoy con sus alocados apuntes sobre el *rock* y las drogas, mostrando que para este prolífico director, que realizó un total de 45 filmes, estos aspectos de su vida nunca estuvieron separados.

El Taller de Cine Octubre

Como vimos en el primer capítulo de este trabajo, el CUEC tuvo una participación destacada en el movimiento estudiantil. Sin embargo, es importante anotar que la mayoría de quienes filmaron y editaron los registros entre 1968 y 1970 no siguió los caminos del cine militante. Como sabemos, Leobardo López, el director de *El grito*, se suicidó en 1970 sin ver estrenada su película, y otros integrantes de esa generación, como Marcela Fernández Violante o Alfredo Joskowicz, se integraron a la planta de profesores del Centro y pronto estrenarían sus primeros trabajos industriales, ya fuera dentro del proyecto echeverrista —*Cananea*, en 1976, la primera— o bajo el cobijo de la propia Universidad —*Meridiano 100*, en 1974, el segundo—.

Sin embargo, como ocurrió en varias escuelas universitarias con el auge de la actividad estudiantil durante la década de los setenta, el CUEC experimentó una importante etapa de gobierno autogestivo. Constituida desde 1968 como el máximo órgano de decisiones, la asamblea general de la escuela se convirtió pronto en un importante espacio de debate entre —una vez más— quienes planteaban que la enseñanza del cine no debía subordinarse a las militancias políticas y aquellos que, empapados ya con los postulados del tercer cine, asumían a

⁷⁴ “El primer argumento escrito por campesinos se firmará con el título de Tlayacapan”, *Excelsior*, 8 de noviembre de 1975. Las cintas de Sergio García se conservan en la Filmoteca de la UNAM.

la creación cinematográfica como una práctica esencialmente política. El crítico de cine José de la Colina recuerda el ambiente de confrontación imperante en la escuela hacia mediados de los setenta.

Tanto entre los maestros como ente los alumnos del CUEC había cinéfilos de todas las tendencias, pero éstas, a mi juicio, se “polarizaban” en cinéfilos puros y cinéfilos ideologizados. Los cinéfilos puros, no es que fueran partidarios del séptimo arte por el séptimo arte y nada más, podían tener inquietudes sociales y políticas, pero no sentían que su gusto y su amor por el cine debían ser sometidos a ellas. Los ideologizados (que, según creo recordar, todavía no alcanzaban en el CUEC la preeminencia numérica ni el fervor vociferante un tanto inquisitorial que después adquiriría) veían el cine como un medio para alcanzar un fin: la revolución política-social, a la cual muchos de ellos tenían “programada” en su reloj despertador para mañana o pasado mañana.⁷⁵

Sin duda, la confrontación en el interior del Centro tenía características políticas, pero también generacionales. Muchos de los nuevos alumnos veían con recelo tanto a las autoridades de la escuela como a los profesores que, como De la Colina, formaban parte del cine independiente que en la década anterior había impulsado el cine de autor, o que no habían seguido el camino del cine militante después de su participación en el movimiento estudiantil, como Fernández Violante y Joskowicz. Para 1974, el Centro se había transformado drásticamente y era habitado por una nueva generación de alumnos políticamente más radicales, cuyos referentes ya no eran las cinematografías europeas de los sesenta sino el cine militante latinoamericano. Entre los alumnos que habían entrado al CUEC en los años setenta existía un alejamiento de la llamada “generación del 68”, pues, según recuerda uno de ellos:

A toda esta generación medio los conocíamos, pero no les teníamos ningún respeto. Por un lado, porque nosotros éramos muy arrogantes, y, por otro lado, creo que tampoco nos quedaba claro cuál había sido su participación en todo esto [el movimiento estudiantil]. Fritz [Federico Weingartshofer] para nosotros no significaba nada de cara al 68. Marcela Fernández no significaba nada de cara al 68. Alfredo [Joskowicz] sí, pero lo

⁷⁵ *Apud.* Paola Costa, *La “apertura” cinematográfica*, p. 90, n. 12.

veíamos demasiado academicista y tampoco nos gustaba. Leobardo ya se había muerto, que era el único al que más o menos le teníamos como cierto respeto. De ahí en fuera no había más con relación al 68.⁷⁶

Trinidad Langarica, otra de las futuras integrantes de la nueva generación, recuerda esa distancia de manera mucho más enfática: “creo que en el caso de ellos [la participación] fue de una manera muy naíf y por eso no hubo continuidad. Ellos hicieron un trabajo valioso, pero hubo gente que hizo mucho más, gente que sí se fue radicalizando, teniendo una consecuencia real. Ellos no, ellos se quedaron en otra cosa”.⁷⁷

En esta confrontación generacional y política, en ese debate sobre el camino que debían seguir la escuela y el cine universitario, y en ese contexto de desvinculación con la generación del movimiento estudiantil, fue que un grupo de alumnos del ala más radical del Centro —José Rodríguez López *Rolo*, Trinidad Langarica, José Woldenberg, Armando Lazo, Jaime Tello, José Luis Mariño, Abel Hurtado y Javier Téllez— decidió en 1974 formar el Taller de Cine Octubre.⁷⁸ La mayoría venía de provincia y, a excepción del Rolo y Téllez, ninguno había llegado a la ciudad a estudiar cine, sino alguna otra carrera relacionada con las ciencias sociales. Según recuerda Langarica, fue en el cineclub, en particular el de la Facultad de Filosofía y Letras, donde se despertó en ellos tanto el gusto por el cine como la conciencia social.⁷⁹

Como en el caso de la Cooperativa, la elección del nombre del colectivo era un reflejo indudable de los tiempos. El Rolo recuerda:

Queríamos formar un grupo para que se nos reconociera como parte de un movimiento latinoamericano y de la lucha del tercer cine, del cine obrero. Y pensamos ¿a dónde van los obreros? Pues a la fábrica. Pero ¿cómo le vamos a poner fábrica? Entonces un taller. Ah, pues sí, ¡taller, eso sí nos identifica más con la clase obrera! ¿Y cómo le ponemos? Y estuvimos batallando para encontrar el nombre. Y al final alguien dice “¡Octubre!”. “¿Por qué?”, “pues por la Revolución de Octubre”. No pues ya con eso nos mataba. “Además

⁷⁶ Israel Rodríguez a José Rodríguez (Rolo), Ciudad de México, 24 de febrero de 2014.

⁷⁷ Israel Rodríguez a Trinidad Langarica, Ciudad de México, 19 de octubre de 2013.

⁷⁸ Lourdes Gómez, Alfonso Graf, Abel Hurtado, Trinidad Langarica, Armando Lazo, Ángel Madrigal, José Luis Mariño, José Rodríguez (Rolo), Carlos Julio Romero, Abel Sánchez, Javier Téllez, Jaime Tello y José Woldenberg.

⁷⁹ Israel Rodríguez a Trinidad Langarica, Ciudad de México, 19 de octubre de 2013.

Octubre por la película”, “y por el 2 de octubre”. Listo, no había más discusión: Taller de Cine Octubre.⁸⁰

A diferencia de los colectivos anteriores, el Taller de Cine Octubre nunca tendría un número amplio de participantes o de proyecciones. Era un grupo más bien pequeño de estudiantes de cine dispuestos a poner sus ejercicios escolares al servicio de las luchas obreras y a concientizar a los trabajadores sobre su importante papel en la transformación revolucionaria del país. Aunque su labor política y cinematográfica trascendió el espacio escolar, como veremos ahora, la organización tendría sin duda un carácter más académico que las anteriores. Además de producir películas e intentar vincularse con luchas obreras y campesinas, el Taller era un espacio de debate teórico sobre cine y un lugar de reflexión sobre la posibilidad de participación política. Para ello, una vez conformado, el grupo comenzó a publicar la revista *Octubre*, de la cual aparecieron siete números entre 1974 y 1980. En entrevista, Armando Lazo señala que el impulso del grupo para acompañar la práctica fílmica con la producción editorial no era la tradición cinéfila, sino política: “lo recuerdo muy bien. En aquel momento sabíamos que todo grupo de izquierda debía tener su revista o su periódico, su órgano de información. Si lees el *¿Qué hacer?* de Lenin, el periódico es el organizador, el instrumento para la vinculación con sectores, para ganar adeptos, etcétera”.⁸¹ Por ello, además de funcionar como un vínculo con otros grupos y otras publicaciones de Latinoamérica, la revista tenía la intención —nunca lograda— de servir como medio de comunicación para las clases populares.

Al igual que sus antecesores, los editores de *Octubre* desde el primer número se adhirieron al movimiento del tercer cine. Calcando el texto de Solanas y Getino, declaraban, como era ya costumbre, su rompimiento con la producción de carácter industrial —primer cine—, que “como toda empresa capitalista, está orientada hacia la obtención del máximo de ganancia, pero a la vez, por la especificidad de las mercancías que produce, y que funge como aparato de penetración ideológica, cumple la función de reafirmar y reproducir la ideología de la clase dominante”.⁸² De acuerdo con lo previsto, declaraban también su distancia “con esa corriente que se autonombra independiente [segundo cine], la cual pretende presentar una alternativa ante la producción industrial a partir de rebuscamientos formales y de ciertas influencias mal y

⁸⁰ Israel Rodríguez a José Rodríguez (Rolo), Ciudad de México, 24 de febrero de 2014.

⁸¹ Entrevista de Israel Rodríguez a Armando Lazo, ciudad de México, 24 de febrero de 2014.

⁸² *Octubre*, núm. 1, p. 2.

mecánicamente asimiladas de algunas corrientes del cine europeo, ese cine dirigido a ciertos sectores de la pequeña burguesía, que no logra rebasar los marcos de la ideología dominante.”⁸³ “En contraposición con estas manifestaciones cinematográficas —decían—, nuestro taller se propone utilizar el cine como un instrumento al servicio de la lucha de los trabajadores por su emancipación” —tercer cine—. Los integrantes del Taller, además, se asumían como los continuadores del proceso, hasta ese momento fallido, de construcción de un auténtico cine militante en México. Esta tarea, anotaban, se había visto hasta entonces entorpecida por la inmadurez de las experiencias previas de colectivos como la Cooperativa de Cine Marginal, “cuya nula sistematización y teorización se ha traducido en una constante repetición de esfuerzos y en el desaprovechamiento de experiencias”.⁸⁴

El Taller de Cine Octubre estuvo activo entre 1974 y 1980, periodo en el cual produjeron cinco filmes de diversa calidad, todos con la intención de incidir en la realidad política y social del país, pero también como parte de sus tareas escolares en el CUEC. El trabajo del colectivo puede dividirse claramente en dos etapas: la primera, bastante enfocada en el objetivo de utilizar el cine como elemento didáctico para concientizar a los trabajadores; la posterior, mucho más libre, en la que los integrantes del grupo se enfocaron más en conocer la realidad de los sujetos que filmaban y no tanto en concientizarlos.

La primera etapa está marcada por un marxismo bastante ortodoxo y por la elaboración de películas fundamentalmente didácticas. *Explotados y explotadores* (1974), por ejemplo, es una adaptación del manual de marxismo de Marta Harnecker, *Los conceptos fundamentales del materialismo histórico*, al contexto mexicano y al lenguaje audiovisual. El corto, realizado por José Woldenberg y José Rodríguez, sigue fielmente la estructura del texto chileno: después de una introducción sobre la abundancia de recursos naturales del país y la necesidad del trabajo para convertirla en riqueza, la cinta explica detalladamente el proceso de explotación capitalista en una serie de capítulos. Después, con las notas musicales de Chicho Sánchez cantando *La paloma de la paz*, el filme concluye con las fotos fijas de las luchas obreras del país, único momento en el que la cinta abandona el espacio de la teoría.

Al mismo tiempo, Jaime Tello, José Luis Mariño y Abel Hurtado habían decidido rodar una película sobre los obreros de la construcción, un mediometraje didáctico muy parecido a *Explotados y explotadores*. Sin embargo, por aquellos meses se desarrollaba la famosa huelga de

⁸³ *Idem.*

⁸⁴ *Idem.*

trabajadores en la refinería de Tula, por lo que los jóvenes cineastas decidieron hacer entrevistas para obtener información de primera mano sobre la lucha de este sector obrero.⁸⁵ El resultado fue *Los albañiles* (1974), una cinta que alterna entrevistas con albañiles y soldados con imágenes filmadas en la construcción. A lo largo de la película se explican las condiciones particulares de explotación de los obreros: campesinos pobres obligados a emplearse temporalmente como albañiles en los centros urbanos; mano de obra sin la posibilidad de organizarse debido a su movilidad constante.

Aunque el nivel técnico de las películas del Taller, todas en 16 mm, es muy superior al de las de sus antecesores superocheros, en esta primera etapa se mezclaban excesivas simplificaciones cinematográficas con rigurosidad teórica, lo que hacía que las cintas resultaran difíciles o directamente aburridas para los espectadores. Sin embargo, por eso mismo las películas muestran un momento fundamental de las juventudes mexicanas en el que el aprendizaje de los conceptos fundamentales del materialismo histórico había sido para ellos una verdad revelada que debían compartir. Como recuerda José Woldenberg en sus memorias de aquellos años:

Nosotros mismos iniciábamos el proceso de aclimatamiento a un nuevo lenguaje que al inicio parecía inexpugnable pero que poco a poco entregaba su armonía. Términos como acumulación originaria, socialismo utópico y científico, fuerzas productivas, relaciones de producción o superestructura, que hasta entonces nos decían tanto como el sánscrito, empezaron a develar un nuevo mundo o, mejor dicho, le proporcionaban al mundo un nuevo rostro, donde lo antes ininteligible y desarticulado parecía como algo sujeto a leyes y a explicaciones racionales y coherentes.⁸⁶

Como muchos otros jóvenes, los integrantes del Taller de Cine Octubre oscilaban entre las aulas y las fábricas, a donde se dirigían para concientizar a los obreros con aquel aparato teórico que explicaba —en este caso mediante el cine— la estructura del sistema de dominación y la forma de derrotarlo. Esto difícilmente lograba convivir de manera armónica dentro de las películas, que generalmente resultaban agotadoras para los trabajadores. Sobre la proyección de *Explotados y explotadores*, José Luis Mariño recuerda: “nos dimos cuenta de que, efectivamente,

⁸⁵ Para un estudio detallado del movimiento en la refinería de Tula y su lugar dentro del amplio espectro de la política laboral de Luis Echeverría, véase Julio Labastida M. del Campo, “Tula: una experiencia proletaria, *Cuadernos Políticos*, núm. 10, octubre-diciembre de 1976, p. 65-79.

⁸⁶ José Woldenberg, *Memoria de la izquierda*, p. 20

nos estaba fallando horriblemente el lenguaje cinematográfico. Era un audiocasette ilustrado. Y en las proyecciones la gente lo tomaba como un rollo docto, un rollo de imposición, de ‘así son las cosas; créemelo porque te lo estoy diciendo yo’⁸⁷. Sin embargo, como ocurrió con la Cooperativa de Cine Marginal, el proceso de salir de la universidad tendría efectos importantes en las dinámicas y las producciones del Taller que, tras la filmación de estas cintas, y gracias al contacto directo con las luchas populares, tuvo un viraje importante hacia una efectiva militancia política, en este caso, con la lucha del Comité de Defensa Popular de Chihuahua.

El 15 de enero de 1972, un grupo de guerrilleros urbanos, encabezado por el antiguo dirigente estudiantil Diego Lucero Martínez, asaltó de manera simultánea tres bancos de la ciudad de Chihuahua. La acción fracasó totalmente. Algunos jóvenes guerrilleros murieron durante la maniobra o fueron asesinados en prisión; otros permanecieron encarcelados varios días esperando una ejecución segura. Los hechos convulsionaron esa entidad que pronto se vio inmersa en un ambiente de polarización: por un lado estaban los grupos empresariales, los dirigentes de la banca y los grandes comerciantes, que aplaudieron el castigo ejemplar que habían recibido los guerrilleros; por el otro, un grupo importante de la población universitaria comenzó a establecer alianzas con sectores populares para luchar por la liberación de los presos políticos, la restitución de las garantías individuales en el Estado y el castigo a los asesinos. El 28 de febrero del mismo año, los asistentes a una amplia reunión en la plaza principal de Chihuahua acordaron constituirse en Asamblea Popular para exigir al gobierno un alto a la represión. Decidieron también que esta asamblea tuviera un órgano directivo, nombrado Comité de Defensa Popular (CDP), que se convirtió muy pronto en la dirección política de un creciente movimiento de masas en la capital chihuahuense, que gradualmente se ramificó en distintas partes del estado. A lo largo de dos años y medio, el CDP luchó de manera intensa por varios objetivos, entre los que destacaban la toma de tierras para la constitución de colonias populares, la reivindicación de las luchas obreras y las demandas por la democratización de las instituciones educativas.⁸⁸

⁸⁷ Israel Rodríguez a José Luis Mariño, Ciudad de México, 24 de febrero de 2014.

⁸⁸ Para un análisis detallado de la lucha del Comité de Defensa Popular, en la voz crítica de uno de sus dirigentes, véase Víctor Orozco, “Las luchas populares en Chihuahua”, *Cuadernos Políticos*, México, Era, julio-diciembre de 1976, p. 49-66. Para un análisis de las profundas relaciones que se establecieron entre la lucha popular y el movimiento estudiantil en el estado de Chihuahua, véase Gilberto Guevara Niebla, *La democracia en la calle. Crónica del movimiento estudiantil mexicano*, p. 70-79.



Fotogramas de *Chihuahua, un pueblo en lucha*, del Taller de Cine Octubre, 1974

Filmada en blanco y negro en película de 16 mm, *Chihuahua, un pueblo en lucha* tardó casi tres años en terminarse, pues seguía los tiempos del movimiento popular que retrataba. En el resultado final, la obra muestra en tres amplios capítulos la historia reciente de Chihuahua, los convulsivos hechos que llevaron a la conformación del Tribunal Popular y, finalmente, la lucha que hasta ese momento llevaba adelante el CDP. La película representa sin duda el paso de los jóvenes cineastas hacia una posición mucho más militante. Sobre el resultado que esto tuvo en la pantalla ahondaremos más adelante, pero es importante anotar desde ahora que durante su filmación los cineastas se involucraron profundamente con la causa del CDP. Ya con la cinta terminada, por ejemplo, los miembros de Octubre en alianza con el movimiento chihuahuense hicieron múltiples proyecciones en las colonias que formaban parte de la Asamblea Popular, que de hecho son las protagonistas. Armando Lazo recuerda: “ellos exhibieron esa película como no te imaginas. Se acababan las copias y volvían y volvían, y sacaban más”.⁸⁹ Las reproducciones incluso eran modificadas de acuerdo con las necesidades de exhibición o los temas concretos que se intentaban comunicar, se eliminaban fragmentos para obtener versiones más cortas sobre

⁸⁹ *Idem.*

problemas locales o sencillamente se suprimían de la película aquellos con los que se tenían diferencias. Los integrantes del Taller estaban conscientes de que ése era el objetivo: “a mí no me importaba —recuerda Armando Lazo— [...], si estamos hablando de un cine que tenga un uso político pues que lo tenga; no éramos adoradores de la obra como inmaculada o intocable”.⁹⁰

Quizá fue gracias a ese involucramiento directo con la lucha del CDP que, a diferencia de las otras cintas, en *Chihuahua, un pueblo en lucha* los objetivos concretos del Comité de Defensa Popular ganan espacio a las lecciones abstractas. Las demandas del proletariado dejan su lugar a las de la Asamblea Popular. Aunque la película no abandona, ni pretende hacerlo, su esencia de película-panfleto, no se presenta ya como un discurso externo que se alimenta de las imágenes de un obrero ajeno o un campesino al que se utiliza como ejemplo de sujeto explotado. La cinta poco a poco se convierte en la voz de un movimiento y una posición política que no viene del Taller, sino de quienes están frente a la cámara.

En su momento, la realización de esta película pasó inadvertida tanto en el cine mexicano como en el contexto del Nuevo Cine Latinoamericano. Sin embargo, como lo apuntó en su momento Ayala Blanco:

La importancia de una película como *Chihuahua, un pueblo en lucha*, pese a la escasa resonancia que obtuvo, era doble: continental y nacional. Surgía en un momento en que prácticamente todos los brotes de cine militante latinoamericano de los 60s, el llamado Tercer Cine, habían sido silenciados, diezmados y dispersados; ya sólo generaba desvirtuadas películas en el exilio [...] destinadas al mercado europeo como folclor tercermundista en busca de una compasión bien remunerada, pero ignoradas por sus destinatarios primordiales.⁹¹

De esta forma, con *Chihuahua* el Taller de Cine Octubre realizó efectivamente una cinta bañada en el espíritu *setentista* del cine militante,⁹² producida en el esquema de la lucha general de

⁹⁰ *Idem.*

⁹¹ Ayala Blanco, *La condición del cine mexicano*, p. 542-543.

⁹² Ha sido Mariano Mestman quien ha insistido más en la necesidad de delimitar las prácticas del cine militante en momentos *sesentistas* y *setentistas*. Esta propuesta general llevó recientemente a Ana Nahmad a desarrollar una amplia y fascinante explicación sobre las características del Nuevo Cine Latinoamericano durante la larga década de los sesenta (1959-1973) y la violenta y radical década de los setenta, marcada por una decidida militancia política y una radicalización de la violencia revolucionaria como respuesta a una violencia de Estado. La lectura de este texto resultó reveladora para comprender la posición de una cinta como *Chihuahua, un pueblo en lucha* dentro del cine

la clase trabajadora, pero enfocada en un circuito político concreto en el que la película debía funcionar como herramienta de un movimiento organizado, el movimiento popular del pueblo de Chihuahua.



Fotogramas de *Chihuahua, un pueblo en lucha*, del Taller de Cine Octubre, 1974

Hacia 1976, el Taller entró en la segunda etapa de su historia. Como ocurrió con la Cooperativa, varios de sus integrantes, como Woldenberg y Tello, siguieron el camino de la lucha sindical, y otros, como Langarica y Téllez, continuaron sus estudios en el extranjero. Esto diezmó fuertemente la cohesión del grupo y propició la producción de cintas diferentes, menos militantes y más interesadas en el registro de testimonios o en la reflexión sobre problemas como la condición de las mujeres. En esta etapa final, el grupo hizo dos películas más: *San Ignacio Río Muerto* (1976-1979) y *Mujer, así es la vida* (1975-1980). La primera es un emotivo registro de la masacre perpetrada por las fuerzas armadas del estado de Sonora en el pueblo de San Ignacio Río Muerto, Valle del Yaqui. La segunda es un ensayo sobre la condición de la mujer en la sociedad mexicana y la última cinta del Taller.⁹³ Si bien es cierto que su actividad había disminuido bastante hacia finales de la década, la propuesta de filmar esta última obra terminaría de manera casi definitiva con la cohesión del grupo. Trinidad Langarica, una de sus creadoras, recuerda que la elaboración de este filme fue el resultado de un intenso debate: “cuando propusimos el tema éramos vistas como lo peor [...]. ¡Cómo se nos ocurría querer tratar el tema

militante latinoamericano en esta segunda etapa de su historia. Véase Ana Nahmad, “Imágenes en emergencia...”, p. 137-174.

⁹³ Por falta de espacio no analizaremos aquí todas las cintas del Taller. Para una visión detallada de estas películas ver Israel Rodríguez, “El Taller de Cine Octubre. Teoría y práctica del cine militante en el México de los años setenta”.

de las mujeres! Esas cosas eran diletancias, discusiones pequeñoburguesas”.⁹⁴ Aunque al final se decidió encuadrar el tema dentro de las propuestas previas del Taller con una producción sobre cómo “el proletariado no podría lograr la victoria completa sin conquistar la plena libertad para la mujer”,⁹⁵ la realización de la película duró cinco años y el resultado no fue del agrado de la mayoría. Sin embargo, como veremos ahora, el Taller de Cine Octubre no fue el único grupo en el que el debate entre la militancia política y el feminismo terminó por cerrar las posibilidades de trabajo colectivo. Por los mismos años, un grupo de estudiantes del CUEC fundó el primer colectivo de cine feminista en México: el colectivo Cine Mujer.

El colectivo Cine Mujer

Es ampliamente conocida la forma en la que el cine mexicano, durante su época de mayor esplendor, contribuyó a la popularización de una imagen de la mujer que, hasta los años sesenta, se construía a partir de la representación de la maternidad, el pecado y la abnegación.⁹⁶ Sin embargo, la década siguiente vio surgir en México, como había ocurrido una década antes en Francia y Estados Unidos, un importante impulso colectivo de cine feminista.⁹⁷ Realizado fundamentalmente por mujeres, producto de una imaginación radical que intentaba colaborar con la subversión de la imagen de la mujer en la sociedad contemporánea con la utilización del dispositivo fílmico, este cine criticaba abiertamente el discurso patriarcal y las representaciones por medio de las cuales se sometía a las mujeres a una situación de desigualdad y proponía una alternativa que fisurara la imagen dominante y apuntara a la construcción de nuevas representaciones y prácticas sociales.

⁹⁴ Israel Rodríguez a Trinidad Langarica, Ciudad de México, 19 de octubre de 2013.

⁹⁵ “Notas sobre el ‘otro cine’”, *Octubre*, núm. 7, julio de 1980, p. 39.

⁹⁶ La producción académica sobre este tema es verdaderamente amplia. Remito únicamente a dos textos clásicos: Julia Tuñón, *Mujeres de luz y sombra en el cine mexicano: la construcción de una imagen, 1939-1952*; Carlos Monsiváis, “La santa madrecita abnegada, la que amó al cine antes de conocerlo”, *Debate Feminista*.

⁹⁷ Como características principales, el cine feminista se destaca por oponerse a la ficción de la feminidad mediante la visualización de mujeres reales, por la intención de desmontar mitos fundamentales como la maternidad, la propiedad del cuerpo o el trabajo doméstico. En términos formales, las cintas feministas generalmente juegan con la retórica de la autobiografía para enfatizar el fin de los límites entre lo público y lo privado; además, estos filmes generalmente optan por el realismo o por el género documental pues, en sus primeras décadas, el cine feminista fue fundamentalmente un cine de denuncia: más que un producto estético era un planteamiento político. Por falta de espacio, no desarrollaré aquí los debates teóricos y las revisiones que de este tipo de cine se han hecho para los casos estadounidense y francés. Para estos temas ver Elizabeth Ann Kaplan, *Looking for the other: feminism, film, and the imperial gaze*; Annette Kuhn, *Cine de mujeres: feminismo y cine*, y la fascinante compilación de Sophie Mayer y Elena Oroz, *Lo personal es político: feminismo y documental. Una compilación de ensayos sobre documental y feminismo*.

En ese sentido, la conformación del colectivo Cine Mujer en el CUEC fue una absoluta novedad en México, pues sus integrantes posicionaron por primera vez de manera abierta no sólo la posibilidad de un cine realizado por mujeres, sino la necesidad de que éste pusiera en el centro el tema de la liberación femenina y desplazara las ficciones estereotípicas con las que el cine industrial había construido la imagen de la mujer en la pantalla. Reunido originalmente en torno a la psicóloga y cineasta Rosa Martha Fernández,⁹⁸ Cine Mujer es sin duda otro producto de la efervescencia política en el interior del CUEC, pero también de la confluencia de otros elementos, como la producción cada vez mayor de cine feminista en todo el mundo o la realización en México del magno congreso del Año Internacional de la Mujer, en 1975. Según Mágina Millán, el colectivo fue el síntoma de una época en varios sentidos, pues “forma parte de un movimiento juvenil, de izquierda, que propone un cine independiente como una alternativa al cine industrial, en un esfuerzo por desestructurar la ficción llamada México construida por el discurso oficial”.⁹⁹

Cine Mujer mantuvo su producción por más de una década, de 1975 a 1986, y por ello transitó por un momento decisivo de la transformación del feminismo en México y de su acercamiento hacia las luchas populares. Con sus producciones, el colectivo denunció la opresión femenina y “abordó los temas hasta entonces prohibidos u oscurecidos por una opinión pública sometida a una moralidad mojigata; fue contra la culpabilización del placer femenino, de la expropiación del cuerpo de la mujer por la ley y por la Iglesia y de la actitud común que afirma que toda mujer violada es culpable o por lo menos sospechosa”.¹⁰⁰ Como es evidente, las críticas del colectivo no recayeron en temas al azar. En sus tres primeras producciones, Cine Mujer decidió tratar exactamente los temas que articulaban el consenso de la lucha feminista en la segunda mitad de la década de los setenta: la maternidad voluntaria, en *Cosas de mujeres* (1975-1978); la violación, en *Rompiendo el silencio* (1978), y el trabajo doméstico, en *Vicios en la cocina* (1979).

⁹⁸ Una descripción detallada de las integrantes y las obras del colectivo Cine Mujer en Coral López de la Cerda, “Cine de mujeres hecho por mujeres. El Colectivo Cine Mujer”, en *Cartografías del feminismo mexicano, 1970-2000*, p. 209-213 y en Gabriela Aceves, “¿Cosas de Mujeres?: Feminist Networks of Collaboration in 1970s Mexico. Recientemente, en su tesis de licenciatura, Isabel Jiménez Camacho (De cines y feminismos en América Latina) realizó importantes entrevistas a dos de las integrantes de este colectivo. Además, la crítica Elena Oroz (Experiencias y prácticas feministas transnacionales) publicó también un sugerente texto que analiza las obras de Cine Mujer a la luz de los planteamientos conceptuales del cine feminista internacional. En extremos opuestos del espectro de análisis, estos dos textos, centrado en la historia testimonial el primero y en el análisis teórico el segundo, representan acercamientos novedosos y necesarios a las obras del colectivo Cine Mujer.

⁹⁹ Mágina Millán, “Feminismo(s) y producción cultural”, p. 435.

¹⁰⁰ Mágina Millán, *Derivas de un cine en femenino*, p. 115.

Cosas de mujeres es una ficción documental sobre el aborto. Relata cómo Paty —Patricia Luke— debe someterse al traumático proceso de un aborto clandestino con la sola ayuda de su amiga Ángeles —Ángeles Necochea—. La imposibilidad de acudir a un médico formal que ejecute el procedimiento introduce a Paty en el mundo de la clandestinidad y la insalubridad. Las imágenes de la joven en peligro de morir por un aborto mal practicado se superponen con los testimonios documentales de varias mujeres que también han abortado a escondidas del Estado. Entre las tomas del médico abusivo y los registros de mujeres dando a luz mientras son humilladas en el Hospital General de la Ciudad de México, se intercalan los textos del Código Penal que amenaza con prisión de cinco años para las mujeres que aborten. La cinta, que pronto abandona la ficción para volverse un crudo documental, muestra los testimonios de varias mujeres humildes condenadas a seguir teniendo hijos ante la imposibilidad de decidir sobre su sexualidad y por la penalización del aborto. La obra va de lo personal —el caso de Paty— a lo internacional —la lucha mundial de las mujeres por la libre decisión—, para terminar en el movimiento mexicano: las últimas imágenes de la cinta corresponden a la manifestación del Frente Nacional por la Liberación y Derechos de la Mujer (FNLDM) en la Cámara de Diputados, en 1977, para exigir que se discutiera la iniciativa de ley que daría paso a la maternidad voluntaria. Esa manifestación, una batalla decisiva en la historia del feminismo mexicano, estuvo acompañada por las cineastas que filmaron la que fue primera cinta realizada en el interior del movimiento feminista de la segunda ola en México.

Por su parte, *Rompiendo el silencio* es también un falso documental que examina el tema de la violación. Alternando una entrevista con un violador serial que no muestra ningún remordimiento con las palabras de un cura que recomienda a una mujer violada que guarde silencio para evitar los celos maritales y el desprestigio social, la cinta plantea poco a poco algunas acciones contra este mal. Frente al estigma de que la mujer violada es culpable y contra la costumbre de guardar silencio sobre la agresión sexual, la película intenta activar la conciencia de que el abuso sexual debe ser denunciado ante las autoridades, pero sobre todo ante la sociedad. Se muestra en pantalla la diferencia entre una mujer que se queda callada y sufre en silencio, y una joven militante a quien sus compañeras y compañeros apoyan para superar el difícil episodio.

Finalmente, en *Vicios en la cocina* Beatriz Mira se acerca de manera intimista, como una confidente, a la vida de una mujer que durante varios años de casada ha llevado una vida monótona limpiando diariamente su pequeño departamento de interés social. Al mostrarnos en

cine directo la prisión cotidiana de esta mujer narrada por ella misma, la cinta poco a poco desvela el sistema económico, físico, moral y legal del cautiverio de miles de mujeres. La soledad retratada en el filme nos recuerda la vida de *Jeanne Dielman*, capturada tres años antes por Chantal Akerman, sometida a la prisión doméstica por una fuerza invisible pero omnipresente.

Estas tres obras cerrarían una primera etapa del colectivo Cine Mujer, transcurrida en la segunda mitad de los años setenta, en la que la actividad del colectivo giraba en torno a la figura de Rosa Martha Fernández y los planteamientos fundamentales del feminismo histórico de esos años. Sin embargo, a finales de la década el debate interno del movimiento feminista y el desplazamiento de muchas de sus integrantes hacia los sectores populares también impactaron a Cine Mujer. El cine feminista, cómo el feminismo en sí, se desarrolló como un movimiento cambiante y dinámico. Por ello, las diferencias teóricas y programáticas, el relevo de sus integrantes y, sobre todo, el acercamiento decidido a los movimientos populares inauguraron, a partir de 1980, una nueva y última etapa en la vida del colectivo. Bajo la coordinación de Beatriz Mira, el grupo replanteó su participación dentro de la lucha feminista y se incorporó de manera resuelta a las luchas emprendidas por el llamado feminismo popular,¹⁰¹ cuyo punto de partida fue el Primer Encuentro Nacional de Mujeres, organizado por Comunicación, Intercambio y Desarrollo Humano en América Latina (CIDHAL) en la ciudad de Cuernavaca, en 1980.

En ese encuentro, decenas de mujeres de distintas posiciones políticas, en su mayoría pertenecientes a organizaciones populares, urbanas y rurales, se reunieron para discutir las implicaciones de su participación en la lucha social. Los movimientos a los que estas mujeres pertenecían iban desde grupos de apoyo a sindicatos independientes hasta sociedades campesinas o grupos de pobladoras de barrios pobres. Según Gisela Espinosa, “fue en medio de este álgido proceso y en el corazón de los movimientos populares, que surgieron los llamados movimientos de mujeres, sin duda permeados por el clima político opositor, por el discurso democratizador e igualitarista de la izquierda, acicateados por la crisis económica y la pobreza — que obligó a muchas mujeres a asumir más trabajo y a vivir con menos satisfactores—, presionados por conflictos de clase y por la visibilización de conflictos de género que gestaron nuevas inconformidades”.¹⁰²

¹⁰¹ Para Espinosa Damián, el feminismo popular incluye “todos aquellos procesos protagonizados y encabezados por mujeres de sectores populares que construyen instancias propias, pero también participan en organizaciones mixtas y conjugan la lucha por transformar las desigualdades genéricas y reposicionar favorablemente a las mujeres con otro tipo de demandas”. Ver Espinosa Damián, *Cuatro vertientes del feminismo en México*, p. 86.

¹⁰² *Ibidem*, p. 92.

Completamente articulada con esta nueva fase del feminismo, la cinta *Es primera vez* (1980) registra lo acontecido en el Primer Encuentro Nacional de Mujeres y toma su título de la conmovedora declaración de una mujer campesina que narra en entrevista que “es primera vez que se reúne con tantas mujeres para luchar”. Como en el proceso histórico que retrata, en la película las demandas por la liberación de la mujer y la liberación de la clase trabajadora se funden para dar lugar a una obra testimonial en la que las cineastas acompañan de cerca a las mujeres organizadas.

Ya en la década de los ochenta, Cine Mujer hizo dos filmes más: *Vida de Ángel* (1982) y *Yalaltecas* (1984). Ambos comparten las mismas características: intentan ser un registro de cómo las luchas sociales y las demandas de género coexisten en un mismo espacio. En la primera cinta, Ángeles Necochea retrata la lucha diaria de las mujeres de los barrios pobres de la Ciudad de México para evitar ser desalojadas de sus hogares. Al mismo tiempo, en tono intimista, las protagonistas narran a la cámara los crudos testimonios de una vida doméstica que combina carencias económicas y violencia de género. En *Yalaltecas*, Sonia Fritz muestra la lucha de las mujeres del pueblo de Yalalag, en la sierra de Oaxaca. Con una cámara de 16 mm, Fritz registra la lucha de este apartado pueblo contra los caciques regionales y la lucha de las mujeres yalaltecas por conseguir mayor participación política. La siguiente cinta de Cine Mujer, *No les pedimos un viaje a la luna* (1985), marcaría el ocaso de este colectivo. En la película dirigida por Maricarmen de Lara con una dominada técnica de cine directo, la cámara de María del Pilar —Maripí— registra los avatares del Sindicato de Costureras 19 de Septiembre en la conmovedora lucha por recuperar los cuerpos de sus compañeras muertas en el terremoto de 1985 y por dignificar sus condiciones laborales.

Tras la conclusión de esta última cinta, Cine Mujer se desintegró. Según ha documentado Coral López de la Cerda, los debates internos sobre la pertinencia de que el grupo entrara de lleno a la corriente del cine militante terminaron con diez años de trabajo en colectivo.¹⁰³ Con su desarticulación se cerró una etapa en la que el cine intentó caminar junto a la lucha feminista y se adaptó a las transformaciones de ésta. Después de la separación del colectivo, como apuntó años después Mágina Millán, “el feminismo no volvió a sorprender de la misma manera en la cinematografía mexicana”.¹⁰⁴

¹⁰³ Coral López de la Cerda, “Cine de mujeres hecho por mujeres. El Colectivo Cine Mujer”, p. 212.

¹⁰⁴ Mágina Millán, *Derivas de un cine en femenino*, 119.

La lista de los cineastas que intentaron desde los márgenes denunciar las injusticias sociales o acompañar las luchas populares contra el llamado régimen de la revolución podría continuar. Cintas como *Vendedores ambulantes* (Arturo Garmendia, 1973), sobre la organización de comerciantes en Puebla, o *La marcha* (Alejandra Islas, 1977), sobre la fundación del Sindicato de trabajadores de la UNAM, son parte de este amplio corpus. Además, las obras de experimentados cineastas como Paul Leduc —*Etnocidio, notas sobre el mezquital* (1976)— o Eduardo Maldonado —*Jornaleros agrícolas* (1977)—, de innegable mejor calidad si se les compara con las producciones estudiantiles que hemos descrito, son fundamentales para entender el cine de crítica social realizado en la década de los setenta, aun si fueron producidas total o parcialmente con financiamiento estatal.

El incompleto mapa trazado hasta aquí nos da una idea suficientemente clara del universo al que nos acercamos: el de las y los jóvenes que, tras habitar en los espacios en los que el cine y la universidad confluían, optaron por poner su conocimiento y su práctica fílmica al servicio de las luchas populares desarrolladas en los márgenes de la modernidad mexicana. Las imágenes generadas por estos cineastas, mínimas si se observan a la luz de la gigantesca producción cinematográfica industrial, hoy son muestra de la forma en la que se intentó desde el cine subvertir las representaciones en las que se había encasillado a los marginados. En este tercer apartado intentaremos caracterizar de manera breve cómo este cine reconfiguró ese imaginario.

El gran éxito del cine industrial en la segunda mitad de los años cuarenta significó la consolidación de ficciones hegemónicas.¹⁰⁵ El consumo masivo de cine comercial en la segunda posguerra caminó de la mano con el establecimiento de estereotipos y la construcción de verdaderas mitologías modernas en las que se insertaron de manera sutil pero contundente las representaciones de los distintos individuos en las historias fílmicas consumidas por los públicos urbanos. Tanto en Estados Unidos como en aquellos países que contaban con industria propia,

¹⁰⁵ Retomo aquí el planteamiento de Jacques Rancière, quien entiende como visualidades hegemónicas aquellas formas privilegiadas de nombrar y construir representaciones por medio de las cuales la imagen del consenso “es impuesta a los miembros de una formación social, y en el cual ellos son llamados a identificarse”. Rancière (entrevista), “La imagen fraternal. La ficción de izquierda: ficción dominante” en Margarita de Orellana, *Imágenes del pasado*, 42. En otro texto Rancière advierte que estas visualidades hegemónicas constituyen también “posibilidades para decir, ver y ser visto, hablar y ser oído”. Rancière, *El reparto de lo sensible: estética y política*, p. 10.

el llamado cine clásico de Hollywood modeló las representaciones de los sujetos en las pantallas y los volvió objeto de consumo. En este proceso, las clases populares, la pobreza y la marginación fueron rápidamente sustituidos por ficciones edulcoradas de consumo fácil. El cine clásico, pues, fincó su éxito en la exclusión de la realidad de las clases populares y de la desigualdad social que traía consigo la celebrada modernidad de mediados del siglo XX.¹⁰⁶ Este fenómeno, de innegable carácter mundial, tuvo elementos distintivos en cada región, muchos de ellos determinados por realidades nacionales, por las condiciones concretas de las industrias que los producían y por las características del público al que aspiraban alcanzar. Si bien Hollywood fue el paradigma de producción y, en muchos sentidos, la matriz temática y estilística, a partir de ese modelo las industrias de cada país construyeron sus propias mitologías mediante obras que fueran más cercanas a la realidad de los públicos locales.¹⁰⁷

El cine mexicano, casi sobra decirlo, edificó también su periodo de mayor esplendor sobre los cimientos de una visualidad monolítica de la sociedad mexicana en la que los sujetos marginales fueron convertidos en estereotipos inocentes.¹⁰⁸ Aunque inundado de personajes “populares” —guapos habitantes de vecindad, idílicos campesinos, inocuos indígenas—, el cine mexicano sacó de sus pantallas a los grupos o personajes que poblaban cada vez más el territorio nacional, que habitaban las míseras periferias urbanas o que sobrevivían en el devastado campo mexicano. Los auténticos marginados no sólo estaban excluidos de las bondades de la modernidad mexicana, sino también de la representación cinematográfica, ese espacio en el que los obreros de Ismael Rodríguez y los campesinos de Emilio Fernández no eran más que caricaturas, productos de la industria que Carlos Monsiváis definió como “una colosal máquina despolitizadora”.

Como vimos en los capítulos anteriores en los que se examinaron las principales características del proyecto cinematográfico echeverrista, en los años setenta el cine industrial

¹⁰⁶ La forma en que el mundo de la posguerra construyó sus nuevas mitologías a partir de los medios de comunicación y el consumo fue analizada de manera brillante por Roland Barthes (*Mitologías*, México, 1980 [París, 1957]). En México, el mejor analista de este fenómeno ha sido sin duda Carlos Monsiváis, *Frente al espejo. El cine mexicano y su público*.

¹⁰⁷ Sobre el modelo de producción y de representación del cine estadounidense véase David Bordwell, *El cine clásico de Hollywood: estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*, p. 3-78. La forma en que este modelo se replicó y, a la vez, se modificó para construir mitologías regionales o nacionales ha sido también ampliamente estudiado. Para el caso español está el reciente libro de Gabriela Viadero Carral, *El cine al servicio de la nación (1939-1975)* y Vicente Sánchez-Biosca, *NO-DO, el tiempo y la memoria*. Para el caso de Argentina existe el ya clásico texto de Clara Kriger, *Cine y peronismo*.

¹⁰⁸ El caso del cine y el público mexicano ha sido sin duda uno de los más estudiados. Sobre la relación del cine mexicano con el público y la construcción de la mitología moderna mexicana véase Monsiváis, *Frente al espejo...* y, el novedoso acercamiento de Andrea Noble, *Mexican National Cinema*.

mexicano intentó reformular los gastados estereotipos populares que había construido en las décadas anteriores. En sincronía con los discursos oficiales, desde todos los géneros, con dramas o sátiras, parecía que de pronto los cineastas mexicanos sentían un impulso por hacer obras de crítica social o en las que se denunciara el abandono en el que vivían las comunidades pobres del campo y la ciudad. Las nuevas representaciones de los marginales, desde *Fe, esperanza y caridad* (Jorge Fons, 1972) y *El profeta Mimi* (José Estrada, 1972) hasta *El apando* (Felipe Cazals, 1976), engrosaron poco a poco una línea temática que encontraría no sólo buena respuesta del público y la crítica, sino constante apoyo por parte del Banco Nacional Cinematográfico (BNC). Este cine lo mismo se abocaba a mostrar la marginación urbana —*Tívoli* (Alberto Isaac, 1974), *Los albañiles* (Jorge Fons, 1975)— que a retratar la miseria, la ignorancia y la superstición imperante en las comunidades rurales —*El rincón de las vírgenes* (Alberto Isaac, 1972), *Presagio* (Luis Alcoriza, 1974)—.

Sin embargo, como advirtieron los críticos cinematográficos de aquellos años, en esta etapa —disruptiva e innovadora si se observa a la luz de los estereotipos previos— las representaciones de los grupos marginales tampoco escaparon a las simplificaciones, la visión caricaturesca o la repetición del discurso oficial según el cual las condiciones de miseria en las que vivían algunas poblaciones eran el resultado de su menor nivel de desarrollo o de su alejamiento del Estado y la modernidad. El cine industrial durante el echeverrismo, autoproclamado como realista, social y tercermundista, siempre se mantuvo lejos de las principales propuestas internacionales de inclusión o reivindicación de los grupos marginales en el cine: la estética del hambre postulada por Glauber Rocha, el cine imperfecto de García Espinosa y, por supuesto, el tercer cine, revolucionario y contrahegemónico, que proponían Solanas y Getino. Industria de consumo popular atrapada entre la necesidad de atraer a la taquilla y el imperativo de replicar los deseos oficiales, el cine mexicano se limitó por lo general a introducir un mayor nivel de realismo en sus ficciones populares sin intentar abandonar el discurso ficcional o la representación esquemática, sin insertar en el cine comercial registros documentales y, obviamente, sin mostrar a los marginados del sistema como una potencia revolucionaria.

Pero, como vimos en el primer capítulo de este trabajo, desde finales de los sesenta, en la imagen monolítica que el cine industrial había creado de los marginados comenzaron a aparecer algunas grietas. Discretos, semiclandestinos, prácticamente invisibles para la mayoría, los registros tomados durante y después del movimiento estudiantil, y proyectados en cineclubes

y pequeñas salas independientes, irrumpieron en la visualidad hegemónica de una industria/Estado que por décadas había contribuido a consolidar la ficción dominante en la que, desde el poder, se construía la imagen del pueblo mexicano. Como en otras partes del globo — sobre todo del Tercer Mundo—, los cineastas marginales se dedicaron a desmontar los discursos triunfalistas de la modernidad y a colocar en el centro de la pantalla las imágenes de aquellos que por décadas habían estado excluidos del desarrollo capitalista y del discurso cinematográfico. Del mismo modo en el que el núcleo político de los años sesenta se había desplazado a Vietnam, Argel o La Habana, la auténtica modernidad cinematográfica, como anotó el filósofo Gilles Deleuze, surgió también de las propuestas marginales del Tercer Mundo, en las que autores y colectivos gritaron ante los Estados y las industrias de cine: “el pueblo es lo que falta”.¹⁰⁹

En términos generales, podemos decir que la representación elaborada en el cine marginal fue de tres tipos o que transitó por tres etapas: imágenes que muestran el descubrimiento del sujeto marginal, las que son producto de una fase de militancia de los cineastas y por último momento, las que responden a un acercamiento testimonial a las luchas populares.

En un primer momento observamos las producciones filmadas entre mediados de los sesenta y el segundo concurso de cine en súper 8, pasando por las imágenes registradas durante el movimiento estudiantil de 1968. En ellas se nota una intención inicial de volver la cámara hacia las comunidades marginadas. Es una mirada aún sorprendida, casi inocente, sin principios teóricos que la normen. Son los productos preliminares de aquellos cineastas que decidieron cambiar el encuadre para incluir por primera vez al pueblo excluido. La cinta fundacional de este conjunto fue también la primera película producida por el CUEC, *Pulquería La Rosita* (1965). Bajo la dirección de la joven Esther Morales y con la fotografía de Jorge Fons, ambos estudiantes del Centro, el cortometraje de ficción sigue la devastadora historia de un niño habitante de los barrios pobres de la ciudad. Tras ser maltratado por el padre que se emborracha en la pulquería, el pequeño protagonista decide ganarse la vida ayudando a un viejo “pajarero de la suerte”, que lo toma como su aprendiz. Un descuido ocasiona la huida del pájaro y el niño es golpeado por el anciano y perseguido por la policía, hasta que logra refugiarse en una construcción abandonada en la que, ya con un puñal en la mano, duerme entre decenas de jóvenes que, se presume, han corrido su misma suerte.

¹⁰⁹ Gilles Deleuze, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, p. 286.

A estas imágenes fundacionales seguirían varios registros documentales de los estudiantes del CUEC, hasta llegar a 1968. Las capturas de *El grito*, en las que se muestra a los jóvenes médicos conociendo y ayudando a las poblaciones de los barrios marginales y las comunidades rurales, o las tomas de *2 de octubre/Aquí México* en las que la cámara recorre los barrios miserables que rodean la Ciudad Universitaria serán, sin duda, parte importante de esta tendencia fílmica de ir a los márgenes, que tomaría fuerza a principios de la siguiente década.

Ya en los setenta, con el auge del movimiento de cine en súper 8, la tendencia a colocar lo marginal en el centro parece afianzarse. Como había ocurrido con obras maestras producidas por los cineastas sudamericanos —*El chacal de Nahueltoro* (Miguel Littín, 1969), *El camino hacia la muerte del viejo Reales* (Gerardo Vallejo, 1971)—, en México las imágenes contundentes y dolorosas de los sujetos marginales inundaron pronto las cintas del cine independiente. Así, en el corto documental *Víctor Ibarra Cruz* (1971), por ejemplo, Eduardo Carrasco Zanini muestra, con el acercamiento casi íntimo a la vida de un vagabundo de la Ciudad de México, la condición de marginación urbana despojada del folclor y el romanticismo cantinflesco del cine industrial. Desde la primera toma, Carrasco desmonta la ficción dominante del peladito alegre siempre venciendo a través de su maraña verbal y nos enfrenta a una imagen directa de la marginación que, aunque poética —quizá por poética—, resulta triste y lastimosa. Por su parte, en el corto de ficción *El paletero* (1971), Gabriel Retes muestra la historia de un vendedor de paletas —Héctor Suárez— que, tras ser injustamente perseguido por la policía, termina asesinado por las fuerzas del orden y difamado en la prensa amarillista. En esta obra temprana de Retes, el tema antiautoritario, recurrente en el cine súper 8, se mezcla con la denuncia social, convirtiendo al pobre paletero en víctima no sólo de la pobreza, sino también del régimen y la prensa.¹¹⁰

En un segundo grupo se integran todas las cintas realizadas por los colectivos cinematográficos como parte de una práctica política, filmadas para concientizar a los grupos populares o como una forma de participación en algún movimiento social. En este cine marginal, que también podemos llamar cine militante, el abanico temático es muy amplio. Incluye desde las producciones más tempranas de la Cooperativa de Cine Marginal, pasando por las películas de la primera etapa del Taller de Cine Octubre, hasta las tardías obras militantes de Sergio García. El contenido de las cintas producidas por la Cooperativa de Cine Marginal muestra una transición entre un primer acercamiento ingenuo hacia los grupos populares y un segundo

¹¹⁰ Un análisis más amplio, tanto de *Víctor Ibarra Cruz* como de *El paletero*, en Vázquez Mantecón, *El cine súper 8 en México*, p. 85-90.

momento de clara militancia política. Los primeros comunicados de insurgencia obrera —1. *Insurgencia sindical*, 2. *Los traidores* y 3. *Por la democracia sindical*— siguen atentamente la lucha del STERM aún desde una mirada ajena, lejana, pero que poco a poco intenta incluir a la cámara y a quienes la portan en una fracción del movimiento que registran. Lo mismo ocurre con sus siguientes obras —*Nosotros sí existimos*, registro documental de la huelga estallada por lo obreros de la fábrica de casimires Rivetex, en 1972—, con las que la Cooperativa inaugura una etapa del cine marginal mexicano. En ellas la cámara intenta abandonar el lugar de testigo de la pobreza —aunque no lo logra del todo— y asumir una postura política al lado de los obreros que luchan. Si bien la barrera entre los jóvenes cineastas y los trabajadores es aún evidente, en los comunicados las imágenes de los trabajadores están filmadas *entre* los trabajadores y, sobre todo, *para* los trabajadores. A pesar de las evidentes deficiencias formales que limitaban su poder de comunicación, las tomas de los electricistas en huelga o de los trabajadores textiles recolectando dinero presentaron por primera vez una imagen de las luchas populares completamente fuera del imaginario obrero-revolucionario creado por el cine industrial. Sobreexpuestas, deficientemente editadas y pobremente estructuradas, las cintas de la Cooperativa, primeros productos declarados del tercer cine en México, colocaron en el centro de las pantallas una imagen de los marginados cargada de la potencia política y revolucionaria que las caricaturas del cine comercial le habían extraído.

A diferencia de las cintas de la Cooperativa, que transitan del registro de lo marginal a la práctica política, las películas del Taller de Cine Octubre van de la teoría a la práctica. Son la evidencia de cómo los cineastas, como otros muchos jóvenes urbanos, partieron de un marco teórico preexistente para acercarse a filmar la realidad. Las primeras dos producciones del Taller, *Explotados y explotadores* y *Los albañiles*, son muestra clara de ello. En estos ejercicios iniciales, los obreros capturados por los estudiantes no sólo resultan ajenos, sino que, quienes portan la cámara y editan la película se colocan desde el comienzo en una posición que mezcla la solidaridad con la superioridad. Los trabajadores son entrevistados sólo para evidenciar su ignorancia. Avasallados por los jóvenes, son incapaces de contestar ante los micrófonos y sólo atinan respuestas improvisadas —“no podría contestarle yo de otro modo”, “yo creo que así debe ser”—. Al “evidenciar” su ignorancia, el Taller se posicionaba como la voz facultada para llevarles el nuevo conocimiento, lo cual los autorizaba para concluir sus filmes con largas secuencias pedagógicas con las que intentaban concientizarlos sobre la necesidad de llevar adelante una lucha obrera organizada. Más allá de las buenas intenciones de los realizadores, más

que representar a los trabajadores *como eran*, constantemente las imágenes producidas por el Taller se esfuerzan por construir la figura de los obreros que *debían ser*. Este hecho no pasó inadvertido para la crítica cinematográfica. En el tono ácido que lo caracteriza, Ayala Blanco se burlaba de lo que consideraba un absurdo posicionamiento de estos cineastas frente a los trabajadores:

Acaso se deba a que el inconsciente de clase, de clase media radicalizada, siempre termina jugándole chueco a sus autores. Más que la figura del obrero en sí misma, lo que interesa a los realizadores es proyectar en ella sus propias insatisfacciones sociales, culturales y militantes [...]. En las cintas del Taller los obreros son de inmediato avasallados por la arrogante insuficiencia didáctica, son individuos indignos de crédito en sí mismos y de respeto. Son simples *objetos de discurso*. Ya se trate del discurso de la expresión-excreción creadora, ya se trate del discurso de la fraseología revolucionaria, el humanismo proletario se beneficia muy poco. A todas las enajenaciones que suman los obreros mexicanos (sociales, políticas, económicas, culturales, lingüísticas) debe añadirse una nueva enajenación: la enajenación del discurso fílmico.¹¹¹

Sin embargo, en la tercera cinta del Taller, *Chihuahua, un pueblo en lucha*, al igual que en las últimas obras de la Cooperativa o en las tardías producciones de Sergio García, la práctica fílmica al lado de las luchas populares parece transformar a los jóvenes cineastas y configurar nuevas imágenes. Al concebir esta película como parte de la lucha del Comité de Defensa Popular, las imágenes adquieren una fuerte potencia política, se vuelven vehículo y herramienta de lucha. La cámara ya no filma desde lo lejano, sino que camina dentro de los contingentes de las marchas; su presencia se percibe familiar en los salones de clase donde se realizan las asambleas estudiantiles o dentro de las casas de los militantes. Aunque se sigue observando la extrañeza en los colonos cuando ven una cámara filmándolos, su mirada ya no trae desconfianza ante la presencia de la camarógrafa, sino que sonríen al saberse parte de la película que ayudará al movimiento. La cámara por primera vez entra en las casas de las colonias populares y se sienta a la mesa mientras un ama de casa le da lección sobre cómo debe ser la lucha organizada. Al igual que esta mujer, una y otra vez desfilan en la pantalla trabajadores conscientes y activos en la lucha que explican a los jóvenes sus experiencias de organización. Los protagonistas de

¹¹¹ Jorge Ayala blanco, *La condición del cine mexicano*, p. 532.

Chihuahua ya no entran en esquemas teóricos que los encierran en la categoría de *fuera de trabajo* que *debe* ser instruida en las formas de su liberación. Todo lo contrario, ellos enseñan a quienes usan la cámara las formas efectivas de la organización.



Fotogramas de *Chihuahua, un pueblo en lucha*, del Taller de Cine Octubre, 1974

Lo mismo ocurriría después con otros cineastas y en otros espacios. En *Tlayacapan*, por ejemplo, Sergio García filma la lucha de los jóvenes morelenses por construir su Colegio de Ciencias y Humanidades (CCH) campesino porque él, como otros intelectuales que decidieron apoyar las luchas de las comunidades campesinas, participa en el proyecto educativo de la región. Por eso él mismo actúa en la cinta como el ciudadano que es informado por los jóvenes, por eso está con ellos y registra sus actividades políticas cotidianas y sus enfrentamientos con los caciques locales. Del mismo modo, aunque alejadas de las luchas populares, las imágenes de *Cosas de mujeres* tienen una participación activa en el movimiento feminista, porque sus creadoras forman parte de éste. Al concluir una cinta de ficción con el registro documental de las protestas de 1977 para exigir la despenalización del aborto, las cineastas se presentan como comunicadoras y militantes de ese movimiento.

Las últimas producciones del cine marginal, filmadas entre finales de los setenta y principios de los ochenta, parecen compartir todas una misma intención, menos militante y

mucho más testimonial. Ya no aparece de forma tan aplastante la militancia política que permeó casi toda la década de los setenta. El didactismo marxista o la intervención política directa parecen ceder su lugar a un acercamiento más respetuoso de las formas de lucha de los sujetos y de sus espacios cotidianos de acción, que dejan de enmarcarse en amplios procesos históricos y son valorados en su dimensión. Como describió Mariano Mestman, este cambio no fue privativo del cine militante, “sino que en algún momento de la segunda mitad de esta década [los sesenta], el testimonio irrumpió en América Latina desde lo literario, periodístico, sociológico, etnográfico o político”. En esta nueva forma de cine marginal, el cineasta ya no se presenta como un ilustrado intérprete de la realidad ni como un participante de una lucha popular que antes le resultaba ajena, sino “como facilitador de la voz popular”.¹¹² Como también señaló Ana Nahmad en su tesis doctoral sobre el cine latinoamericano, hacia el final de los setenta...

... la emergencia y consolidación del testimonio en el cine latinoamericano respondió a un cambio de visión sobre las posibilidades de acercarse al otro. Un debate que partía de una fuerte crítica hacia la posición del intelectual dentro de las luchas sociales. De aquellas cintas donde el cineasta hablaba en nombre de la comunidad pasamos a otras donde los intelectuales son simples instrumentos de comunicación. La intelectualización del discurso proletario dejará su lugar al discurso proletario sin más. Es ahora la voz de los marginados, de los agredidos, de los explotados la que conduce una cinta que ya no es protagonizada por las voces de los cineastas.¹¹³

Como parte de este desplazamiento, desde mediados de los años setenta las obras militantes comenzaron a ser sustituidas por reportajes de cine directo en las que la contundencia de los testimonios populares ocupaba el lugar de las explicaciones, los registros se presentaban desnudos de elaboraciones teóricas y las historias particulares no se utilizaban obligatoriamente como parte de un proceso histórico inevitable. En *Una y otra vez* (Eduardo Maldonado y Grupo Cine Testimonio, 1975), por ejemplo, el cineasta decide registrar pacientemente la lucha democratizadora llevada adelante por los obreros de la refinera de Azcapotzalco, en la Ciudad de México. Maldonado presenta sin prisa los testimonios de los trabajadores que explican y lamentan la forma en la que su movimiento se “charrifica”. El espectador conoce por voz de los

¹¹² Mariano Mestman, “Las masas en la era del testimonio”, p. 179-181.

¹¹³ Ana Nahmad, “Imágenes en emergencia...”, p. 136.

protagonistas cómo actúan los mecanismos de cooptación y cómo, una y otra vez, los esfuerzos de las bases obreras son utilizados por los líderes que terminan vendiendo el movimiento.

El mismo poder testimonial recorre las imágenes de *Es primera vez* (Cine Mujer, 1980). Distanciándose de las producciones anteriores del colectivo, en esta cinta las protagonistas exponen sus experiencias personales, tanto en lo doméstico como en la lucha social. La mirada es completamente nueva, la cámara siempre está cerca de las mujeres que instruyen a las cineastas a partir de sus historias; el *close up* constante no intimida a quien habla, sino que es solidario, se acerca para comprender. La cámara parece estar depositada ahí esperando que ellas hablen. El micrófono de Ángeles Necochea figura en la pantalla para mostrar a quienes lo sostienen como reporteras ávidas de información. En el filme se incluyen imágenes que muestran la conjunción entre las demandas de género y las luchas populares: una mujer campesina narra la forma en la que amamantaba a su hijo dentro de la prisión después de ser aprehendida por su acción política; otra cuenta que una compañera estuvo a punto de dar a luz en medio de las protestas. Las imágenes y los relatos transitan entre lo militante, lo anecdótico y lo emocional. Todos los testimonios parecen tener el mismo peso en la construcción de la historia.

También ocurrió con nuestro último ejemplo, *San Ignacio Río Muerto* (Taller de Cine Octubre, 1979). Al acercarse a conocer la trágica historia de los campesinos asesinados en 1975 en el Valle del Yaqui, los integrantes del Taller deciden dejar de lado toda elaboración teórica o intención didáctica. En lugar de eso, se acercan a los trabajadores agrícolas, encienden las cámaras y dejan que se active un doloroso ejercicio de memoria colectiva. Las fotografías conservadas por familiares y compañeros se alternan con duras entrevistas, y se musicalizan con los corridos que se han compuesto para homenajear a los compañeros caídos.

LA CARRERA HACIA LOS MÁRGENES

Sería ingenuo pensar que el régimen priista y el cine echeverrista ignoraron completamente un fenómeno político-cinematográfico que, aunque pudiera parecer insignificante comparado con la producción industrial, resultaba cada vez más familiar entre los jóvenes urbanos y cuyas decenas de obras tenían como elemento común oponerse al sistema político imperante. Sin embargo, como afirmaron hace algunos años Ariel Rodríguez Kuri y Renato González Mello, aunque durante el siglo XX el régimen priista “buscó en varias ocasiones implantar una cultura

de Estado ortodoxa y nacionalista [...], fue más frecuente que buscara establecer los márgenes de la disidencia, incluso abrirle espacios y construirle herramientas de expresión, con la finalidad de administrarla”.¹¹⁴ En este sentido, el gobierno de Echeverría fue quizá aquel en el que el régimen surgido de la Revolución debió esforzarse más para llegar hasta los espacios liminares en los cuales su hegemonía política era constantemente cuestionada. Podemos decir que el echeverrismo se preocupó más por acercarse al cine marginal que por reprimirlo. Si para los jóvenes cineastas resultaba tan importante puntualizar que se encontraban fuera del proyecto cinematográfico estatal, era también porque muy pronto el régimen implementó una política constante de patrocinio y cooptación del movimiento de cine marginal. Por medio de espacios como la ANDA o gracias a financiamientos provenientes de Procinemex, el BNC intentó con frecuencia cooptar al movimiento de cine en súper 8 o por lo menos a su ala menos radical, por mencionar un caso. Muestra de ello es la nota aparecida en el diario *Cine Mundial* tras la realización del Segundo Concurso de Cine en Súper 8, en la que el director de Procinemex, Maximiliano Vega Tato, declaraba abiertamente que “por instrucciones del licenciado Rodolfo Echeverría, director general del Banco Nacional Cinematográfico, Procinemex otorgará todo su apoyo [a los jóvenes superocheros] y buscará acercamiento directo con el denominado Taller Experimental formado por 7 jóvenes con inquietudes cinematográficas”.¹¹⁵ Aunque podemos decir que, en términos generales, el grupo de Sergio García se mantuvo fuera de los amplios brazos del proyecto estatal, a partir de 1972 los patrocinios oficiales ofrecidos por el BNC inundaron el país de certámenes locales de cine *amateur* en los que se impulsaba a los jóvenes a filmar cintas en las que hicieran crítica social y denunciaran las condiciones de marginación en las que aún vivía una parte del pueblo de México.¹¹⁶

El momento más claro de este intento por atraer hacia el cobijo del Estado este impulso cinematográfico fue la realización de la llamada Tribuna del Cine Joven, en agosto de 1974. Según la información hemerográfica, este peculiar evento fue organizado por el joven Aquiles Medellín, delegado del Movimiento Nacional de la Juventud Revolucionaria, organismo juvenil del PRI, en Valle de Bravo. Para ello, Medellín fue enviado primero como representante de su movimiento al Festival de Cine Documental Político en Leipzig, Alemania, en donde, según su propia narración, “pudo invitar formalmente a cineastas no profesionales de 65 países a que

¹¹⁴ Ariel Rodríguez Kuri y Renato González Melo, “El fracaso del éxito, 1970-1985”, Nueva historia general de México, p. 711.

¹¹⁵ “Ordena Rodolfo Echeverría apoyo a cine experimental”, *Cine Mundial*, 16 de mayo de 1971.

¹¹⁶ Jorge Ayala Blanco, “El cineconcurso de la ANDA”, *Excelsior*, 1972.

participen en las tareas de la Tribuna”. Al ser cuestionado sobre los temas que tratarían las cintas presentadas en este evento, Medellín no dudó en señalar: “los países del Tercer Mundo, como México, darán una aportación valiosa para que se entienda definitiva y rotundamente que la nueva temática de este cine debe proyectar una imagen sincera y realista sobre las luchas del hombre para buscar la amistad y la solidaridad de todos los pueblos sin diferencia de raza, color, lengua, o signo ideológico y debe encauzar las inquietudes de todos los jóvenes preocupados en la lucha antimperialista”.¹¹⁷ Tanto con la promoción de decenas de festivales de cine aficionado como con la organización de esta Tribuna, el régimen pretendía colocarse dentro de un movimiento cinematográfico claramente contraestatal, adueñándose de su discurso antiimperialista y neutralizando su radicalidad política.

Casi sobra decir que, como ocurría en tantos otros espacios, a la par de esta política de promoción cinematográfica marginal, el régimen se encargó de vigilar incesantemente a los grupos que se mantuvieron fuera de su control. En los acervos documentales de la Dirección Federal de Seguridad es posible encontrar registros sobre este tema, en los que los espías informan con detalle sobre su presencia en las funciones de cine marginal. El 1 de junio de 1972, por ejemplo, un agente comunica haber asistido a una de las funciones organizadas por una brigada de la Cooperativa de Cine Marginal. “En el Centro de Estudios Sociales y filosóficos de la Universidad Juárez —se lee en el reporte— se llevaron a cabo varias exhibiciones de películas del llamado ‘cine marginal’. Por este motivo, algunos estudiantes universitarios, principalmente de las escuelas preparatorias, se encuentran distribuyendo algunos volantes con el siguiente programa: *La revolución congelada; Jueves de Corpus; Comunicado dos: STERM por la democracia sindical; Comunicado tres STERM; Otro país*”.¹¹⁸ Si bien la documentación parece indicar que las acciones de la Dirección Federal de Seguridad respecto a los colectivos cinematográficos se limitaron a la vigilancia, las historias de detenciones, confiscación de material o intimidación hacia los proyeccionistas marginales abundan en los testimonios de estos jóvenes. A esto se suma a una constante censura en la que los laboratorios de revelado se negaban a procesar, o incluso decomisaban, materiales que contenían imágenes problemáticas o subversivas, estos hechos demuestran que el cine marginal estuvo más presente para el Estado de lo que hasta ahora se ha pensado.

¹¹⁷ "Invitan a cineastas de 65 países a que concurren a la Tribuna del Cine Joven, este año en México" Excélsior, 8 de enero de 1974.

¹¹⁸ AGN-DGIPS-DFS, caja 1734-A, expediente 1, f. 235.

Sin embargo, el proyecto cinematográfico estatal echeverrista no se limitó a vigilar o intentar cooptar a los realizadores de cine marginal, sino también a ocupar los espacios lejanos en los que estos trabajaban. Si, como afirma el antropólogo estadounidense Talal Asad, la existencia misma del Estado depende de su necesaria presencia en aquellos espacios marginales donde su hegemonía está en constante controversia,¹¹⁹ los años setenta en México son un ejemplo claro de cómo la burocracia estatal, en este caso la política cinematográfica, se vio obligada a salir de sus ámbitos tradicionales para hacerse presente en espacios o regiones donde su hegemonía podía ponerse en duda. Es cierto que en 1973 se terminaron las “misiones culturales”, ese magno proyecto vasconcelista que desde los años veinte pretendió llevar los beneficios del Estado posrevolucionario a las comunidades más alejadas del país. Sin embargo, eso no significó que el régimen abandonara su intención de llegar a las regiones periféricas que en los años setenta eran, además, los lugares en los que los jóvenes militantes de la nueva izquierda intentaban atraer hacia sus filas a las poblaciones que el sistema revolucionario había condenado a la pobreza. En esos espacios, el gobierno echeverrista implementó una enorme y diversa política social y cultural para hacer llegar a todos los rincones del país y a las comunidades menos favorecidas los beneficios y, sobre todo, la imagen y la retórica de una revolución institucional que se presentaba como renovada y vigente.

En lo que a la cultura cinematográfica se refiere, durante la gestión echeverrista la Dirección de Cinematografía, por medio de la Cineteca Nacional, desarrolló un Programa de Cine Móvil para llevar el cine a las poblaciones más alejadas del país. Siguiendo sin duda el ejemplo del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) en la Cuba revolucionaria, el gobierno mexicano hizo proyecciones itinerantes en cientos de pequeños poblados. En estas exhibiciones, Cinematografía combinaba contenidos divertidos con los documentales oficialistas realizados por el CPC. Como lo habían hecho los proyectonistas cubanos diez años atrás, el régimen echeverrista intentaba llegar a este público lejano mezclando en sus funciones entretenimiento y propaganda. A juzgar por los registros conservados tanto en la Cineteca Nacional como en el Archivo General de la Nación, el trabajo realizado por la Secretaría de Gobernación en coordinación con los poderes locales tenía buena respuesta del público. En septiembre de 1975, por ejemplo, las autoridades municipales del pueblo de Tepexi

¹¹⁹ “Los márgenes del Estado —sostiene Asad— son aquellos sitios en los que el derecho estatal y el orden deben ser constantemente restablecidos [...], aquellos espacios, formas y prácticas a través de los cuáles continuamente el Estado es tanto experimentado como deshecho en la ilegibilidad de sus propias prácticas y palabras”. Asad, “Dónde están los límites del Estado”, p. 53 y ss. Una visión amplia de este debate en Veeda, “El estado y sus márgenes”.

de Rodríguez, Puebla, enviaron al director de Cinematografía una extensa carta en la que le agradecían por haber llevado el cine a aquella población. Acompañada de un registro fotográfico del evento en el que se muestra la felicidad de los habitantes, la misiva escrita por el presidente municipal pedía al funcionario cinematográfico que programara lo antes posible una nueva visita, pues sólo la constancia de esas proyecciones lograría “unificar el criterio de la población y consolidar la visión de los programas revolucionarios del primer líder de la patria, licenciado Luis Echeverría Álvarez”.¹²⁰



Hiram García Borja y el equipo de la Cineteca Nacional junto a los habitantes del pueblo de Tepexi de Rodríguez, Puebla, después de una función del Cine Móvil, septiembre de 1975. Archivo General de la Nación, México

De esta forma el proyecto cinematográfico echeverrista intentó hacerse presente en espacios liminares donde decenas de otras instituciones del Estado trabajaban arduamente para fortalecer la hegemonía del régimen. Sin embargo, aunque las unidades móviles de la Dirección de Cinematografía realizaban largas jornadas por toda la república, difícilmente podían competir con las decenas de brigadas con las que, de manera quizá desordenada o idealista, los jóvenes cineastas parecían desbordarse hacia los márgenes para tratar de demostrar que también con las cámaras y los proyectores se podía hacer trabajo político. José Woldenberg, integrante del Taller de Cine Octubre, escribió una bella descripción de los días en los que él y sus compañeros visitaban fábricas y barrios populares como parte de su trabajo político:

Los abordamos en las fritangas, en la parada del camión o frente a la fábrica. Intentamos hacerles la plática y les entregamos un pequeño periódico llamado *La Unidad* [...].

¹²⁰ Carta de Juan Aguilar Sandoval a Hiram García Borja, Tepexi de Rodríguez, 9 de septiembre de 1975, AGN, DGIPS, caja 1327, exp. 1.

Llevamos nuestro periódico, unos pequeños botes para recoger las siempre insuficientes aportaciones y creemos ser los portadores de un conocimiento que está destinado a que los trabajadores recuperen su iniciativa y con ella estén en capacidad de forjar su propio futuro.¹²¹

La de Woldenberg era una de las muchas brigadas estudiantiles que durante la década de los setenta se volcaron a las fábricas, los barrios populares o las comunidades campesinas más distantes para tratar de concientizar a obreros y campesinos sobre su importante papel en la lucha contra el régimen y contra el sistema de explotación imperante en el país. Guadalupe Ferrer, integrante de la Cooperativa de Cine Marginal, anotaba:

Era un momento clave del movimiento obrero mexicano. En tan sólo 18 meses el país vería consolidarse al movimiento electricista, sacudir la memoria de los trabajadores ferrocarrileros, iniciarse la organización independiente de los trabajadores de la pequeña industria, la invasión de cientos de tierras por los campesinos, la formación de varios frentes populares de defensa: Chihuahua, Monterrey, Torreón, etc. Por eso en aquellos años había que ir fuera. Más que el D. F., era la provincia el escenario del momento.¹²²

Con este impulso, las brigadas de cine marginal se volvieron comunes en las luchas populares a lo largo del país. Como planteó recientemente Susan Draper al estudiar la Cooperativa de Cine Marginal, ésta y otras organizaciones asumían su labor cinematográfica como una forma de continuar la práctica política tras la represión de 1968.¹²³ Si bien la polémica sobre la ambigüedad ideológica de *El grito* y la falta de continuidad militante de sus realizadores hace imposible trazar una genealogía simple y directa entre el cine del movimiento estudiantil y las subsiguientes experiencias marginales, prácticamente todos los colectivos de cine de los años setenta reconocen en 1968 el origen de la idea común que los movió: la necesidad de salir de los espacios universitarios y los lugares habituales del cine, la convicción de que era necesario continuar la práctica política con cámaras y proyectores al hombro fuera de los planteles y del cineclub estudiantil que proyectaba las cintas del tercer cine en los auditorios escolares. En este

¹²¹ José Woldenberg, *Memorias de la izquierda*, p. 48.

¹²² Ferrer, "Del cine del desencuentro", p. 3, documento inédito conservado en el archivo personal de Guadalupe Ferrer.

¹²³ Susan Draper, *México 1968*, p. 136 y ss

sentido, en 1972 el crítico Alberto Híjar llamaba enérgicamente la atención sobre la necesidad de que el cine militante abandonara el espacio universitario.¹²⁴ “En México —apuntaba Híjar—, por cada exhibición sindical de *La hora de los hornos* se han dado por lo menos quince en cineclubes estudiantiles. Así, es claro que, mostrar el coloniaje, la enajenación, el imperialismo, la violencia, se queda en la catarsis o en la conciencia feliz”.¹²⁵

Con base en esta directriz, los jóvenes cineastas salieron de las aulas universitarias y trataron de llevar sus obras fuera del espacio de las clases medias de la Ciudad de México. Tanto los llamados cineastas contraculturales —Sergio García o Alfredo Gurrola— como los integrantes de los colectivos militantes se abocaron a la fundación de cineclubes en barrios periféricos, se insertaron en luchas populares o, de manera menos programática, simplemente subieron su proyector a un automóvil y trataron de utilizarlo para concientizar a la gente de los pueblos por los que pasaban. “A partir de ese momento —anotaba Paco Ignacio Taibo II— nuestra hasta entonces endeble militancia político-cultural se transformó y comenzó a rebasarnos, a salir fuera de nosotros mismos y a encontrar sus reductos en lo que el cine había convertido en ‘público’ y que ante nuestros ojos se tornaba vertiginosamente el pueblo, el pueblo concreto, real”.¹²⁶

Aunque casi todos los colectivos realizaron estas labores, únicamente la Cooperativa de Cine Marginal y el Taller de Cine Experimental lo hicieron de manera sistemática y sólo en esos dos casos contamos con un registro del trabajo de vinculación política que acompañaba la proyección de las películas. Acercándose a las secciones de prensa y propaganda de los sindicatos o a solicitud del partido al que servían, los cineastas trabajaban de forma disciplinada para acudir a las asambleas o los festivales de cine organizados por las agrupaciones de trabajadores o colonos. Como anotamos antes al describir las labores de estos colectivos, su metodología en general, heredera sin duda de la tradición del cineclub, consistía en proyectar las películas y estimular después a los espectadores a debatir el contenido. Lejos no sólo de los espacios comerciales, sino también de los famosos festivales del Nuevo Cine realizado en otros países, el trabajo del cine militante mexicano fue siempre una labor micropolítica, enfocada en las pequeñas poblaciones y los problemas concretos. Entrevistados por el crítico de cine Peter B.

¹²⁴ Alberto Híjar, “Prólogo” en *Hacia un tercer cine*, p. 17.

¹²⁵ Alberto Híjar, “Hacia un tercer cine en México”, p. 163.

¹²⁶ Paco Ignacio Taibo II, “Notas sobre el origen”, p. 1. Recientemente Alonso Getino profundizó sobre la forma en que los postulados maoístas de “ir al pueblo” influyeron las prácticas filmicas de la cooperativa. Véase Getino, “Expectativas y experiencias de un cine marginal (1971-1976)”, p. 242.

Schumann, a la pregunta de por qué no se decidían a trabajar con formatos más profesionales que les permitieran competir en los certámenes internacionales, los integrantes de la Cooperativa respondían contundentes que “conectar nuestras películas a las redes de distribución de cine político del resto del mundo que trabaja en 16 mm para nosotros es un problema secundario. Nuestra red ya existe y está en función de la lucha política de nuestro pueblo”.¹²⁷



Alberto Issac, “Cine militante en súper 8”, *El Nacional*, 5 de septiembre de 1973

Aunque de manera menos metódica, lo mismo ocurrió con el resto de los colectivos e individuos que se dieron a la tarea de llevar el cine marginal a los grupos populares. Durante sus años de existencia, tanto el Taller de Cine Octubre como Cine Mujer intentaron desarrollar un trabajo de difusión y concientización en sindicatos y plazas públicas mediante las películas que filmaron. Detrás de todo ese trabajo, de esa vocación de mártires fílmicos, se encontraba la idea —la convicción— de que quienes se acercaban a las funciones de cine no eran parte de un público pasivo, de que en términos cinematográficos y políticos los espectadores podían y debían participar de manera activa y de que las películas eran una herramienta necesaria para dicha activación. La tarea, sin embargo, no era sencilla y los éxitos de las brigadas fílmicas serían en realidad limitados. Las expectativas de los jóvenes cineastas o proyccionistas pocas veces encontraban el eco deseado en las comunidades visitadas. El cine marginal, generalmente de manufactura técnica deficiente, se topaba a menudo con el escaso interés de los agotados obreros

¹²⁷ “Entrevista de Peter B. Schumann a la Cooperativa de Cine Marginal”.

y la indiferencia o la desconfianza de las comunidades campesinas que acudían en muy pequeños grupos a las funciones.¹²⁸ Las autocríticas conservadas en los archivos y las memorias actuales de aquellos jóvenes cineastas parecen confluír y aceptar que, aunque lograron caminar al lado de importantes movimientos sindicales, su incidencia fue mínima y que, a pesar de sus intenciones de participar activamente, pocas veces lograban ir más allá, casi siempre se quedaban como espectadores externos de luchas a las que no pertenecían: “al final éramos un grupo de jóvenes pequeñoburgueses, más o menos radicalizados, que se habían adherido a un grupo de obreros y campesinos militantes y que habían colaborado con ellos”.¹²⁹

Como consecuencia de múltiples transformaciones —cinematográficas, generacionales, políticas—, este auge del cine marginal mexicano parece agotarse con el cambio de década. Salvo algunos casos aislados, la mayoría de los integrantes de los colectivos no intentaría transitar al cine comercial y sus obras, realizadas al calor de luchas específicas, perderían pronto actualidad y terminarían en los acervos universitarios, fuera tanto de la historia del cine como de la historia política. Por otro lado, la marca estudiantil que permeó toda esta etapa ocasionó inevitablemente que con el paso de los años sus realizadores abandonaran los colectivos a los que pertenecían e iniciaran nuevos proyectos, muchos de ellos fuera del cine. Además, la propia transformación de la izquierda mexicana hacia finales de los setenta, tras la aprobación de la Ley de Organizaciones Políticas y Procesos Electorales, implicó sin duda una disminución de la militancia juvenil dentro de organizaciones que ahora decidían participar de manera institucional. Finalmente, la falta de protagonismo de estos cineastas, que producían y firmaban todas sus obras de manera colectiva, la obsesión por mantener siempre una organización horizontal y hacer un cine coyuntural y a ras de tierra terminaron por hacerlos prácticamente invisibles. Integrándose de lleno a luchas sindicales o campesinas, habitando espacios cotidianos de lucha en barrios o volviendo a los recintos universitarios como profesores, los cineastas marginales de los setenta cumplieron con el designio marxista que, según Julio García Espinosa, era obligación política de todo cine verdaderamente popular: caminar hacia su desaparición en el todo.¹³⁰

¹²⁸ Guadalupe Ferrer, "Un equipo para un proyecto", p. 12.

¹²⁹ Guadalupe Ferrer, "La experiencia de la cooperativa...", p. 10.

¹³⁰ Armando Lazo, "Julio García Espinosa...", en Julio García Espinosa, Una Imagen recorre el mundo, p. 21.

La historia de cómo se filmó la película *México, la revolución congelada* (Raymundo Gleyzer, 1970) es hoy bien conocida.¹ A inicios de 1970 los argentinos Raymundo Gleyzer y Juana Sapire, integrantes del grupo Cine de la Base y militantes del Partido Revolucionario de los Trabajadores-Ejército Revolucionario del Pueblo, viajaron a Nueva York y propusieron al productor Bill Susman la realización de un documental sobre el fracaso social de la famosa revolución mexicana. Tras afinar el guion en aquella ciudad, la pareja se encontró en México con el camarógrafo boliviano Humberto Ríos y con el cineasta mexicano Paul Leduc y juntos viajaron por algunos estados del sur del país (Morelos, Chiapas y Yucatán) para realizar extensas entrevistas a los miserables campesinos explotados por las burguesías locales y oprimidos por los caciques y líderes políticos regionales. Además, para contraponer los dramáticos registros obtenidos en campo con las promesas traicionadas de la revolución mexicana, el equipo se valió de dos estrategias: en primer lugar, ilustró la historia de la épica revolucionaria con las imágenes filmadas por Salvador Toscano y montadas posteriormente por su hija Carmen en esa famosa apología del México moderno llamada *Memorias de un mexicano* (1950); en segundo lugar, como parte de una audaz estrategia de filmación, los cineastas se acercaron directamente con el candidato presidencial Luis Echeverría y se

¹ Para una narración detallada de este proceso, véase Fernando Martín Peña y Carlos Vallina *El cine quemado: Raymundo Gleyzer, passim*. Para un análisis detallado de cómo Gleyzer utilizó el imaginario fílmico revolucionario y el acervo fílmico de éste, véase David M. J. Wood, “Raiding the Archive” y el reciente texto de Adela Pineda, “Resisting the Populist Temptation *México, la revolución congelada* and Raymundo Gleyzer’s Latin Americanist Cinema”, en *The Mexican Revolution on the World Stage*, edición de Kindle.

presentaron ante él como parte de un equipo de periodistas interesados en realizar un reportaje para la televisión argentina. El candidato cayó en la trampa: no sólo aceptó que el equipo de filmación lo acompañara durante su gira presidencial, sino que accedió a transportarlos con él tanto en su autobús como en el helicóptero que era utilizado en la campaña. Sin saberlo, mientras más presumía del aparato electoral que lo llevaría a la presidencia, mas evidenciaba el candidato ante los cineastas sudamericanos los mecanismos antidemocráticos con los que el régimen mantenía el control político de la población.

De aquel arriesgado proceso resultó una de las obras maestras del cine militante latinoamericano. *México, la revolución congelada* fue la primera película que visibilizó el complejo aparato de control político del régimen priista de los años setenta: un sistema político surgido de una lucha popular y transformado en un régimen clientelar que, con base en una retórica revolucionaria y, sobre todo, en un uso permanente de la coacción y la represión, había logrado perpetuar en el poder a la burguesía nacional. La potencia de la obra de Gleyzer no estaba en la novedad o en la profundidad de su análisis. Al contrario, la visión sencilla y externa del cineasta argentino, que reducía el complejo proceso de construcción del régimen posrevolucionario a la explicación de una revolución social secuestrada por una burguesía corrupta resultaba contundente porque ponía en la pantalla lo que todo el mundo sabía pero nadie se había atrevido a colocar dentro de una película: que la revolución de 1910 había perpetuado en el poder a un grupo político que llevaba décadas aliado con los capitalistas y con los caciques locales.

Obviamente en 1971 la película cayó como un balde de agua fría al nuevo presidente, no sólo porque descubrió que había sido engañado por los cineastas argentinos, sino también porque la película lo presentaba como la personificación de una revolución traicionada. Como era de esperarse la cinta fue inmediatamente prohibida por la Dirección de Cinematografía de la Secretaría de Gobernación y sus creadores fueron declarados personas *non gratas* en México. No sólo eso. Durante todo el sexenio la diplomacia echeverrista mantuvo una constante presión para que la cinta se mantuviera prohibida en Argentina tanto en la dictadura de Lanusse como durante los gobiernos peronistas.² Sin embargo, el daño ya estaba hecho. Aunque el régimen mexicano logró que la película permaneciera prohibida, durante años la obra de Gleyzer ocupó un lugar principal en las proyecciones con las que distintos grupos de

² Adela Pineda, "Resisting the Populist Temptation..."

cine marginal intentaban denunciar al régimen priista en cineclubes, barrios populares y comunidades campesinas.

Lo ocurrido con esta cinta puede servirnos para caracterizar los distintos aspectos del proceso político-cinematográfico que hemos abordado en esta tesis. En primer lugar, la inmediata censura de la película evidenció que la llamada apertura democrática y su correspondencia cinematográfica tenían límites muy claros. Como hemos señalado varias veces a lo largo de este trabajo, durante los años setenta el régimen priista encabezado por Luis Echeverría y la industria cinematográfica comandada por su hermano Rodolfo echaron a andar una poderosa estrategia retórica que anunciaba la llegada de una apertura democrática al debate público y a los contenidos del cine nacional. Durante aquel sexenio se repitió una y otra vez que la renovación emprendida por la nueva administración del Banco Nacional Cinematográfico serviría no sólo para salvar a la industria de la crisis económica en la que se encontraba, sino también para estimular la libertad creativa y la producción de cintas en las que se realizaran auténticas críticas a la situación política y social del país. Sin embargo, cuando un grupo de cineastas argentinos realizó una cinta de estas características, las autoridades prohibieron inmediatamente la película y negaron la entrada al país a sus creadores, evidenciando, por un lado, que cuando el gobierno hablaba de crítica se refería a aquella producida dentro de los canales que el propio régimen estaba diseñando para tal efecto y, por el otro, que el llamado a ejercer la crítica no incluía la posibilidad de poner en entredicho la legitimidad histórica y política del régimen posrevolucionario ni mucho menos la del presidente que decía encarnar los ideales de aquella lucha.

Pero, en segundo lugar, la poca continuidad que encontró el trabajo de estos argentinos en suelo mexicano mostró también que, al menos en términos políticos, la del proyecto cinematográfico echeverrista fue ciertamente una historia de éxito. Después de su experiencia filmando en México, Raymundo Gleyzer escribió entusiasmado a su amigo Carlos de Hoyos, coordinador del cineclub de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM, y le aseguró que después del filme realizado durante la campaña presidencial la explosión del cine militante mexicano sería inevitable: “Ahora que hemos lanzado la primera piedra —decía— todo será más sencillo”.³ En 1971 el optimismo de Gleyzer parecía comprensible, pues junto con *El grito/México 1968* y *2 de Octubre/Aquí México*, la proyección de *La revolución congelada* en los cineclubes mexicanos parecía augurar efectivamente que ése era el comienzo de un potente

³ Carta de Raymundo Gleyzer a Carlos de Hoyos, 15 de septiembre de 1971, en *El cine quema*, p. 62.

movimiento de cine contraestatal. Sin embargo, la historia fue muy distinta. Aunque, como hemos visto, a lo largo de la década de los setenta se desarrollaron en México varias experiencias de cine militante, el alcance y la significación política de éstas quedaron prácticamente invisibilizados por un avasallador proyecto político-cinematográfico estatal que no sólo atrajo dentro de su seno a un amplio número de creadores jóvenes de izquierda, sino que se apoderó exitosamente de muchas de las banderas y discursos del cine político latinoamericano. Como se muestra en su cinta, Gleyzer parecía entender muy bien el carácter autoritario y los mecanismos clientelares con los que el régimen posrevolucionario había mantenido sometidas a las masas populares. Sin embargo, el cineasta argentino quizá desconocía que, junto a estas prácticas de control político y represión, el régimen priista se había mantenido en el poder gracias también a su capacidad de adaptación y al ejercicio constante de prácticas de negociación y cooptación que le habían permitido consolidar su preeminencia política entre importantes sectores de la clase media. En ese sentido, lo ocurrido en el cine mexicano a partir de 1971 fue uno de los ejemplos más contundentes de cómo un proceso de renovación industrial y creativa fue utilizado por el régimen para reposicionar su imagen tanto al interior del país como frente a la comunidad internacional.

Más que sostener que existió una relación directa entre la crisis política del régimen priista de finales de los sesenta y la renovación cinematográfica emprendida a partir de 1971, lo que intentamos demostrar en este trabajo es que, aunque tenían orígenes distintos, el proyecto de reconfiguración política impulsado por el gobierno echeverrista aceleró, dio forma y al final colonizó a un proceso de transformación industrial que en el cine mexicano había comenzado con muchas dificultades desde principios de los sesenta. Para 1970 los distintos sectores al interior de esta industria llevaban ya más de una década debatiendo sobre la necesidad de transformar al cine nacional para llegar a los amplios públicos juveniles de clase media que habían abandonado el consumo de cine mexicano. Durante las administraciones de Federico Heur (1959-1965) y Emilio O. Rabasa (1965-1970), dos ideas se habían consolidado al interior de la burocracia cinematográfica mexicana: en primer lugar, que sacar al cine nacional de la crisis en la que se encontraba implicaba renovar sus contenidos y buscar nuevos públicos a los cuales se les debían ofrecer cintas de mayor calidad; en segundo lugar, que esta tarea debía ser emprendida por el Estado, el cual no podía limitarse ya a sostener económicamente a esta industria, sino que debía controlarla y transformarla definitivamente.

Aunque generalmente se ha planteado que el proyecto echeverrista implicó la estatización del cine nacional, lo cierto es que para cuando Rodolfo Echeverría decidió llevar adelante el proceso de transformación de esta industria, el Estado ya se encontraba como el eje alrededor del cual giraban todas las actividades del cine mexicano: era el principal agente fiduciario con el que se financiaban las cintas, era el dueño de los más importantes estudios cinematográficos, era el mayor accionista de las empresas distribuidoras y también el poseedor de las principales cadenas exhibidoras. Sin embargo, en un ejemplo más que debe llevarnos a repensar los alcances reales y las limitaciones del poder político estatal, lo cierto es que hasta 1970 ni el soporte financiero oficial ni la propiedad estatal de las empresas de producción y distribución cinematográficas le valieron a los funcionarios para lograr cambiar el rumbo que el cine mexicano había tomado desde principios de los cincuenta. Durante la década de los sesenta tanto desde el Banco Nacional Cinematográfico como desde la Dirección de Cinematografía los funcionarios del gobierno mexicano habían intentado infructuosamente remover las trabas que mantenían al cine mexicano en una situación de crisis permanente: con la aprobación de presupuestos especiales para la producción de filmes basados en las obras de reconocidos novelistas se intentó demostrar que era posible producir películas de mayor calidad que fueran atractivas para el público; a través de la organización de concursos de cine experimental en los que debutaran jóvenes directores se intentó sortear los candados sindicales que impedían el relevo generacional al interior del gremio, y mediante el apoyo a nuevas productoras se quiso presionar a los empresarios filmicos para producir cintas novedosas dirigidas a los sectores juveniles.

Sin embargo, hasta 1970 todos estos intentos habían fracasado. Durante más de una década la mayoría de los productores cinematográficos defendieron frente a los funcionarios la idea (no carente de fundamento) de que la forma de mantener a flote a la industria era conservando a los públicos cautivos y no arriesgando las inversiones en la filmación de cintas que, aunque pudieran tener mayor calidad, no eran del interés popular. Durante dos décadas los esfuerzos gubernamentales se toparon de frente una y otra vez con este pequeño pero sólido grupo empresarial que se sabía indispensable en el sostenimiento de una industria en agonía permanente. Utilizando recurrentemente como forma de presión la amenaza de detener la producción y con ello dejar en el desempleo a los sindicatos cinematográficos, los empresarios aglutinados en la Asociación de Productores de Películas Mexicanas lograron

someter constantemente a la dirección de un banco oficial que durante años se vio obligado a financiar un cine que consideraba falto de calidad e incluso vulgar.

Con esos antecedentes, y en medio de un contexto en el que al interior de la elite gubernamental se generalizaba la idea de que era necesaria una renovación política, a principios de los setenta el grupo de funcionarios cinematográficos que había intentado esta frustrada reforma llegó a lo más alto del poder político de la mano de Luis Echeverría. En ese momento, el nuevo director del Banco, el actor, político, sindicalista y hermano del presidente, Rodolfo Echeverría, decidió llevar adelante los planes de renovación comenzados por sus antecesores. Parece claro que el contexto político y la retórica aperturista del nuevo régimen ayudaron a impulsar nuevamente la idea de que un relevo generacional en la industria del cine resultaba urgente, y que la llegada al poder de este grupo político aceleró la hasta entonces lenta transformación de una industria con, al menos, dos décadas de anquilosamiento creativo. En ese sentido, más que subordinarse desde el inicio a los designios oficiales, el Plan de Reestructuración de la Industria Cinematográfica presentado por Rodolfo Echeverría en enero de 1971 se sirvió del discurso de renovación del nuevo régimen y de su cercanía con el poder presidencial para impulsar una reforma hasta entonces fracasada.

Aunque en un inicio el plan de renovación cinematográfica encontró pocas oposiciones, a lo largo de los primeros años de su ejecución las tensiones entre los funcionarios estatales y la Asociación de Productores fueron en aumento. Los intentos oficiales por impulsar nuevas empresas y el llamado a producir cine de mayor calidad y a apostar por el cine de autor (términos que se mantuvieron siempre en completa ambigüedad) encontraron creciente oposición entre los empresarios tradicionales y dieron lugar a una lucha de poderes en la que estos productores retraían cada vez más sus inversiones mientras el Banco Nacional continuaba apostando por las nuevas empresas y por los directores emergentes o, cuando ello no dio resultado, por realizar bajo producción estatal las ansiadas películas destinadas fundamentalmente a las clases medias urbanas. En medio de esta creciente tensión al interior de la industria, el proyecto de renovación y de búsqueda de nuevos públicos impulsado por el Banco recibió cada vez más respaldo político y económico por parte del gobierno federal. Esto, sin embargo, pronto se tradujo también en una evidente subordinación del proceso de modernización cinematográfica a las necesidades políticas del régimen priista de los años setenta. Mediante el otorgamiento de amplios presupuestos y a través de intervenciones constantes y directas del presidente de la república, el proyecto cinematográfico echeverrista

poco a poco replicó en cada uno de sus espacios las retóricas, las temáticas y los métodos del gobierno federal. En sintonía con lo que ocurría en otros espacios, a partir de la segunda mitad del sexenio, desde las oficinas cinematográficas comenzó a exigirse a los nuevos creadores que se lanzaran a la realización de arriesgadas obras que reflejaran la realidad social del país y que contribuyeran en la lucha que el régimen estaba emprendiendo contra el imperialismo y en pos de la libertad y la justicia social. Hacia el final del sexenio, más como resultado del autoritarismo y la sujeción que como producto de un efectivo liderazgo, el echeverrismo impuso su agenda política dentro de la industria fílmica nacional y la tan esperada consolidación del nuevo cine mexicano quedó subordinada al proyecto político de actualización del régimen.

Como resultado de esta subordinación, lo que inicialmente se había presentado como un proyecto de renovación creativa y de libertad de expresión terminó dando lugar a un amplio conjunto de obras en las que se replicó el discurso oficial y se generalizó cada vez más una idea que parecía permear todo el debate público nacional: que el Estado era el principio y el fin de todas las cosas. Combinando los antiguos discursos nacionalistas del periodo posrevolucionario con las nuevas retóricas del tercermundismo antiimperialista, las películas del echeverrismo pusieron en el centro de sus narrativas a un Estado omnipresente y mostraron al régimen como el legítimo heredero de una revolución viva y actual. Al lado de las imágenes “críticas” que mostraban a un pueblo caótico, fanático, violento o corrupto, el cine del echeverrismo se encargó de generalizar la idea de que el Estado, con todos sus defectos, era la única opción política viable para llevar adelante el cambio deseado por las comunidades inconformes. En el cine echeverrista, en las ficciones realizadas por sus nuevas empresas productoras o en los documentales generados dentro de su Centro de Producción de Cortometrajes, la pobreza, la desigualdad o el fanatismo se presentaban como producto de la ausencia del Estado modernizador; la corrupción, la represión y el autoritarismo eran ejemplo de la necesidad de continuar con el perfeccionamiento del sistema; el antiimperialismo, la solidaridad internacional y la reivindicación de los ideales sociales de la revolución eran prueba de la actualidad de un régimen que se colocaba ahora al lado de los sectores progresistas.

Además, en su conjunto, las películas realizadas con el encargo de ejercer una “valiente autocrítica” se presumían una y otra vez como la más clara prueba de que, como una concesión del nuevo gobierno, la apertura democrática había llegado al cine nacional. Si bien es cierto que la transformación de los contenidos fílmicos y la relajación de la censura

cinematográfica formaban parte de un fenómeno mundial que había ocurrido en distintas cinematografías desde finales de los cincuenta, en este trabajo hemos observado cómo durante el sexenio echeverrista, y sobre todo al final de éste, los discursos de democratización, liberación sexual o crítica social fueron incorporados dentro del oficialismo y se convirtieron en parte central en las producciones de esta época. Los señalamientos directos a la corrupción, a la pobreza o a la represión oficial no sólo fueron tolerados, sino promovidos como el cine que se deseaba y que el público necesitaba.

Sin embargo, al revisar el trabajo cotidiano de la Dirección de Cinematografía de la Secretaría de Gobernación, pudimos observar cómo la retórica de la apertura y el ejercicio de la censura convivieron al interior del cine mexicano como las dos caras de un proyecto político que intentaba, por un lado, atraer a los nuevos creadores y a los públicos juveniles y, por el otro, continuar ejerciendo el control sobre todo aquello que se producía en los estudios cinematográficos y se exhibía en las pantallas nacionales. La apertura cinematográfica del echeverrismo resulta innegable. Durante aquellos años, en México no sólo se autorizaron cintas que, por tratar temas políticamente espinosos o moralmente escandalosos, habrían sido impensables años atrás, sino que se echaron a andar ambiciosos proyectos de exhibición y de gestión de públicos que configuraron al Estado como el principal exhibidor del cine de vanguardia. Pero, como también pudimos ver, este cambio no fue el resultado de una transformación estructural o de una supresión de los mecanismos de control y vigilancia. Todo lo contrario. Como quedó expuesto a través de varios ejemplos, bajo la dirección de Hiram García Borja la Dirección de Cinematografía ejerció la censura del mismo modo en que lo había hecho por dos décadas, es decir, de manera discrecional y basándose en la interpretación oficial de un ambiguo código de comportamiento moral y político establecido a principios de los cincuenta. A pesar de haber ampliado los criterios con los que se ejercía la censura, cuando lo creyó necesario, la Secretaría de Gobernación no dudó a la hora de negar filmaciones, mutilar guiones y rollos, prohibir la exhibición de películas o expulsar a cineastas incómodos. Además, si algo queda claro al revisar el trabajo de la Dirección de Cinematografía es que la libertad de expresión cinematográfica no se presentó como un derecho ciudadano, sino como un regalo del gobierno para los espectadores. En síntesis, durante aquellos años la Dirección de Cinematografía estableció una política de límites imprecisos en la que combinó la enunciación de un discurso paternalista con el ejercicio continuo de la censura, lo cual le permitió conservar una imagen de apertura democrática mientras fortalecía su carácter autoritario.

Pero fue sin duda en la política exterior donde la sujeción de la industria cinematográfica nacional al proyecto político del régimen rindió sus principales frutos. En el ámbito internacional, gracias a un intenso trabajo diplomático y a una incansable labor de promoción y búsqueda de nuevos mercados, la industria mexicana y el régimen que la soportaba lograron posicionarse en los principales foros de la cinematografía mundial y, de manera destacada, en importantes espacios del llamado cine del Tercer Mundo. Estableciendo relaciones cinematográficas con países que en distintos momentos ocuparon lugares protagónicos dentro del tercermundismo internacional como Chile, Cuba o Argelia, recibiendo y patrocinando a cineastas exiliados por las dictaduras militares, organizando semanas de cine mexicano en lejanas ciudades de Asia y África, produciendo esquemáticas épicas antiimperialistas y protagonizando importantes festivales del cine tercermundista, el proyecto filmico del echeverrismo logró colocar a la cinematografía mexicana en el escenario internacional y, al mismo tiempo, servirse de ella para promocionar el discurso antiimperialista del gobierno.

Aunque no estuvo ajena a tensiones, y aunque fue objeto de constantes críticas en las que se le denunciaba como oportunista, en términos generales el giro de la industria cinematográfica mexicana hacia el tercermundismo fue verdaderamente exitosa. Gracias a esta labor, el cine oficial mexicano no sólo llegó a públicos antes insospechados y acumuló decenas de premios y nominaciones en distintos certámenes a lo largo del mundo, sino que, dentro y fuera del país logró apropiarse de las banderas políticas y de los espacios del cine de liberación, atrayendo hacia el cine estatal a un número importante de creadores progresistas que desde el interior del proyecto oficial pudieron filmar y promover sus obras antiimperialistas sin representar una amenaza a la estabilidad política nacional. Sin embargo, como resultado de este triunfo político del proyecto filmico echeverrista, el trabajo constante y discreto de los cineastas o colectivos que pretendieron sumarse a la corriente del cine antiimperialista sin incorporarse a la política estatal quedó prácticamente invisibilizado en los foros internacionales y en las historias del nuevo cine latinoamericano. Recluidas hasta hace muy poco en los archivos filmicos, estas experiencias de cine marginal emergen ahora para mostrar que el proyecto estatal de cine no logró absorber a todas las expresiones cinematográficas juveniles ni adueñarse de todas sus banderas de lucha. Surgido en los espacios universitarios donde la práctica filmica y la conciencia política se mezclaban, este cine intentó subvertir los discursos y las representaciones producidas por el cine industrial y habitó por años de forma discreta en

los cineclubes barriales, en los locales sindicales o en las plazas de los pequeños poblados en los que los jóvenes cineastas militantes trataron de usar al dispositivo fílmico para denunciar las injusticias cometidas por el régimen de la revolución congelada.

* * *

En su último informe anual presentado en diciembre de 1976, Rodolfo Echeverría declaró enfáticamente que las políticas gubernamentales en materia cinematográfica eran ya irreversibles y que el proceso de transformación seguramente sería continuado por la siguiente administración. Nada estaría más lejos de la realidad. En los últimos años setenta el proyecto echeverrista, que no había logrado sacar a la industria de la crisis económica en la que se encontraba, que no había conseguido recuperar al público de clase media en nombre del cual justificó muchas de sus medidas, que había expulsado a la mayoría de los productores privados y que había invertido presupuestos estratosféricos en la búsqueda de prestigio internacional, fue violentamente desarticulado por el gobierno de José López Portillo. Entre 1977 y 1979 las últimas cintas realizadas como parte del proyecto echeverrista fueron prácticamente enlatadas, la mayoría de las empresas estatales fueron liquidadas, las productoras y los cineastas cercanos al proyecto oficial fueron desplazados, los empresarios tradicionales regresaron, algunos funcionarios del echeverrismo incluso fueron encarcelados y, finalmente, en noviembre de 1978, el Banco Nacional Cinematográfico que había concentrado todas las funciones de la industria y que había sido la columna vertebral del proyecto fílmico echeverrista fue completamente liquidado. Como consecuencia obvia de este nuevo giro, la producción mexicana abandonó las temáticas abordadas durante el sexenio anterior. El pretendido cine de autor y las obras latinoamericanistas producidas para los jóvenes de clase media no soportaron el cambio de sexenio y pronto cedieron su lugar a un amplio número de filmes con dramas prostibularios o policíacos con los que la siempre agonizante industria fílmica mexicana intentó nuevamente acercarse a las clases populares.

Durante el echeverrismo, la transformación del cine, que desde los años sesenta añoraban varios sectores de la industria y que era exigida por algunos grupos juveniles, recibió un impulso que sorprendió a propios y extraños. Durante aquellos años el cine mexicano renovó sus cuadros, cambio sus temáticas, ocupó importantes espacios internacionales y se

presentó como el ejemplo más claro de que la modernidad y la democratización habían llegado a la sociedad mexicana. Sin embargo, enmarcado en un complejo contexto político de reconfiguración del régimen priista y, posteriormente, de enfrentamiento entre el Estado y los grupos empresariales, este proyecto de transformación terminó subordinado a la agenda política personalista del echeverrismo. Al final, la transformación superficial de esta industria, realizada de forma atropellada y muchas veces con poca planeación, dejó al cine mexicano nuevamente sumido en una importante crisis económica y, esta vez, a merced de los deseos del poder presidencial, un poder que, cuando consideró que la inversión pública en el cine era innecesaria simplemente desmanteló el proyecto del sexenio anterior y terminó con la historia industrial del cine mexicano.

REFERENCIAS

Archivos consultados

Archivo del Programa de Historia Oral, Biblioteca Nacional de Antropología e Historia

Dr. Eusebio Dávalos Hurtado, Museo Nacional de Antropología, México.

Archivo General de la Nación, México.

Archivo Permanencia Voluntaria, Tepoztlán, México.

Archivo personal de Oscar Menéndez, México.

Archivo personal Guadalupe Ferrer, México.

Cinematoteca de Cuba, La Habana.

Cineteca Nacional, México.

Cineteca Nacional, Santiago de Chile.

Dirección de Cinematografía, Secretaría de Gobernación, México.

Dirección General de Actividades Cinematográfica (Filmoteca) de la UNAM, México.

Hemeroteca Nacional, México.

Museo de la Memoria y los Derechos Humanos, Santiago de Chile.

Bibliografía

ABRAMS, Philip, “Notas sobre la dificultad de estudiar el Estado”, en Philip Abrams *et al.*, *Antropología del Estado*, México, Fondo de Cultura Económica, 2015.

ACEVES, Gabriela, “¿Cosas de Mujeres?: Feminist Networks of Collaboration in 1970s Mexico”, *Arteologie*, núm. 5, octubre 2013. Disponible en línea: <http://cral.in2p3.fr/artelogie/spip.php?article230>.

- AGUILAR, Bertha, “*El grito y Rojo amanecer*: dos momentos de la configuración de la memoria del 68”, tesis de maestría en historia del arte, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2011.
- AGUSTÍN, José, *Tragicomedia mexicana*, v. 2, México, Planeta, 1992.
- ALGARABEL, Monserrat, “Cine y poder. Reconstrucción de los discursos de la censura y el escándalo en México (1968-2002)”, tesis de doctorado en antropología, Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social, 2012.
- AMARAL DE AGUIAR, Carolina, “Pueblos hermanos: Chile en el cine del Centro de Producción de Cortometraje mexicano en la década de 1970”, en Mónica Villarroel (comp.), *Imaginario del cine chileno y latinoamericano*, Santiago de Chile, LOM, 2018.
- ANGUIANO, Arturo, *Entre el pasado y el futuro: la izquierda en México, 1969-1995*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, 1997.
- ANGUIANO, Eugenio, “México y el Tercer Mundo: racionalización de una posición”, *Foro Internacional*, v. 18, 69, julio de 1977.
- Anuario estadístico del cine mexicano 2010*, México Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, 2010.
- ASAD, Talal, "Dónde están los límites del Estado", *Cuadernos de Antropología Social*, 27, 2008.
- AVILÉS, Juncia, “Fuego nuevo: deporte y revolución durante el movimiento estudiantil mexicano de 1968”, ponencia presentada en el Primer Coloquio Universitario de Análisis Cinematográfico, Ciudad de México, 15-18 de noviembre de 2011.
- AVILÉS, Juncia, “Símbolos para la memoria: el movimiento estudiantil mexicano de 1968 en su cine, 1968-2013”, tesis de doctorado en historia del arte, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2015.
- AYALA BLANCO, Jorge, *La aventura del cine mexicano*, México, Era, 1969.
- _____, *La búsqueda del cine mexicano*, México, Posada, 1974.
- _____, *La condición del cine mexicano*, México, Posada, 1986.
- AYALA BLANCO, Jorge y María Luisa Amador, *Cartelera cinematográfica 1970-1979*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Coordinación General de Difusión Cultural, 1988.
- AYALA, José, "Auge y declinación de la intervención estatal, 1970-1976", *Investigación Económica*, vol. 36, núm. 141, julio-septiembre de 1977.

- AYALA José *et al.*, “La crisis económica: evolución y perspectivas”, en Pablo González Casanova y Enrique Florescano (comps.), *México, hoy*, México, Siglo XXI, 1979.
- Banco Nacional Cinematográfico, *Reglamento para el otorgamiento de créditos*, México, 1971.
- _____, *Reglamento para el otorgamiento de crédito a la producción cinematográfica*, México, 1975.
- BARRÍA TRONCOSO, Alfredo, *El espejo quebrado. Memorias del cine de Allende y la Unidad Popular*, Santiago, Uqbar Editores, 2011.
- BARTHES, Roland, *Mitologías*, México, 1980.
- BASÁÑEZ, Miguel, *El pulso de los sexenios: 20 años de crisis en México*, México, Siglo XXI, 1990.
- BAUGH, Scott L, “Developing History/Historicizing Development in Mexican Nuevo Cine Manifestoes around "la Crisis", *Film & History: An Interdisciplinary Journal of Film and Television Studies*, 2004, vol. 34 (2).
- BEEZLEY, William H., “Conclusion: Gabardine Suits and Guayabera Shirts”, en Amelia M. Kiddle y María L. Muñoz, *Populism in Twentieth Century Mexico. The Presidencies of Lazaro Cardenas and Luis Echeverria*, Tucson, The University of Arizona Press, 2010.
- BELLINGERI, Marco, “La imposibilidad del odio: la guerrilla y el movimiento estudiantil, 1960-1974”, en Ilán Semo *et al.*, *La transición interrumpida*, México, Universidad Iberoamericana, 1993.
- BEN-GHIAT, Ruth, “Envisioning Modernity: Desire and Discipline in the Italian Fascist Film”, *Critical Inquiry*, The University of Chicago Press, vol. 23, núm. 1 (otoño de 1996).
- BENNHOLDT-THOMSEN, Veronika y Anneliese Garrido, “Marginalidad en América Latina. Una crítica de la teoría”, *Revista Mexicana de Sociología*, vol. 43, núm. 4, octubre-diciembre de 1981.
- BERGER, Mark T., “After the Third World? History, Destiny and the Fate of Third Worldism”, *Third World Quarterly*, vol. 25, febrero de 2004.
- BERTACCINI, Tiziana, *El régimen priista frente a las clases medias, 1943-1964*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Publicaciones, 2009.
- BILTEREYST, Daniel and Roel Vande Winkel (comps.), *Silencing Cinema. Film Censorship around the World*, New York, Palgrave Macmillan, 2013.
- BISKIND, Peter, *Easy Riders, Raging Bulls: how the Sex-Drugs-and-Rock-'n'-Roll Generation Saved Hollywood*, Londres, Bloomsbury Paperbacks, 2016.
- BLACK, Gregory D., *Hollywood censurado*, Madrid, Cambridge University Press, 1998.

- _____, *The catholic crusade against the movies, 1940-1975*, Cambridge, Cambridge University Press, 2006.
- BORDWELL, David, *El cine clásico de Hollywood: estilo cinematográfico y modo de producción hasta 1960*, Barcelona, Paidós Iberoamérica, 1997.
- BRANDS, Hal, “Third World Politics in an Age of Global Turmoil: The Latin American Challenge to U.S. and Western Hegemony, 1965–1975”, *Diplomatic History*, January 2008, vol. 32 (1).
- _____, *Latinamerica’s Cold War*, Cambridge, Harvard University Press, 2010.
- BYRNE, Jeffrey, *Mecca of Revolution. Algeria, Decolonization, and the Third World Order*, Nueva York, Oxford University Press, 2016.
- CALYTON, Sue y Laura Mulvey, *Other Cinemas. Politics, Culture and Experimental Film in the 1970s*, Londres/Nueva York, I. B. Tauris, 2017.
- CÁRDENAS, Enrique, *El proceso económico. México, 1960-2000*, Taurus, edición Kindle.
- CASTRO, Maricruz, *El cine mexicano se impone: mercados internacionales y penetración cultural en la época dorada*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2011.
- CEDILLO, Adela, “The 23rd of September Communist League’s Foco Experiment in the Sierra Baja Tarahumara (1973-1975)”, en Jaime M. Pensado y Enrique C. Ochoa, *México beyond 1968: revolutionaries, radicals, and repression during the global sixties and subversive seventies*, Tucson, The University of Arizona Press, 2018.
- CHÁVEZ, David, “The Eagle and the Serpent on the Screen: The State as Spectacle in Mexican Cinema”, *Latin American Research Review*, vol. 45, núm. 3, 2010.
- CHRISTIANSEN, Samantha y Zachary Scarlett, *The Third World in the Global 1960s*, Nueva York/Oxford, Berghahn, 2013.
- Cinema Messicano*, cuaderno informativo núm. 66 de la Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Pesaro, septiembre de 1976.
- CONTRERAS TORRES, Miguel, *El libro negro del cine mexicano*, México, El autor, 1960.
- CORAL Emilio, “La clase media mexicana: entre la tradición, la izquierda, el consumismo y la influencia cultural de Estados Unidos (1940-1970)”, *Historias*, núm. 63, enero-abril de 2006.
- COSÍO VILLEGAS, Daniel, *El estilo personal de gobernar*, México, Joaquín Mortiz, 1974.
- COSTA, Paola, *La “apertura” cinematográfica: México 1970-1976*, Puebla, Universidad Autónoma de Puebla, 1988.

- DARNTON, Robert, *Censores trabajando: de cómo los Estados dieron forma a la literatura*, México, Fondo de Cultura Económica, 2014.
- DAS, Veeda, y Deborah Poole”, *El Estado y sus márgenes. Etnografías comparadas” Cuadernos de Antropología Social*, núm. 27, 2008.
- DEBROISE, Olivier, *La era de la discrepancia. Arte y cultura visual en México, 1968-1997*, México, Universidad Nacional Autónoma de México/Turner, 2014.
- DELEUZE, Gilles, *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*, Barcelona/México, Paidós, 1987.
- DELFINO, Andrea, “La noción de marginalidad en la teoría social latinoamericana: surgimiento y actualidad”, *Universitas Humanística*, núm. 74, julio-diciembre, 2012.
- DÍAZ PRIETO, Gabriela, “Un exilio venturoso: chilenos en México, 1973-1990”, en *Revolución y exilio en la historia de México: del amor de un historiador a su patria adoptiva: homenaje a Friedrich Katz*, México, El Colegio de México/Ediciones Era/The University of Chicago, Centro Katz de Estudios Mexicanos, 2010.
- DÍAZ PRIETO, Gabriela, “México frente a Chile. Tiempos de ruptura y exilio: 1973-1990”, tesis de licenciatura en Relaciones Internacionales, México, Instituto Tecnológico Autónoma de México, 1998.
- DÍAZ-CINTAS, Jorge, “Film censorship in Franco's Spain: the transforming power of dubbing”, *Perspectives: Audiovisual Translation: Intersections*, vol. 27 (2), marzo de 2019, p. 182-200.
- DIRLIK, Arif, "Foreword. The Third World in 1968", Samantha Christiansen y Zachary Scarlett, *The Third World in the Global 1960s*, Nueva York/Oxford, Berghahn, 2013.
- DRAPER, Susan, *México, 1968: experimentos de la libertad, constelaciones de la democracia*, México, Siglo XXI, 2018.
- DULLINGHAM, A. S., “Mexico’s Turn Toward the Third World: Rural Development Under President Luis Echeverría”, en Jaime M. Pensado y Enrique C. Ochoa, *México beyond 1968: revolutionaries, radicals, and repression during the global sixties and subversive seventies*, Tucson, The University of Arizona Press, 2018.
- ECHEVERRÍA, Luis, *Tercer informe de gobierno*, México, Cámara de Diputados, Dirección de Servicios de Investigación y Análisis, 2006.
- ECHEVERRÍA, Rodolfo, *Cineinforme general de la actividad cinematográfica de Banco Nacional Cinematográfico S. A. y sus filiales*, México, Banco Nacional Cinematográfico, 1976.
- _____, *Cuarto informe general de la actividad cinematográfica en el año de 1974 relativo al Banco Nacional Cinematográfico S. A. y sus filiales*, México, Banco Nacional Cinematográfico, 1975.

- _____, *Primer informe general de la actividad cinematográfica en el año de 1971 relativo al Banco Nacional Cinematográfico S. A. y sus filiales*, México, Banco Nacional Cinematográfico, 1972.
- _____, *Quinto informe general de la actividad cinematográfica en el año de 1975 relativo al Banco Nacional Cinematográfico S. A. y sus filiales*, México, Banco Nacional Cinematográfico, 1976.
- _____, *Segundo informe general de la actividad cinematográfica en el año de 1972 relativo al Banco Nacional Cinematográfico S. A. y sus filiales*, México, Banco Nacional Cinematográfico, 1973.
- _____, *Tercer informe general de la actividad cinematográfica en el año de 1973 relativo al Banco Nacional Cinematográfico S. A. y sus filiales*, México, Banco Nacional Cinematográfico, 1974.
- EDER, Rita, *Desafío a la estabilidad. Procesos artísticos en México: 1952-1967*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2014.
- ELENA, Alberto, *El cine del Tercer Mundo: diccionario de realizadores*, Madrid, Turfan, 1993.
- ELIZONDO, Salvador, “Moral y moraleja en el cine mexicano”, en Gustavo García (comp.), *El cine mexicano a través de la crítica*, México, Universidad Autónoma de Ciudad Juárez/Instituto Mexicano de Cinematografía, 2001.
- ESPINOSA DAMIÁN, Gisela, *Cuatro vertientes del feminismo en México: diversidad de rutas y cruce de caminos*, México, Universidad Autónoma Metropolitana, Unidad Xochimilco, División de Ciencias Sociales y Humanidades, 2009.
- FECÉ, Josep Lluís, “De la cámara stylo a la política de los autores”, en *En torno a la nouvelle vague: rupturas y horizontes de la modernidad*, Valencia, Institut Valencia de Cinematografia, 2002.
- FERNÁNDEZ CHRISTLIEB, Fátima, *Los medios de difusión masiva en México*, México, J. Pablos, 1996.
- FERNÁNDEZ VIOLANTE, Marcela, *La docencia y el fenómeno filmico: memoria de los XXV años del CUEC, 1963-1988*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1988.
- FOLGAR DE LA CALLE, José María, “El control del cine por el franquismo: de la Guerra Civil a los años 60”, en Luís Reis Torgal y Heloísa Paulo (coord.), *Estados autoritários e totalitários e suas representações*, Coimbra, Imprensa da Universidade de Coimbra, 2008.
- FRESHWATER, Helen, “Towards a Redefinition of Censorship”, en Beate Müller (ed.), *Censorship and Cultural Regulation in the Modern Age*, Amsterdam-Nueva York, Rodopi, 2004.
- GARCÍA BORRERO, Juan Antonio, “Cine cubano post 68”, conferencia leída por su autor, el 2 de septiembre del 2008 en el Centro Teórico Cultural Criterios (La Habana), como parte del ciclo «La política cultural del período revolucionario: Memoria y reflexión», organizado por dicho Centro, disponible en

- <https://uhsinfronteradotcom.files.wordpress.com/2011/04/juan-antonio-garcia-borrero-cine-cubano-post68.pdf>
- _____, *Cine cubano de los sesenta: mito y realidad*, La Habana, Editorial Ocho y Medio, 2007.
- GARCÍA ESPINOSA, Julio, “Por un cine imperfecto”, en *Una imagen recorre el mundo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1982.
- GARCÍA MÁRQUEZ, Gabriel, *Miguel Littín, cineasta clandestino en Chile*, edición e-pub.
- GARCÍA RIERA, Emilio, *Breve historia del cine mexicano*, México, Instituto Mexicano de Cinematografía, 1998.
- _____, “El cine independiente”, *Hojas de cine: testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano, v. 2, México*, México, Dirección General de Publicaciones y Medios, Secretaría de Educación Pública, 1988.
- _____, *Historia documental del cine mexicano*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 1992.
- GARCÍA ROBLES, Alfonso, *Seis años de la política exterior de México, 1970-1976*, México, Secretaría de Relaciones Exteriores, 1976.
- GARCÍA TSAO, Leonardo, *Felipe Cazals habla de su cine*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, Centro de Investigación y Enseñanza Cinematográficas, 1994.
- GARCÍA-MERÁS, Lyoia “El cine de la disidencia. La producción militante antifranquista (1967-1981)”, en Susana Blas *et al.*, *Desacuerdos 4. Sobre arte, políticas y esfera pública en el Estado español. Cine y vídeo*, Barcelona, Arteleku/Diputación Foral de Gipuzkoa, Centro José Guerrero/Diputación de Granada, Museu d’Art Contemporani de Barcelona/Universidad Internacional de Andalucía, 2007
- GARCÍA, Gustavo, “La década perdida del cine mexicano”, en García Gutiérrez, Gustavo y David Maciel (comps.) *El cine mexicano a través de la crítica*, México, Universidad Nacional Autónoma de México,/IMCINE/Universidad Autónoma de Ciudad Juárez, 2001.
- GARMENDIA, Arturo, “Del monopolio de la exhibición a la estatización (ineficiente) de la industria (1952-1964)” en *El Estado y la imagen en movimiento. Reflexiones sobre las políticas públicas y el cine mexicano*, México, Instituto Mexicano de Cinematografía, 2012.
- GERMANI, Gino, “Aspectos teóricos de la marginalidad”, *Revista Paraguaya de Sociología*, Centro Paraguayo de Estudios Sociológicos, año 9, núm. 23, enero-abril de 1972.
- GETINO LIMA, Alonso, “Expectativas y experiencias de un cine marginal (1971-1976)”, *Secuencia*, Instituto José María Luis Mora, núm. 101, mayo-agosto de 2018.

- _____, “La Cooperativa de Cine Marginal y el cine como fermento de la historia. Experiencias y expectativas de militancia mediante el cine (1971-1976)”, tesis de maestría en historia, México, Escuela Nacional de Antropología e Historia, 2016.
- GILLINGHAM, Paul y Benjamin Smith (comps.), *Dictablanda: politics, work, and culture in Mexico, 1938-1968*, Durham, Duke University Press, 2014.
- GLEIZER, Daniela, “Exiliados políticos y refugiados del nazismo en México: experiencias disímiles, 1938-1945” en Javier Garcíadiego (comp.), *Revolución y exilio en la historia de México: del amor de un historiador a su patria adoptiva: homenaje a Friedrich Katz*, México/Chicago, El Colegio de México/Ediciones Era/The University of Chicago/Centro Katz de Estudios Mexicanos, 2010.
- GONZÁLEZ CASANOVA, Manuel, *Por la pantalla: génesis de la crítica cinematográfica en México 1917-1919*.
- GONZÁLEZ DE BUSTAMANTE, Celeste, *Muy buenas noches: México, la televisión y la Guerra Fría*, México, Fondo de Cultura Económica, 2015.
- GRIBOMONT, C. y M. Rimez, “La política económica del gobierno de Luis Echeverría (1971-1976): un ensayo de interpretación”, *El Trimestre Económico*, vol. 44, núm. 176, octubre-diciembre de 1977.
- GUBERN, Román y Domènec Font, *Un cine para el cadalso. 40 años de censura cinematográfica en España*, Barcelona, Euros, 1976.
- GUEVARA NIEBLA, Gilberto, *La democracia en la calle. Crónica del movimiento estudiantil mexicano*, México, Siglo XXI, 1988.
- GUMUCIO DAGRON, Alfonso, *Cine, censura y exilio en América Latina*, La paz, Bolivia, Film/historia, 1979.
- GURROLA, Alfredo, “Breve historia del movimiento del cine en 8mm”, en *El cine independiente ¿hacia dónde?*, Cuernavaca, Asociación de Documentalistas de México/La Rana del Sur, 2007.
- GUTIÉRREZ, Pascual, “La reformulación del autoritarismo mexicano durante la presidencia de Luis Echeverría (1970-1976). La política cinematográfica como ejemplo”, *Millars: Espai i historia*, Universitat Jaume I, 2016, vol. 41, núm. 2.
- GUZMÁN, Patricio, “Breve análisis del cine chileno durante el gobierno popular, 1970-1973”, en *Hojas de cine. Testimonios y documentos del Nuevo cine latinoamericano, vol. 1, Centro y Sudamérica*, México, Dirección General de Publicaciones y Medios/Secretaría de Educación

- Pública/Fundación Mexicana de Cineastas/Universidad Autónoma Metropolitana, 1988.
- HARMER, Tanya, “Two, Three, Many Revolutions? Cuba and the prospects for revolutionary change in Latin America, 1967-1975”, *Journal of Latin American Studies*, vol. 45, febrero de 2013.
- HEREDERO, C. F., y Monterde, J. E., *En torno a la Nouvelle Vague. Rupturas y horizontes de la modernidad*, Gijón/Valencia, Festival Internacional de Cine-Institut Valencia de Cinematografía, 2002.
- HERRÁN AVILA, Luis, “The Other ‘New Man’. Conservative Nationalism and Right-Wing Youth in 1970s Monterrey”, en Jaime M. Pensado y Enrique C. Ochoa (eds.), *México beyond 1968: Revolutionaries, Radicals, and Repression during the Global Sixties and Subversive Seventies*, Tucson, The University of Arizona Press, 2018.
- HERRERA, Octavio y Arturo Santa Cruz, *Historia de las relaciones internacionales de México, 1821-2010. Volumen 1. América del Norte*, México, Secretaría de Relaciones Exteriores, 2010.
- HEUER, Federico, *La industria cinematográfica mexicana*, México, el autor, 1964.
- HÍJAR, Alberto, “Hacia un tercer cine en México”, en *Hacia un tercer cine*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Dirección General de Difusión Cultural, 1972.
- HOBBSAWM, Eric, *Historia del siglo XX*, Barcelona, Crítica, 1997.
- JAMESON, Fredric, *Periodizar los sesenta*, Córdoba, Alción Editora, 1997.
- JIMÉNEZ CAMACHO, Isabel, “De cines y feminismos en América Latina: el colectivo cine mujer en México (1975-1986)”, tesis de licenciatura en historia, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2016.
- KALTER, Christoph, “A Shared Space of Imagination, Communication, and Action: Perspectives on the History of the ‘Third World’”, en Samantha Christiansen and Zachary A. Scarlett, eds., *The Third World in the Global 1960s*, New York, Berghahn Books, 2013.
- _____, *The Discovery of the Third World: Decolonization and the Rise of the New Left in France, c. 1950–1976*, Cambridge, Cambridge University Press, 2016.
- KAPLAN, Elizabeth Ann, *Looking for the other: feminism, film, and the imperial gaze*, Nueva York/Londres, Routledge, 1997.
- KELLER, Renata, *Mexico's Cold War: Cuba, the United States, and the legacy of the Mexican Revolution*, Nueva York, Cambridge University Press, 2015.

- KIDDLE, Amelia M. y Josep U. Lenti, "Co-opting cardenismo: Luis Echeverría and the funeral of Lázaro Cárdenas", en Amelia M Kiddle y María Muñoz (comps.) *Populism in twentieth century Mexico: the presidencies of Lázaro Cárdenas and Luis Echeverría*, Tucson, University of Arizona Press, 2010.
- KNIGHT, Alan, "Cárdenas and Echeverría: Two 'populist' president compared", en Amelia M Kiddle y María Muñoz (comps.) *Populism in twentieth century Mexico: the presidencies of Lázaro Cárdenas and Luis Echeverría*, Tucson, University of Arizona Press, 2010.
- KOSELLECK, Reinhart, "Some questions regarding the conceptual history of "crisis", en *The practice of conceptual history: timing history, spacing concepts*, Stanford, Stanford University Press, 2002.
- KRIGER, Clara, *Cine y peronismo. El estado en escena*, Buenos Aires, Siglo XXI, 2009.
- KUHN, Annette, *Cine de mujeres: feminismo y cine*, Barcelona, Editorial: Cátedra ediciones, 2007.
- LABASTIDA, Julio, "Tula: una experiencia proletaria, *Cuadernos Políticos*, núm. 10, octubre-diciembre de 1976.
- LAJOUS, Roberta, *Historia mínima de las relaciones exteriores de México, 1821-2000*, México, El Colegio de México, 2012.
- LAZO, Armando, "Julio García Espinosa", en Julio García Espinosa, *Una imagen recorre el mundo*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1982.
- LERNER, Jesse y Rita González, *Cine experimental: 60 años de medios de vanguardia en México = Mexperimental cinema: 60 years of avant garde media arts from Mexico*, curadores Rita González y Jesse Lerner, investigación de José Antonio Rodríguez, traducción y ed. Isabelle Marmasse, México, Fideicomiso para la Cultura México-E.U.A.
- LOAEZA, Soledad, "Estados Unidos y la contención del comunismo en América Latina y en México", *Foro Internacional*, vol. LIII, núm. 1, 2013.
- _____, "La política del rumor: México, noviembre-diciembre de 1976", *Foro Internacional*, abril de 1977, vol. 17-4 (68).
- _____, "México, 1968: los orígenes de la transición", en Ilán Semo et al., *La transición interrumpida: México 1968-1988*, México, Departamento de Historia, Universidad Iberoamericana, 1993.
- LÓPEZ de la CERDA, Coral "Cine de mujeres hecho por mujeres. El Colectivo Cine Mujer", en Nínive Nora García, Mátgara Millán y Cynthia Pech, *Cartografías del feminismo mexicano, 1970-2000*, México, Universidad Autónoma de la Ciudad de México, 2007.

- Los presidentes de México. Discursos políticos, 1910-1988*, México, Presidencia de la República, 1988.
- LOZOYA, Jorge Alberto, “La TV estatal en México: notas sobre un intento”, en Soledad Loaeza *et al.*, *La vida política en México (1970-1973)*, México, El Colegio de México, 1974.
- LUNA, Andrés de, “La revolución mexicana en el cine”, en Aurelio de los Reyes (comp.), *Miradas al cine mexicano*, Secretaría de Cultura, Instituto Mexicano de Cinematografía, 2016.
- _____, *La batalla y su sombra: la Revolución en el cine mexicano*, México, Universidad Autónoma Metropolitana-Xochimilco, 1984.
- LUNA, Sara, “Modernización, género, ciudadanía y clase media en la Ciudad de México: debates sobre la moralización y la decencia, 1952-1966”, tesis de doctorado en Historia, Universidad Nacional Autónoma de México, 2017.
- MACIEL, David R., “Cinema and the State in Contemporary Mexico, 1970-1999”, en David Maciel y Joanne Hershfield (comps.), *Mexico's cinema: a century of film and filmmakers*, Wilmington, Scholarly Resources, 1999.
- _____, “La sombra del caudillo: el cine mexicano y el Estado en la década de los sesenta” en *El Estado y la imagen en movimiento. Reflexiones sobre las políticas públicas y el cine mexicano*, México, Instituto Mexicano de Cinematografía, 2012.
- MACOTELA, Fernando, “La industria cinematográfica mexicana. Estudio Jurídico y económico”, tesis de licenciatura en derecho, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1968.
- MAIRA, Luis, “Claroscuros de un exilio privilegiado”, en Pablo Yankelevich (coord.), *En México, entre exilios. Una experiencia de sudamericanos*, México, ITAM/Plaza y Valdez, 1998.
- MANNS, Patricio, *Actas de Marusia*, Santiago, Editorial Pluma y pincel, 1993.
- MARIE, Michel, “La nouvelle vague. Une école artistique”, en *En torno a la Nouvelle Vague. Rupturas y horizontes de la modernidad*, Gijón/Valencia, Festival Internacional de Cine-Institut Valencia de Cinematografía, 2002.
- MÁRQUEZ, Graciela y Sergio Silva, “Auge y decadencia de un proyecto industrializador (1954-1982)”, en *Claves de la historia económica de México : el desempeño de largo plazo (siglos XVI-XXI)*, México, Fondo de Cultura Económica/Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, Dirección General de Publicaciones, 2014.
- MARTÍNEZ NAVA, Juan Manuel, *El conflicto Estado-empresarios en los gobiernos de Cárdenas, López Mateos y Echeverría*, México, Nueva Imagen, 1984.

- MAYER, Sophie y Elena Oroz, *Lo personal es político: feminismo y documental. Una compilación de ensayos sobre documental y feminismo*, Pamplona, Gobierno de Navarra, Instituto Navarro de las Artes Audiovisuales y la Cinematografía, 2011.
- MEDINA, Luis, *Hacia el nuevo Estado, México, 1920-1994*, México, Fondo de Cultura Económica, 1996.
- MEJÍA BARQUERA, Fernando, "50 años de televisión comercial en México (1934-1984). Cronología", en R. Trejo (coord.) *Televisa, el quinto poder*, México, Claves Latinoamericanas, 1985.
- _____, *La industria de la radio y la televisión y la política del estado mexicano*, México, Fundación Manuel Buendía, 1989.
- MEKAS, Jonas, *Diario de cine. El nacimiento del nuevo cine norteamericano*, México, Mangos de Hacha, 2013.
- MESTMAN, Mariano, "La exhibición del cine militante. Teoría y práctica en el Grupo Cine Liberación (Argentina)", en Luis Fernández Colorado (ed.), *Cuadernos de la Academia núm. 9 (Actas del VIII Congreso de la AEHC)*, Madrid, Academia de la Artes y las Ciencias Cinematográficas de España, junio de 2001.
- _____, "Entre Argel y Buenos Aires: el Comité de Cine del Tercer Mundo (1973/1974)", en Gerardo Yoel (comp.), *Imagen, política y memoria*, Buenos Aires, Universidad de Buenos Aires, octubre de 2002.
- _____, "Las masas en la era del testimonio. Notas sobre el cine del 68 en América Latina", en Mariano Mestman y Mirta Varela (coords.), *Masas, pueblo, multitud en cine y televisión*, Buenos Aires, Eudeba, 2013
- _____, "Tlatelolco 1968 y otros gritos subalternos del cine latinoamericano", *Clepsidra. Revista Interdisciplinaria de Estudios sobre la Memoria*, núm. 1, marzo de 2014.
- _____, *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina: contracultura, experimentación y política*, Buenos Aires, Akal, 2016.
- MESTMAN, Mariano (ed.), *Estados generales del Tercer Cine. Los documentos de Montreal.*, Buenos Aires, Prometeo, 1974(REHIME, núm. 3, año 3).
- MESTMAN, Mariano y Ana Longoni, *Del Di Tella a Tucumán Arde. Vanguardia artística y política en el 68 argentino*, Buenos Aires, Eudeba, 2010.
- México 1968, Memoria de los Juegos Olímpicos.*

- MILLÁN, Márgara, “Feminismo(s) y producción cultural”, “Feminismo(s) y producción cultural”, en GUTIÉRREZ CASTAÑEDA (comp.), *Feminismo en México: revisión histórico-crítica del siglo que termina*, Méxicom Universidad Nacional Autónoma de México, Programa Universitario de Estudios de Género, 2002.
- _____, *Derivas de un cine en femenino*, México, UNAM, 1999.
- MINO, Fernando, "Crisis, censura y búsquedas de la industria del cine mexicano en los años cincuenta. El caso de sombra verde de Producciones Calderón”, *Historia Mexicana*, LXIX: 1, 2019.
- MIQUEL, Ángel, *En tiempos de la revolución. El cine en la Ciudad de México. 1910-1916*, México, UNAM, Dirección General de Actividades Cinematográficas, 2013.
- MONSIVÁIS, Carlos, “1968-1978: Notas sobre la cultura y sociedad en México”, *Cuadernos Políticos*, 17, julio-septiembre de 1978, p. 44-58.
- _____, “La ofensiva ideológica de la derecha”, en Pablo González Casanova y Enrique Florescano (comps.), *México hoy*, México, Siglo XXI Editores, 1979.
- _____, “La santa madrecita abnegada, la que amó al cine antes de conocerlo”, *Debate Feminista.*, vol. 30, 2004.
- _____, “Notas sobre la cultura mexicana en la década de los setentas”, en *Cultura y dependencia*, Guadalajara, Departamento de Bellas Artes, 1976.
- _____, “Sociedad y cultura”, en Rafael Loyola (coord.), *Entre la guerra y la estabilidad política: el México de los 40*, México, Grijalbo, 1990.
- _____, “Vino todo el pueblo y no cupo en la pantalla”, en Carlos Monsiváis y Carlos Bonfil, *A través del espejo: el cine mexicano y su público*, México, El Milagro, 1994.
- MORA, Carl *Mexican Cinema: Reflections of a Society, 1896-2004*, Jefferson, North Carolina, McFarland, 2005.
- MORENO BRIZUELA, Dora Eugenia, “Políticas cinematográficas de exhibición: 1970-1982, tesis de licenciatura en Ciencias de la Comunicación, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1986.
- MOUESCA, Jacqueline, *Cine chileno, veinte años: 1970-1990*, Santiago, Ministerio de Educación, 1992.
- _____, *Plano secuencia de la memoria de Chile: veinticinco años de cine chileno (1960-1985)*, Santiago, Ediciones del Litoral, 1988.

- MÜLLER, Beate, "La censura y la regulación cultural: cartografiando el territorio", *Criterios*, La Habana, núm. 36, 2009; versión original "Censorship and Cultural Regulation: Mapping the Territory", en Beate Müller (ed.), *Censorship and Cultural Regulation in the Modern Age*, Amsterdam-Nueva York, Rodopi, 2004.
- NAHMAD RODRÍGUEZ, Ana Daniela, "Imágenes en emergencia. Las representaciones de los oprimidos en los procesos de renovación cinematográfica latinoamericana (Años 60, 70 y 80)", tesis de doctorado en Estudios Latinoamericanos, México, UNAM, 2015.
- NIBLO, Stephen R., *Mexico in the 1940s: modernity, politics, and corruption*, Wilmington, Scholarly Resources, 1999.
- NITSCHACK, Horst, "El sujeto del exilio", en Carlos Sanhueza y Javier Pinedo(ed.), *La patria interrumpida. Latinoamericanos en el exilio. Siglos XVIII-XX*, Santiago, Editorial LOM, 2010.
- NIVÓN, Raúl, "Medios masivos y comunicación de la XIX Olimpiada de México, 1968" tesis de doctorado en historia, México, El Colegio de México, Centro de Estudios Históricos, 2016.
- NOBLE, Andrea, *Mexican National Cinema*, Londres, Routledge, 2005.
- Nuevo Tesoro Lexicográfico de la Lengua Española*: buscon.rae.es/ntlle/SrvltGUILoginNtle.
- OJEDA, Mario, "México ante los Estados Unidos en la coyuntura actual", *Foro Internacional*, julio de 1977, vol. 18-1 (69).
- _____, *Alcances y límites de la política exterior de México*, México, El Colegio de México, Centro de Estudios Internacionales, 2001.
- OROZ, Elena, "Experiencias y prácticas feministas transnacionales en la primera etapa del colectivo mexicano Cine-Mujer (1975-1980), en Sonia García López and Ana María López Carmona (eds.). *Contraculturas y subculturas en el cine latinoamericano y español contemporáneo (1975-2015)*, Valencia / Medellín: Tirant Lo Blanch / Universidad Pontificia Bolivariana, 2018.
- OROZCO, Víctor, "Las luchas populares en Chihuahua", *Cuadernos Políticos*, México, Era, julio-diciembre de 1976, p. 49-66.
- OSSA, Carlos, *El ojo mecánico: cine político y comunidad en América Latina*, Santiago, Fondo de Cultura Económica, 2013.
- OUBIÑA, David, "Argentina: el profano llamado del mundo", en Mariano Mestman, *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina: contracultura, experimentación y política*, Buenos Aires, Akal, 2016.

- PASCUAL, Iris, “La reformulación del autoritarismo mexicano durante la presidencia de Luis Echeverría (1970-1976): la política cinematográfica como ejemplo”, *Millars: espai i història*, 2016, vol. 41 (2).
- PAXMAN, Andrew, “Cooling to Cinema and Warming to Television: State Mass Media Policy”, en Paul Gillingham y Benjamin T. Smith (comps.), *Dictablanda: politics, work, and culture in Mexico, 1938-1968*, Durham y Londres, Duke University Press, 2014.
- _____, *En busca del señor Jenkins. Dinero, poder y gringofobia en México*, México, Debate/Centro de Investigaciones y Docencia Económicas, 2016.
- PAZ, Octavio, *Posdata*, México, Siglo Veintiuno, 1983.
- PELAYO, Alejandro, “Una nueva política cinematográfica durante el sexenio de Luis Echeverría”, en Aurelio de los Reyes (comp.), *Miradas al cine mexicano*, Secretaria de Cultura, Instituto Mexicano de Cinematografía, 2016.
- _____, *Los que hicieron nuestro cine* (serie de televisión, 46 capítulos), México, Secretaría de Educación Pública, s/f
- PELLICER DE BRODY, Olga, "Cambios recientes en la política exterior mexicana", *Foro Internacional*, octubre de 1972, vol. 13-2 (50).
- _____, “Tercermundismo del capitalismo mexicano: ideología y realidad”, *Cuadernos Políticos*, núm. 3, México, Editorial Era, enero-marzo de 1975.
- _____, *México y la revolución cubana*, México, El Colegio de México, 1972.
- PENSADO, Jaime y Enrique C. Ochoa, *México beyond 1968: revolutionaries, radicals, and repression during the global sixties and subversive seventies*, Tucson, The University of Arizona Press, 2018.
- PEÑA, Fernando Martín y Carlos Vallina, *El cine quema: Raymundo Gleyzer*, Buenos Aires, Ediciones de la Flor, 2000.
- PEREDO CASTRO, Francisco, “Inquisition Shadows: Politics, Religion, Diplomacy, and Ideology in Mexican Film Censorship”, en Daniel Biltereyst and Roel Vande Winkel, *Silencing Cinema. Film Censorship around the World*, New York, Palgrave Macmillan, 2013, p. 63-78.
- _____, “Las intervenciones gubernamentales como estrategia de crecimiento y supervivencia durante la segunda guerra mundial y la postguerra, 1940-1952” en *El estado y la imagen en movimiento. Reflexiones sobre las políticas públicas y el cine mexicano*, México, Instituto Mexicano de Cinematografía, 2012.

- _____, *Cine y propaganda para Latinoamérica: México y Estados Unidos en la encrucijada de los años cuarenta*, México, UNAM, Centro de Investigaciones sobre América Latina y el Caribe, 2011.
- _____, *Gregorio Walerstein y el cine. Historia de una pasión*, México, Dirección General de Publicaciones y Fomento Editorial, 2015.
- PEREYRA, Carlos, “El problema de la hegemonía”, *Revista Mexicana de Sociología*, abril de 1984, vol. 46 (2).
- _____, “Estado y sociedad”, en Pablo González Casanova y Enrique Florescano (comps.), *México hoy*, México, Siglo XXI Editores, 1979.
- _____, “México, los límites del reformismo”, *Cuadernos Políticos*, núm. 1, julio-septiembre de 1974.
- PÉREZ TURRENT, Tomás, “Puesta al día (1965-1971)”, en Georges Sadoul, *Historia mundial del cine*, México, Siglo XXI Editores, 1994.
- _____, *Canoa*, México, Universidad Autónoma Metropolitana/Casa Juan Pablos, Centro Cultural, 2007.
- PETTINÀ, Vani, “¡Bienvenido mr. Mikoyan!”: tacos y tractores a la sombra del acercamiento soviético-mexicano, 1958-1964”, *Historia Mexicana*, vol. 66 (2).
- _____, “Global Horizons: Mexico, the Third World, and the Non-Aligned Movement at the Time of the 1961 Belgrade Conference”, *The International History Review*, vol. 38 (4).
- PICK, Zuzana M., “Cronología del cine chileno en el exilio, 1973-1983”, en *Hojas de cine. Testimonios y documentos del Nuevo cine latinoamericano, vol. 1, Centro y Sudamérica*, México, Dirección General de Publicaciones y Medios/Secretaría de Educación Pública/Fundación Mexicana de Cineastas/Universidad Autónoma Metropolitana, 1988.
- _____, “Hablan los cineastas, 1983”, en *Hojas de cine. Testimonios y documentos del Nuevo cine latinoamericano, vol. 1, Centro y Sudamérica*, México, Dirección General de Publicaciones y Medios/Secretaría de Educación Pública/Fundación Mexicana de Cineastas/Universidad Autónoma Metropolitana, 1988.
- PINEDA, Adela, “Resisting the Populist Temptation *México, la revolución congelada* and Raymundo Gleyzer’s Latin Americanist Cinema”, en *The Mexican Revolution on the World Stage*, edición de Kindle.

- PINTO, Iván, “Crítica y crisis en el Nuevo Cine Chileno”, en Mariano Mestman, *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina: contracultura, experimentación y política*, Buenos Aires, Akal, 2016.
- POZAS HORCASITAS, Ricardo, “El quiebre del siglo: los años sesenta”, *Revista Mexicana de Sociología*, abril de 2001, vol. 63 (2).
- PRASHAD, Vijay, *The Darker Nations. A people's history of the third world*, Nueva York, New Press, 2007.
- RABASA, Emilio O., *La realidad del cine en México: problemas y soluciones*, México, el autor, 1969.
- RAMÍREZ BERG, Charles, *Cinema of solitude: a critical study of Mexican film, 1967-1983*, Austin, University of Texas, 1992.
- RAMÍREZ VARGAS, Erika Michelle, “Independent Mexican cinema and the dream of a national cinema in 1970s Mexico”, tesis de master en Estudios Latinoamericanos, University of California, San Diego, 2011.
- RAMÍREZ, Javier, “Cultura cinematográfica y enseñanza en la UNAM”, en *Rememorar los derroteros, impronta de la educación artística en la UNAM*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2015.
- RANCIÉRE, Jacques, “La imagen fraternal. La ficción de izquierda: ficción dominante”, en Margarita de Orellana (comp.), *Imágenes del pasado. El cine y la historia: una antología*, México, Editorial Premia, 1983.
- _____, *El reparto de lo sensible: estética y política*, Buenos Aires, Prometeo Libros, 2014.
- REYES, Aurelio de los, “Desintegración de la comedia ranchera”, en Aurelio de los Reyes (comp.), *Miradas al cine mexicano*, Secretaria de Cultura, Instituto Mexicano de Cinematografía, 2016.
- _____, “La censura cinematográfica (de 1896 a 1920)”, en Roderic A. Camp, Charles A. Hale y Josefina Zoraida Vázquez (eds.), *Los intelectuales y el poder en México / Intellectuals and Power in Mexico*, México/California, University of California/El Colegio de México, 1991.
- _____, *Cine y sociedad en México 1896-1930*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 1983.
- RIST, Gilbert, *The history of development: from Western origins to global faith*, Londres, Zed Books, 2008.
- ROBÉ, Christopher, “When Cultures Collide: Third Cinema Meets the Spaghetti Western”, *Journal of Popular Film and Television*, julio de 2014, vol. 42(3), p. 163-174.

- ROBERTSON, James C., *The Hidden Cinema. British film censorship in action, 1913-1975*, Londres/Nueva York, Taylor & Francis, 1993.
- RODRÍGUEZ CRUZ, Olga, *El 68 en el cine mexicano*, Puebla, Universidad Iberoamericana/Benemérita Universidad Autónoma de Puebla, 2000
- RODRÍGUEZ KURI, Ariel, “Hacia México 68. Pedro Ramírez Vázquez y el proyecto olímpico”, *Secuencias*, 56, 2003.
- _____, *Museo del universo: los juegos olímpicos y el movimiento estudiantil de 1968*, México, El Colegio de México, 2019.
- RODRÍGUEZ KURI, Ariel y Renato González Mello, “El fracaso del éxito, 1970-1985”, en *Nueva historia general de México*, México, El Colegio de México, 2010.
- RODRÍGUEZ, Gabriel, *Abcineclub: guía para entusiastas*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2016.
- RODRÍGUEZ, Israel, “Cine documental y feminismo en México. Notas para la escritura de una historia, 1975-1986”, en *Movimento, Revista discente do Programa de Pós-Graduação em Meios e Processos Audiovisuais, ECA/USP*, núm. 12, marzo de 2019.
- _____, “El grito. México 1968: una historia hecha de fragmentos”, en *El grito: memoria y movimiento*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2018.
- _____, “El Taller de Cine Octubre: teoría y práctica del cine militante en el México de los años setenta”, tesis de maestría en historia, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2016.
- _____, “Entre la preocupación existencial y el cine social. La obra de Leobardo López Aretche”, tesis de licenciatura en historia, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2016.
- _____, “Imaginario”, en Rita Eder, *Desafío a la estabilidad. Procesos artísticos en México: 1952-1967*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2014.
- _____, “Mural efímero: desplazamientos estético-políticos”, en *Un arte sin tutela: Salón Independiente en México, 1968-1971*, México/Barcelona, Universidad Nacional Autónoma de México/RM Editores, 2018.
- _____, “Sobre lo experimental en el cine mexicano de los años sesenta”, en *Genealogías del arte contemporáneo en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Instituto de Investigaciones Estéticas, 2015.

- _____, “Un cine de autor para México”, Rita Eder, *Desafío a la estabilidad. Procesos artísticos en México: 1952-1967*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2014.
- ROJAS MIRA, Claudia Fedora, “Los anfitriones del exilio chileno en México, 1973-1993”, *Historia Crítica*, núm. 60, abril-junio, p. 123-140.
- ROMAGUERA I RAMIO, Joaquim y Homero Alsina Thevenet, *Textos y manifiestos del cine: estética, escuelas, movimientos, disciplinas, innovaciones*, Madrid, Cátedra, 1989.
- RUY SÁNCHEZ, Alberto, “Cine mexicano: producción social de una estética”, *Historia y Sociedad. Revista Latinoamericana de Pensamiento Marxista*, núm. 18, verano de 1978.
- _____, “La autocensura en el cine mexicano” Alfonso
- _____, *Mitologías de un cine en crisis*, México, Premia, 1981.
- SALAZAR, Salvador, “Cine, revolución y resistencia: la política cultural del Instituto Cubano del Arte e Industria Cinematográficos (ICAIC) hacia América Latina” tesis de doctorado en Estudios Latinoamericanos, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2018.
- SÁNCHEZ PRADO, Ignacio, "Alegorías de un cine sin pueblo: el cine echeverrista y la crisis del contrato social de la cultura mexicana”, *Chasqui*, 2015, vol. 44 (2).
- SÁNCHEZ-BIOSCA, Vicente, *NO-DO, el tiempo y la memoria*, Madrid, Cátedra, Filmoteca Española, 2000.
- SARAGOZA, Alexander, *The Monterrey elite and the Mexican State, 1880-1940*, Austin, University of Texas, 1988.
- SCHMITT , Jean-Claude, “La historia de los marginados”, en Jacques Le Goff, Roger Chartier y Jacques Revel (comps.), *La nueva historia*, Bilbao, El Mensajero, 1988.
- SEGOVIA, Rafael, “La reforma política: El Ejecutivo Federal, el PRI y las elecciones de 1973” *Foro Internacional*, enero 1974, vol. 14-3 (55).
- SHAPIRA, Yoram, “La política exterior de México bajo el régimen de Echeverría: retrospectiva”, *Foro Internacional*, México, El Colegio de México, vol. 19, núm. 1 (73), julio-septiembre de 1978.
- SOLANAS, Fernando y Octavio Getino, *Cine, cultura y descolonización*, México, Siglo XXI, 1978.
- SOLORZANO, Javier, “El nuevo cine en México. Entrevista a Emilio García Riera”, *Comunicación y Cultura*, 5, marzo de 1978.
- SORLIN, Pierre, “Italian cinema's rebirth, 1937-1943: A Paradox of Fascism”, *Historical Journal of Film, Radio and Television*, 14:1, 1994.

- SOUSA DE SILVA, Alessandro de, “‘El cine de resistencia’ de Miguel Littín no México durante o governo de Luis Echeverría (1970-1976)”, ponencia presentada en las Jornadas de Trabajo sobre Exilios Políticos del Cono Sur en el siglo XX, La Plata 26, 27 y 28 de septiembre de 2012.
- _____, “A filmografia de Miguel Littín entre o exílio e a clandestinidade (1973-1990)”, tesis de maestría en Historia Social, Sao Paulo, Unidade da USP, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, 2015.
- STEVEN R., David, “Third World” en *International Encyclopedia of the Social Sciences*, Detroit, Macmillan Reference, 1968.
- _____, *Choosing sides: alignment and realignment in the Third World*, Baltimore, Johns Hopkins University Press, 1991.
- TAYLOR, Richard, “Seeing Red: Political Control of Cinema in the Soviet Union”, en Daniel Biltereyst and Roel Vande Winkel, *Silencing Cinema. Film Censorship around the World*, New York, Palgrave Macmillan, 2013.
- TELLO, Carlos, *La política económica en México, 1970-1976*, México, Siglo XXI, 1979.
- TELLO, Jaime, “Notas sobre la política económica del “viejo” cine mexicano”, en *Hojas de cine: testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano, v. 2, México*, México, Dirección General de Publicaciones y Medios, Secretaría de Educación Pública, 1988.
- TOLOSA, Carolina, “México 1968: memorias publicas y representaciones cinematográficas”, tesis de maestría en historia, Universidad Nacional Autónoma de México, 2013.
- TORRES SEPTIÉN, Valentina, “Los fantasmas de la Iglesia ante la imagen cinematográfica, 1953-1965”, *Historia y Grafía*, núm. 16, 2001.
- TRABUCCO PONCE, Sergio, *Con los ojos abiertos. El nuevo cine chileno y el movimiento del nuevo cine latinoamericano*, Santiago, LOM Ediciones, 2014.
- TREJO DELABRE, Raúl, *Los trabajadores y el gobierno de Adolfo López Mateos*, en *La clase obrera en la historia del México*, México, Siglo XXI, 1987.
- TREVERI GENNARI, Daniela, “Blessed Cinema: State and Catholic Censorship in Postwar Italy”, en Daniel Biltereyst and Roel Vande Winkel, *Silencing Cinema. Film Censorship around the World*, New York, Palgrave Macmillan, 2013.
- VALERO, Ricardo, “La política exterior de México en la coyuntura actual”, *Foro Internacional*, vol. XIII, 2 (50) octubre-diciembre de 1972.

- VALLE DÁVILA, Ignacio del, “Hacia un tercer cine: del manifiesto al palimpsesto”, *El ojo que piensa. Revista de cine iberoamericano*, año 3, núm. 6.
- _____, *Cámaras en trance. El nuevo cine latinoamericano, un proyecto cinematográfico subcontinental*, Santiago, Editorial Cuarto Propio, 2014.
- VAUGHAN, Mary K., “Introducción”, en Gabriela Cano, Mary K. Vaughan y Jocelyn Olcott (comps.), *Género, poder y política en el México posrevolucionario*, México, Fondo de Cultura Económica, Universidad Autónoma Metropolitana-Iztapalapa, 2009.
- VÁZQUEZ MANTECÓN, Álvaro, “Cine y propaganda durante el cardenismo”, *Historia y Grafía*, núm. 39, 2012.
- _____, “El 68 cinematográfico”, en Mariano Mestman (comp.) *Las rupturas del 68 en el cine de América Latina*, Buenos Aires, Akal, 2016.
- _____, “El 68 en el cine mexicano”, en *Memorial del 68*, México, Universidad Nacional Autónoma/Editorial Turner/Secretaría de Cultura de la Ciudad de México, 2007.
- _____, “Fuera de campo: otros registros cinematográficos del movimiento estudiantil”, en *El grito: memoria y movimiento*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2018.
- _____, “La libertad como experimento: el grupo Cine Independiente de México (1968-1972)”, en *Un arte sin tutela: Salón Independiente en México, 1968-1971*, México/Barcelona, Universidad Nacional Autónoma de México/RM Editores, 2018.
- _____, “La revolución mexicana en el cine”, en Aurelio de los Reyes (comp.), *Miradas al cine mexicano*, Secretaría de Cultura, Instituto Mexicano de Cinematografía, 2016.
- _____, “La visualidad del 68”, en *La era de la discrepancia: arte y cultura visual en México*, 2a. ed., México, Universidad Nacional Autónoma de México, Editorial Turner, 2014.
- _____, “Militancia partidista en súper 8: la política de medios del Partido Mexicano de los Trabajadores”, manuscrito.
- _____, *El cine súper 8 en México*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, 2012.
- VEGA ALFARO, Eduardo de la, “Del neopopulismo a los prolegómenos del neoliberalismo: la política cinematográfica y el ‘nuevo cine mexicano’ durante el período 1971-1982”, en *El estado y la imagen en movimiento. Reflexiones sobre las políticas públicas y el cine mexicano*, México, Instituto
- _____, “El cine independiente mexicano”, en *Hojas de cine: testimonios y documentos del nuevo cine latinoamericano, v. 2, México*, México, Dirección General de Publicaciones y Medios, Secretaría de Educación Pública, 1988.

- _____, *Cine censura y política en la era del milagro mexicano*, Guadalajara, Universidad de Guadalajara, 2017.
- _____, *La revolución traicionada. Dos ensayos sobre cine, literatura y censura*, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, Dirección General de Televisión Universitaria, 2012.
- VEGA, Alicia, *Re-visión del cine chileno*, Santiago, Editorial Aconcagua : Centro de Indagación y Expresión Cultural y Artística, 1979.
- VEGA, Sara *et al.*, *Historia de un gran amor: relaciones cinematográficas entre Cuba y México 1897-2005*, La Habana/Guadalajara, Instituto Cubano de Arte e Industria Cinematográficos/Cinemateca Cubana/Universidad de Guadalajara/Centro Universitario de Ciencias Sociales y Humanidades, 2007.
- VIADERO CARRAL, Gabriela *El cine al servicio de la nación (1939-1975)*, Madrid, Marcial Pons, 2017.
- VIDAL BONIFAZ, Rosario, *Cinematográfica Marte: historia de una empresa filmica sui generis*, México, Cineteca Nacional, 2017.
- _____, *Surgimiento de la industria cinematográfica y el papel del Estado en México (1895-1940)*, México, Porrúa, 2010.
- VILLEGAS, Sergio, *Chile-el estadio: los crímenes de la junta militar*, Buenos Aires: Cartago, 1974.
- VILLORO, Luis, “Reforma política y las perspectivas de democracia”, en p. 352. en en Pablo González Casanova y Enrique Florescano, *México, hoy*, México. Siglo XXI, 1979.
- WALKER, Louise, *Waking from the dream: Mexico's middle classes after 1968*, Stanford, Stanford University Press, 2013.
- WILLEMEN, Paul, “The Third Cinema Question: Notes and Reflections”, en *Questions of Third Cinema*, Londres, British Film Institute, 1989.
- WITTERN-KELLER, Laura, “All the Power of the Law: Governmental Film Censorship in the United States”, en Daniel Biltereyst and Roel Vande Winkel, *Silencing Cinema. Film Censorship around the World*, New York, Palgrave Macmillan, 2013.
- WOLDENBERG, José, *Memoria de la izquierda*, México, Cal y Arena, 1998.
- WOOD, David M. J., “Raiding the Archive: Documentary Appropriations of Mexican Revolution Footage”, *Quarterly Review of Film and Video*, julio de 2011, vol. 28(4).
- WRIGHT, Thomas C., *Latin America in the Era of Cuban Revolution*, Santa Barbara, Praeger, 2018.

- YANKELEVICH, Pablo, "Asesinos, borrachos y bandoleros. El Estado mexicano ante la filmografía estadounidense en Latinoamérica (1919-1928)", *Iberoamericana*, 23, 1999, pp. 40-52.
- YOUNG, Cynthia A., *Soul Power. Culture, Radicalism, and the Making of a U. S. Third World*, edición de Kindle.
- ZACARÍAS, Armando, "El papel del papel de PIPSA en los medios mexicanos de comunicación", *Comunicación y Sociedad*, Universidad de Guadalajara, núm. 25-26, septiembre de 1995-abril de 1996.
- ZERMEÑO, Guillermo, "Cine, censura y moralidad en México, En torno al nacionalismo cultural católico, 1929-1960", *Historia y Grafía*, núm. 8, 1997, p. 77-102.
- ZOLOV, Eric, *Rebeldes con causa: la contracultura mexicana y la crisis del Estado patriarcal*, México, Grupo Editorial Norma, 2002.
- ZUNZUNEGUI, Santos, "El gusto y la elección. La 'política de los autores'...", en Carlos F. Heredero y José Enrique Monteverde (comps.), *En torno a la nouvelle vague: rupturas y horizontes de la modernidad*, Valencia, Institut Valencia de Cinematografia, 2002.

Hemerografía

- ALCÁNTARA, José Luis, "Bosco Arochi sigue vivo", *Esto*, 15 de julio de 1979.
- _____, "Carlos Velo y Bosco Arochi niegan los cargos", *Esto*, 2 de agosto de 1979.
- Ayala Blanco Jorge, "La crítica de cine: queridos corresponsales anónimos", *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, núm. 800, 24 de junio de 1977.
- _____, "Los sueños de la apertura (q.e.p.d.) engendran bostezos", *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, núm. 785, 11 de marzo de 1977.
- _____, "Y pensar que pudimos... La IV Muestra Cinematográfica: decepciones, oscilaciones, elitismos y logros", *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, 673, 1 de enero de 1975.
- _____, "A calzonzin quitado no se le ve talento", *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, 621, 2 de enero de 1974.
- _____, "El cine mexicano en la encrucijada", *La Cultura en México*, 1 de junio de 1976.
- _____, "El cineconcurso de la ANDA", *Excélsior*, 10 de febrero de 1972.

- _____, "Era tan divertida la revolución que don Porfirio sigue riendo *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, 722, 9 de diciembre de 1975.
- _____, "Masacrofilia. La retórica de la masacre; la folclorización del sufrimiento", *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, 1193, 5 de mayo de 1976.
- _____, "Sensibilización. Las primeras imágenes del arrasamiento", *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, 632, 20 de marzo de 1974.
- _____, "Una película de cárcel que habla de libertad", *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, 462, 16 de diciembre de 1970.
- _____, "Y pensar que pudimos... La IV Muestra Cinematográfica: decepciones, oscilaciones, elitismos y logros", *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, 673, 1 de enero de 1975.
- _____, "Crónica del festival de Viña del Mar", *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, 407, 26 de noviembre de 1969.
- _____, "Todo es posible en la ¿Pax?: ineptitud, voracidad, malinchismo, humor involuntario", *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, 450, 23 de septiembre de 1970.
- Bardini, Roberto, "Costa-Gavras: mi cine es visceral", *El Nacional*, 1 de agosto de 1976.
- Barragán, Jorge, "Hora cero del cine nacional. La solución es Rodolfo Echeverría", *Reportaje*, 359, agosto de 1976.
- Bolaños Huerta, Roberto, "La semana próxima serán presentados en la PGR otros funcionarios de empresas estatales de cine", *Uno más Uno*, 1 de agosto de 1979.
- Camarena, A., "No hubo arreglo. Huelga contra productores", , 15 de noviembre de 1974.
- Cardosa Arias, Santiago, "Llegó a La Habana la delegación mexicana", *Juventud Rebelde*, 28 de junio de 1974
- Coccioli, Carlo, "Así fuera premiada en el paraíso, *Marusia* sería síntesis del cine malo e infantil", *Siempre!*, 1192, 28 de abril de 1976.
- _____, "Ellos asesinaron al cine mexicano", *Siempre!*, 1258, 3 de agosto de 1977.
- Domingo, Alberto, "El cine nacional pasa a mejores manos. Simplemente, ¡salvados!", *Siempre!*, 1143, 21 de mayo de 1975.
- Echeverría, Luis, "Texto íntegro del discurso Luis Echeverría en la entrega de los Arieles el día martes 22 de abril de 1975" en *Sucesos para Todos*, 2189, mayo de 1975.
- Flores, Bertha Alicia, "Costa-Gavras: grandes cineastas y libertad para filmar cine político he encontrado en México", *Ovaciones*, 12 de agosto de 1976.
- Galeana, E., "La feroz censura argentina", *Esto*, 7 de julio de 1976.

- _____, "Declaran la guerra productores a trabajadores", *Esto*, 31 de diciembre de 1974.
- García Riera, Emilio, "El Grito", *Excélsior*, 10 de junio de 1972.
- García, Sergio, "Hacia un cuarto cine", *Wide Angle*, vol. 21, núm. 3, junio de 1999, p. 55-56.
- Gaxiola, Fernando, "Actas de Marusia, La posibilidad de un cine popular", *Otro Cine*, núm. 1, enero de 1975.
- Gómez Arias, Alejandro, "Otra vez la apertura", *Siempre!*, 1094, 12 de junio de 1974.
- Gómez Vadillo, Enrique, "Luis Echeverría con el cine mexicano", *Cine Avance*, 243, 1969.
- Grivas, Alexis, "México y el continente africano: una política común en materia de cine", *Excélsior*, 28 de diciembre de 1974.
- Guevara, Alfredo, "Una interesante carta del director del ICAIC, Alfredo Guevara, a REA", *Esto*, 27 de septiembre de 1974.
- Gurezpe, Agustín, "Acusa Rogelio González. Dice 'ahora impera la amistad y el dedazo'", *Excélsior*, 15 de junio de 1974.
- _____, "Compañías cinematográficas mexicanas están descapitalizadas", *Excélsior*, 26 de febrero de 1972.
- _____, "Eduardo Maldonado: ninguna película del Nuevo Cine Mexicano responde a la necesidad crítica de la realidad actual de nuestro país", *Excélsior*, 21 de julio de 1976.
- _____, "Margarita López Portillo hizo designaciones y Servio Tulio liquidará en 3 meses el Banco de Cine por costoso", *Excélsior*, 28 de noviembre de 1978.
- _____, "Ningún director debutante que sea financiado por el sector oficial podrá ingresar al sindicato", *Excélsior*, 23 de junio de 1972.
- _____, "Sergio Vejar habla sobre el cine político y social", *Excélsior*, 27 de octubre de 1972.
- _____, "Actas de Marusia, una buena fórmula para penetrar al mercado internacional", *Excélsior*, 19 de febrero de 1976.
- _____, "Los delegados del Fipresci dicen que el nuevo cine mexicano aun es desconocido en Europa", *Excélsior*, 11 de noviembre de 1976.
- _____, "Miguel Littín afirma que perdió en Cannes por un voto", *Excélsior*, 18 de junio de 1976.
- _____, "Participara Actas de Marusia en el Festival de Nuevo Cine de Pesaro, Italia", *Excélsior*, 22 de febrero de 1976.
- Hillos, Carl, "Fernando de Fuentes: Durán Chávez no debe atacar por sistema a los productores", *Novedades*, 19 de abril de 1972.

- Irizar, Guadalupe "Técnicos y manuales del STPS resuelve otorgar facilidades de trabajo a los productores privados", *Uno más Uno*, 31 de julio de 1979.
- _____, "El cine mexicano, demagógico y vulgar, por eso el mercado mundial le cierra las puertas", *Uno más Uno*, 16 de febrero de 1978.
- _____, "La inversión privada en el cine aumentará en 1978", *Uno más Uno*, 8 de diciembre de 1977.
- Isaac, Alberto, "¿De qué sirvió el viaje de los cineastas a Chile?", *Esto*, 28 de abril de 1972.
- _____, "Cuba: no un mercado sino una relación", *Esto*, 27 de septiembre de 1974.
- Kawage Ramia, Alfredo, "Entre lodo y polvo se debate del cine nacional" *Siempre!*, 1253, 29 de junio de 1977.
- Laredo, Rodrigo, "Una nueva modalidad en el cine mexicano: el sistema de producción fílmica en paquete", *Siempre!*, 1202, 7 de julio de 1976.
- Leduc, Paul, "El crítico ideal, imposible en la sociedad actual", *Revista de la Universidad de México*, vol. XXXIII, núms. 2 y 3, octubre-noviembre de 1978, p. 49-53.
- León, Julio, "Habla José Estrada de un cine denuncia social en México", *Excélsior*, 10 de noviembre de 1972.
- Littín, Miguel, "Respuesta de Miguel Littín a Ávila Camacho", *Excélsior*, 25 de octubre de 1976.
- Loret de Mola, Carlos, "Desastre moral y político: el cine mexicano se hunde", *Siempre!*, 1231, 28 de enero de 1977.
- Martínez, Franklin, Sergio Salinas y Héctor Soto G., "Entrevista a Miguel Littín", revista *Primer Plano*, núm. 2, otoño de 1972.
- Méndez, Carlos, "Hacia un cine político. La Cooperativa de Cine Marginal", *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, 995, 19 de julio de 1972.
- Micciché, Lino, "Demasiado cerca de los Estados Unidos", *Esto*, 22 de junio de 1976.
- _____, "Perche' il cinema messicano" en *Cinema Messicano*, cuaderno informativo núm. 66 de la Mostra Internazionale del Nuovo Cinema, Pesaro, sep. de 1976.
- Mier, Felipe, "Nunca ha estado en duda nuestra buena relación con el licenciado Rodolfo Echeverría", *Excélsior*, 29 de julio de 1972.
- Mirabal, "Crisol", *Novedades*, 8 de marzo de 1972.
- Monsiváis, Carlos, "Fallaste Corazón. Cine mexicano: y tú que re creías el rey del todo el mundo", *La Cultura en México*, suplemento de *Siempre!*, 1142, mayo de 1975.
- Morales Ortiz, Fernando, "Operación cine", *El Sol de México*, 17 de abril de 1972.

- _____, "El sistema no discrimina a los productores privados", *El Sol*, 7 de mayo de 1976.
- Morales Ortiz, Fernando, "Que vuelvan los productores pero sin lesionar a los trabajadores", *El Sol*, 5 de mayo de 1976.
- Nogueron, Nick, "Intervenir en *Actas de Marusia* ha sido importante y determinante para la actriz y para mi persona", *Cinelandia*, 431, 3 de abril de 1976.
- Perete, Ricardo, "El viernes inauguran el CCC", *El nacional*, 26 de agosto de 1975.
- _____, "Entusiasmo aquí el triunfo de una cinta realizada en paquete", *Excélsior*, 7 de julio de 1976.
- _____, "El primer argumento escrito por campesinos se firmará con el título de Tlayacapan", *Excélsior*, 8 de noviembre de 1975.
- _____, "Littín le concede más valor al Ariel del cine mexicano que al Oscar", *Excélsior*, 10 de abril de 1976.
- Pérez Turrent, Tomás, "¿Qué es el cine popular mexicano?", *Sucesos para todos*, 2202, agosto de 1975.
- _____, "La semana del cine cubano", *Sucesos para Todos*, 2165, 30 de noviembre de 1974.
- _____, "Cine censura y sociedad", *Sucesos para Todos*, 2128, 16 de marzo de 1974.
- _____, "Donde comienza el arte y dónde la pornografía", *Sucesos para Todos*, 2074, 2 de marzo de 1973.
- _____, "Habla el cineasta chileno", *Sucesos para Todos*, 2125, 23 de febrero de 1974.
- Piemonte, Nadia, "Cine político sin censura: Películas de Costa-Gavras en la Cineteca Nacional, después en los cines comerciales del D. F.", *Excélsior*, 31 de julio de 1976.
- _____, "En el México actual no se repetirá Canoa: Cazals", *Excélsior*, 1 de julio de 1976.
- _____, "Gonzalo Martínez dice que recurre al pasado porque actualmente no existen conflictos que valga la pena exponer", *Excélsior*, 4 de marzo de 1976.
- _____, "Se indagará en Pesaro el Fenómeno del Frente de Cineastas Mexicanos", *Excélsior*, 17 de abril de 1976.
- _____, "El Frente Nacional de Cinematografías advierte que podría retirarse temporalmente", *Excélsior*, 12 de noviembre de 1976.
- Reyes Gutiérrez, Mario, "Cine marginal o independiente: opción del nuevo cine mexicano", *Sucesos para Todos*, 1 de septiembre de 1973.
- Riaño, Mario E., "Costa-Gavras antes la prensa: El peor enemigo que tenemos es nuestra propia autocensura", *El Sol*, 12 de agosto de 1976.

Salomón, Agustín, "Wallerstein dice que no se ha nivelado el ritmo entre producción y exhibición", *Excélsior*, 9 de enero del 1972.

Sánchez Carrillo, Raúl, "La censura en América Latina coloca al cine mexicano en aprietos", *Novedades*, 11 de diciembre de 1974.

Sánchez Carrillo, Raúl, "Once películas son prohibidas en Panamá", *Novedades*, 28 de agosto de 1974.

Sánchez, Francisco, "Miguel Littín: poesía y militancia política", *Otro Cine*, 4, diciembre de 1975.

Shelley, Jaime Augusto, "Conversación con Felipe Cazals", *Otro Cine*, 3, septiembre de 1975.

_____, "Editorial", *Otro Cine*, núm. 1, 3 de enero de 1975, y núm. 2, junio de 1975.

Sin autor, "Rebelión por ahora... después algo más", *El Universal*, 9 de julio de 1966.

_____, "20 funcionarios del cine, presos", *El Papel, diario de Pipsa*, 27 de julio de 1979

_____, "Actividades de la Dirección de Cinematográfica en 1973", *Esto*, 12 de enero de 1974.

_____, "Acto inusitado. Ante el primer informe de Rodolfo Echeverría", *Esto*, 1 de febrero de 1972.

_____, "Cada peso que erogamos en el cine debe ser justificadamente gastado: Hiram García Borja", *Uno más Uno*, 24 de febrero de 1978.

_____, "Cadena de cine independiente en súper 8", *Esto*, 1971.

_____, "Censor que callado vienes", *La Cultura en México*, 662, 16 de octubre de 1974.

_____, "Constituyeron un comité de asesoría para supervisar todos los proyectos fílmicos", *Uno más Uno*, 15 de febrero de 1978.

_____, "Doce películas mexicanas seleccionadas para la muestra de cine de Pésaro, Italia", *Excélsior*, 2 de mayo de 1976.

_____, "El miércoles inicia una nueva era del cine mexicano", *Redondel*, 18 de noviembre de 1973.

_____, "El presidente Echeverría censuró la manipulación del cine por parte de las tendencias hegemónicas", *El Nacional*, 28 de junio de 1976.

_____, "El STPC y Conacine pueden evitar que continúe la huelga filmica", *El Nacional*, 29 de noviembre de 1974.

_____, "El tema de *La casa del sur* es en esencia latinoamericano", *el Nacional*, 13 de octubre de 1974.

_____, "En Mexicali exigen cine político; en Ensenada, freno a tanto churro", *Excélsior*, 9 de mayo de 1972.

- _____, "Entregarán al presidente plan de trabajo cinematográfico", *El Nacional*, 28 de abril de 1972.
- _____, "Exhibieron sólo una cuarta parte del filme anunciado", *Esto*, 15 de junio de 1976.
- _____, "Formal prisión a Carlos Velo y Bosco Arochi", *Uno más Uno*, 4 de agosto de 1979.
- _____, "Hiram en la punta", *Esto*, 3 de noviembre de 1976
- _____, "Inaugúrase la Semana del Nuevo Cine Mexicano", *La Nación* (Argentina), lunes 18 de noviembre de 1974.
- _____, "Invitan a cineastas de 65 países a que concurren a la Tribuna del Cine Joven, este año en México" *Excélsior*, 8 de enero de 1974.
- _____, "La iniciativa privada superó en la producción al sector oficial", *El Occidental*, 26 de diciembre de 1978.
- _____, "LEA entregó lo Arieles. Rechazo a todo sistema que coarte la libertad", en *La Prensa*, 23 de marzo de 1974.
- _____, "Los albañiles es una crítica al sistema, según Ignacio López Tarso", *Cinelandia*, 431, 3 de abril de 1976.
- _____, "Los productores dicen que ya no hace falta hablar reunirse con el presidente", *El Heraldo*, 28 de abril de 1972.
- _____, "Los productores privados visitarán hoy a JLP", *Uno más Uno*, 7 de diciembre de 1977.
- _____, "México y Argentina dominados por el sexo en su cinematografía", *Excélsior*, 10 de enero de 1977.
- _____, "Nota de la redacción", *Sucesos para Todos*, 2124, 16 de febrero de 1974.
- _____, "Para acordar plan de trabajo inicia en pláticas sindicato y Asociación de Productores", *Uno más Uno*, 6 de agosto de 1979.
- _____, "Participación del cine mexicano en el Festival de Pésaro", *El Nacional*, 12 de septiembre de 1975.
- _____, "Primeros frutos de los filmes de paquete", *Cinelandia*, 417, 20 de septiembre de 1975.
- _____, "Prohíben en Chile una película norteamericana", *El Nacional*, 28 de agosto de 1974.
- _____, "REA prometió apoyo a DASA", *Esto*, 12 de enero de 1974.
- _____, "Resultó muy positiva la promoción de nuestro cine en América Latina", *Esto*, 4 de agosto de 1974.
- _____, "Rodolfo Echeverría no asistió a la comida de los directores" *Excélsior*, 5 de diciembre de 1975.

- _____, "Se veía venir. ¡paquetes en el STIC!", *Esto*, 1 de octubre de 1974.
- _____, "Semana del cine mexicano en Argelia", *El Nacional*, 19 de diciembre de 1974.
- _____, "Sí quieren producir otra vez...", *Esto*, 7 de noviembre de 1976.
- _____, "Suspenden a cinco directores de cine", *Excélsior*, 3 de diciembre de 1975.
- _____, "También en el STIC hay desesperación por falta de trabajo. El Estado ha hecho su parte", dijo REA", *El Herald*, 15 de agosto de 1974.
- _____, "Ya Basta", *Excélsior*, 14 de noviembre de 1975.
- _____, "Aclara el Banco el caso DASA", *Esto*, 27 de octubre de 1976.
- _____, "Amplia promoción realizan en Hollywood a *Actas de Marusia*", *El Nacional*, 5 de marzo de 1976.
- _____, "Anuncio de Hiram García Borja. Unidad de cine móvil para recorrer la República y exhibir películas", *Excélsior*, 17 de julio de 1975.
- _____, "Aprovechando el viaje de LEA, festival de cine mexicano Santiago de Chile", *Diario de la Tarde*, 13 de abril de 1972.
- _____, "Ávila Camacho acusa a Littín", *Excélsior*, 12 de octubre de 1976.
- _____, "Editorial. Echeverría, líder del Tercer Mundo", *Sucesos para Todos*, 2128, 16 de marzo de 1974.
- _____, "El Banco recibirá noticia oficial hoy", *El Sol de México*, 18 de julio de 1966.
- _____, "El licenciado Rabasa es cabeza de turco", *El Universal*, 13 de julio de 1966.
- _____, "Encarcelaron a tres cineastas experimentales mexicanos en Belice por exhibir cintas políticas", *Ultimas Noticias*, 11 de enero de 1974.
- _____, "Está en peligro la hegemonía del sistema bancario industrial", *El sol del México*, 9 de julio de 1966.
- _____, "García Borja invita a los directores a intentar cine político", *El Herald*, 13 de noviembre de 1972.
- _____, "Ley de la industria cinematográfica", *Diario Oficial de la Federación*, sábado 31 de diciembre de 1949.
- _____, "México estrechas relaciones con el Tercer Mundo", *La Prensa*, 1 de marzo de 1973.
- _____, "Notas sobre el 'otro cine'", *Octubre*, núm. 7, julio de 1980.
- _____, "Palabras y compromisos", *Siempre!*, 984, 3 de mayo de 1972.
- _____, "Rogelio González renunció a formar parte en la producción de paquetes", *Ovaciones*, 5 de enero de 1974.

- _____, *Cinelandia*, núm. 355, 5 de julio de 1974.
- Solana, Rafael, "Hombre de hierro para salvar al cine", en *Siempre!*, 920, 10 de febrero de 1971.
- Solis, Martha D., "Rodolfo Echeverría viaja a Cuba para proyectar el Cine mexicano", *Siempre!*, 24 de julio de 1974.
- Torres, Rubé, "El cine cubano es político, revolucionario y cultural", *El Heraldito*, 9 de octubre de 1974.
- _____, "García Borja: el cine es parte del momento histórico", *El Heraldito de México*, 27 de agosto de 1975 .
- Trujillo, J. H., "Ordena Rodolfo Echeverría apoyo a cine experimental", *Cine Mundial*, 16 de mayo de 1971.
- _____, "El Festival de Pesaro, dedicado a Allende", *Cine Mundial*, 27 de agosto de 1974.
- _____, "Hoy debe estallar la Huelga vs APPM", *Cine Mundial*, 14 de noviembre de 1974.
- _____, "Incrementamos relaciones filmicas con cuba", *Cine Mundial*, 4 de mayo de 1976.
- _____, "México y Venezuela harán film sobre Simón Bolívar", *Cine mundial*, 21 de diciembre de 1974.
- _____, "Llamada de Mario Moya Palencia a cinematografistas", *Cine Mundial*, 10 de agosto de 1972.
- Uriza, Jorge, "No impedirá que crezca la yerba que pisa el director del Banco", *El Universal*, domingo 27 de junio de 1965.
- Urueta, Chano, "Nuestro pobre y triste cine mexicano...", en *Siempre!*, 910, 2 de diciembre de 1970.
- Valabrega, Jean-Paul, "Fundamentos psicopolíticos del a censura", *La Cultura en México*, 665, 6 de noviembre de 1974.
- Valdés Pérez, Enrique, *Buen Día*, 15 de noviembre de 1974, La Habana.
- _____, *Bohemia*, 4 de octubre de 1974.
- Valle, Elva del, "Por fin se hace real uso de la libertad de expresión", *El Sol*, 11 de octubre de 1975.
- Vaylon, Estela, "1974 fue un mal año para el cine mexicano", *El Día*, 22 de diciembre de 1974.
- _____, "El cambio inauguró la semana de cine mexicano en Moscú", *El Día*, 28 de septiembre de 1974.
- _____, "El cine, la expresión más lograda por la revolución cubana: Robles Quintero", *El Día*, 12 de octubre de 1974.

- _____, "Elogia la CNIC los pronunciamientos del presidente sobre cine nacional" *El Día*, 28 de abril de 1972.
- _____, "Encuentro de Cineastas de América Latina en Caracas", *El Día*, 31 de agosto de 1974.
- _____, "Habla Robles Quintero. Descolonización cultural, meta del cine mexicano y del cine cubano", *El Día*, 26 de septiembre de 1974.
- _____, "Littín llamó a conferencia de prensa para desmentir graves informaciones", *El Día*, 18 de junio de 1976.
- _____, "Los ideales de Madero y Allende son patrimonio del Tercer Mundo", *El Día*, 15 de septiembre de 1973.
- _____, "México insurgente se exhibió con éxito en Santiago de Chile", *El Día*, 16 de abril de 1972.
- Vázquez Villalobos, "Los directores protestan ante el Ariel de estudios Churubusco por la grave crisis del cine. tres empresas oficiales han sido ya liquidadas", *El Herald*, 19 de julio de 1979
- Vicens, Josefina, "Se vive un descenso cultural terrible dijo la guionista al referirse al cine", *El Día*, 1 de junio de 1979.
- Vila, Vicente, "¿Quién dijo Oscar?", *Siempre!*, 1191, 21 de abril de 1976.
- _____, "Cine de estado" *Siempre!*, 1062, 31 de octubre de 1973.
- _____, "Con danza de millones", *Siempre!*, 1284, 1 de febrero de 1978.
- _____, "Huelgas al 12 %", *Siempre!*, 1053, 29 de agosto de 1973.
- _____, "Regaño oficial", en *Siempre!*, núm. 857, 26 de noviembre de 1969
- _____, "Sueños nada más", *Siempre!*, 1234, 2 de febrero de 1977
- _____, "Vacío desolador", *Siempre!* 1051, 15 de agosto de 1973.
- _____, "Cine-embajadores", *Siempre!*, 926, 24 de marzo de 1971.
- _____, "Comisiones de APPM", *Siempre!*, 924, 10 de marzo de 1971.
- _____, "Cuentas claras", *Siempre!*, 934, 19 de mayo de 1971.
- _____, "Fin de la reseña", en *Siempre!*, núm. 848, 24 de septiembre de 1969.
- _____, "Lo del pueblo al pueblo", *Siempre!*, 10 de mayo de 1972.
- Zabludovsky, Abraham, "Entrevista a Roman Polanski", *Siempre!*, 1203, 14 de julio de 1976.
- Zúñiga, Félix, "Para Cinematografía es positivo el éxodo hacia la universidad", *Ovaciones*, 3 de agosto de 1974.

_____, "Se crea la Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía. La jefatura Margarita López Portillo", *Novedades*, 5 de enero de 1977.

_____, "Se solicitará la Revisión del Reglamento para las películas de los trabajadores", *Novedades*, 8 de enero de 1974.

_____, "Técnicos y Manuales en la Bancarrota. Trabajadores reciben promesas de Productores y Cinebanco", *Novedades*, 5 de agosto de 1974.

_____, "Cinematografía podría eliminar los temas de erotismo y violencia", *Novedades*, 14 de noviembre de 1974.

_____, "Plan para que resurja el cine", *Novedades*, 22 de enero de 1971.

_____, "Solución para los América: el Banco no reduce el número de películas a financiar", *Novedades*, 4 de noviembre de 1972.

Testimonios orales

Entrevista de Israel Rodríguez a Alberto Ruy Sánchez, Ciudad de México, 9 de enero de 2020.

Entrevista de Israel Rodríguez a Alejandro Pelayo, Ciudad de México, 25 de enero de 2018.

Entrevista de Israel Rodríguez a Armando Lazo, Ciudad de México, 24 de febrero de 2014.

Entrevista de Israel Rodríguez a Bosco Arochi, Ciudad de México, 21 de febrero de 2018.

Entrevista de Israel Rodríguez a Felipe Cazals, Ciudad de México, 2 de febrero de 2018.

Entrevista de Israel Rodríguez a Guadalupe Ferrer, Ciudad de México, 6 de septiembre de 2019.

Entrevista de Israel Rodríguez a Guillermo Díaz Palafox, Ciudad de México, 3 de noviembre de 2017.

Entrevista de Israel Rodríguez a Jaime Kuri Aiza, Madrid-México, 20 de mayo de 2020.

Entrevista de Israel Rodríguez a Javier Téllez, Ciudad de México, 26 de febrero de 2014.

Entrevista de Israel Rodríguez a José Luis Mariño, Ciudad de México, 24 de febrero de 2014.

Entrevista de Israel Rodríguez a José Rodríguez (Rolo), Ciudad de México, 24 de febrero de 2014.

Entrevista de Israel Rodríguez a Manuel González Casanova, Ciudad de México, 15 de marzo de 2007

Entrevista de Israel Rodríguez a Miguel Littín, Santiago de Chile, 7 de enero de 2019.

Entrevista de Israel Rodríguez a Orlando Lübbert, México-Santiago, 8 de agosto de 2019.

Entrevista de Israel Rodríguez a Oscar Menéndez, Ciudad de México, 3 de febrero de 2018.
Entrevista de Israel Rodríguez a Ramón Aupart, Ciudad de México, 21 de marzo de 2007.
Entrevista de Israel Rodríguez a Sergio Olhovich, Ciudad de México, 25 de junio de 2019.
Entrevista de Israel Rodríguez a Trinidad Langarica, Ciudad de México, 19 de octubre de 2013.
Entrevista de Itala Schmelz a Hiram García Borja, acervo Videoteca Digital, Cineteca Nacional.
Entrevista de Paola Costa a Rodolfo Echeverría, 17 de septiembre de 1980. Programa de Historia Oral, Museo Nacional de Antropología.

Filmografía citada

2 de octubre/Aquí México, dirección de Óscar Menéndez, México, producción independiente, 1968-1970
Actas de Marusia, dirección de Miguel Littín, México, Dasa-Conacine, 1975.
Ab verdá!, dirección de Sergio García, México, producción independiente, 1973.
Ante el cadáver de un líder, dirección de Alejandro Galindo, México, Conacine-Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica, 1973.
Aquellos años, dirección de Felipe Cazals, México, Alpha Centaury-Estudios Churubusco-Cinematográfica Marco Polo, 1972.
Atencingo, cacicazgo y corrupción, dirección de Eduardo Maldonado, México, Grupo Cine Testimonio, 1973.
Bellas de noche /Las ficheras, dirección de Miguel Delgado, México, Cinematográfica Calderón, 1974.
Caliche Sangriento, dirección de Helvio Soto, Santiago de Chile, Icla Films, 1969.
Calzonzín inspector, dirección de Alfonso Arau, México, Víctor Parra-Conacine-Estudios Churubusco Azteca, 1973.
Campamento dos de octubre, dirección de Sergio García, México, Taller Experimental de Cine Independiente, 1976.
Cananea, dirección de Marcela Fernández Violante, México, Antonio H. Rodríguez-Pedro Escobedo-Alejandro Aguilar Zafra-Diego López-Jorge Dorantes-Conacine, 1976-1977.
Canoa: memoria de un hecho vergonzoso, dirección de Felipe Cazals, México, Conacine-Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC), 1975.

Carta a una amiga, dirección de Carlos Ortiz Tejeda, México, Centro de Producción de Cortometraje, 1973.

Cascabel, dirección de Raúl Araiza, México, Conacine-Dasa Films, 1976.

Chihuahua, un pueblo en lucha, dirección colectiva del Taller de Cine Octubre (Armando Lazo, Trinidad Langarica, Abel Sánchez, Ángel Madrigal, México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la Universidad Nacional Autónoma de México/Taller de Cine Octubre, 1974.

Compañero presidente (gira presidencial a Chile), dirección de Servando González, México, Centro de Producción de Cortometraje, 1972.

Compañero presidente, dirección de Miguel Littín, Santiago de Chile, ChileFilms, 1971.

Comunicado 1. Insurgencia sindical, dirección de la Cooperativa de Cine Marginal, México, producción independiente, 1971.

Comunicado 2: STERM por la democracia sindical, dirección de la Cooperativa de Cine Marginal, México, producción independiente, 1971.

Comunicado 3. Por la democracia sindical, dirección de la Cooperativa de Cine Marginal, México, producción independiente, 1972.

Comunicados cinematográficos del Consejo Nacional de Huelga, dirección colectiva y anónima, México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la Universidad Nacional Autónoma de México, 1968.

Con la venda en los ojos, , dirección de la Cooperativa de Cine Marginal, México, producción independiente, 1972.

Con los pueblos del mundo, dirección de Carlos Ortiz Tejeda, México, Centro de Producción de Cortometraje, 1973.

Contra la razón y por la fuerza, , dirección de Carlos Ortiz Tejeda, México, Centro de Producción de Cortometraje, 1973.

Cosas de mujeres, dirección de Rosa Martha Fernández, México, Rosa Martha Fernández-Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la Universidad Nacional Autónoma de México, 1975-1978.

Cuartelazo, dirección de Alberto Isaac, México, Conacine/Dasa Films, 1976.

Diálogos de exiliados, dirección de Raúl Ruiz, París, 1975.

Don Quijote cabalga de nuevo, dirección de Roberto Gavaldón, México, Mario Moreno Cantinflas, Oscar P.C., Roberto Gavaldón, Rioma Films, 1972.

El águila descalzada, dirección de Alfonso Arau, México, Juan Abusaíd Ríos-Heriberto Méndez Pons-Lucas Haces Gil-Producciones Jaguar, 1969.

El ángel exterminador, dirección de Luis Buñuel, México, Gustavo Alatraste-Uninci Films 59-Producciones Alatraste, 1962.

El año de la peste, dirección de Felipe Cazals, México, Felipe Cazals-Conacite dos-Dirección General de Cinematografía, 1978.

El apando, dirección de Felipe Cazals, México, Fernando Macotela-Roberto Lozoya-Conacite Uno-Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica (STPC), 1975.

El brazo fuerte, dirección de Giovanni Korporaal, México, Rebeca Salinas de Duff-Norma M. Thomas-Reco Films, 1958.

El cambio, dirección de Alfredo Joskowicz, México, Guillermo Díaz Palafox-Dirección General de Difusión Cultural-Departamento de Actividades Cinematográficas-Centro Universitario de Estudios Cinematográficos la Universidad Nacional Autónoma de México, 1971.

El camino hacia la muerte del viejo Reales, dirección de Gerardo Vallejo, Buenos Aires, Grupo cine Liberación, 1974.

El Castillo de la pureza, dirección de Arturo Ripstein, México, Angélica Ortiz, Estudios Churubusco Azteca, 1972.

El chacal de Nahueltoro, dirección de Miguel Littín, Santiago de Chile, Centro de Cine Experimental de Universidad de Chile/Cinematográfica Tercer Mondo.

El compadre Mendoza, dirección de Fernando de Fuentes, México, Rafael Ángel Frías-José Castellot Jr.-Antonio Prida Santacilia-Interamericana Films/Águila Films México, 1933.

El Decamerón, dirección de Pier Paolo Pasolini, Italia, Produzioni Europee Associati, 1971.

El día del asalto, dirección de Paco Ignacio Taibo II, México, producción independiente, 1971.

El grito/México 1968, dirección de Leobardo López Aretche, México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la Universidad Nacional Autónoma de México, 1968-1970.

El impostor, dirección de Emilio Fernández, México, Eduardo Quevedo-Rodolfo Quevedo-Cinematográfica Latino Americana (CLASA), 1956.

El lugar sin límites, dirección de Arturo Ripstein, México, Conacite Dos, 1977.

El paletero, dirección de Gabriel Retes, México, Gabriel Retes, Cooperativa Río Mixcoac, 1970.

El principio, dirección de Gonzalo Martínez, México, Estudios Churubusco, 1972.

El profeta Mimi, dirección de José Estrada, México, Estudios Churubusco Azteca, 1972.

El rincón de las vírgenes, dirección de Alberto Isaac, México, Estudios Churubusco Azteca, 1972.

El triunfo de la voluntad, dirección de Leni Riefenstahl, Alemania, Reichsparteitag-Film, 1935.

El último tango en París, dirección de Bernardo Bertolucci, Italia, Produzioni Europee Associate (P.E.A.) / Les Productions Artistes Associes, 1972.

El valle de los miserables, dirección de René Cardona hijo, México, Conacine-Producciones Almada-Productora Fílmica Re-Al-Productora Mazateca, 1974.

El viento de la historia, dirección de Carlos Ortiz Tejeda, México, Centro de Producción de Cortometraje, 1973.

Emiliano Zapata, dirección de Felipe Cazals, México, Tony Aguilar, 1970.

En el balcón vacío, dirección de Jomí García Ascot, México, producción independiente, 1961.

Es primera vez, dirección de Beatriz Mira, México, Colectivo Cine Mujer, 1981.

Espaldas mojadas, dirección de Alejandro Galindo, México, José Elvira-Manuel Jasso Rojas-Luis G. Rubín-ATA Films-Atlas Films, 1953.

Etnocidio, notas sobre el mezquital, dirección de Paul Leduc, México, Jean Marc Garaud-Vicente Silva Lombardo-Bosco Arochi-Cine Difusión SEP (Secretaría de Educación Pública)-Office National du Filme, 1976.

Explotados y explotadores, dirección colectiva del Taller de Cine Octubre: (Alfonso Graff, José Woldemberg, José Rodríguez), México, Taller de Cine Octubre-Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la Universidad Nacional Autónoma de México, 1974.

Fando y Lis, dirección de Alejandro Jodorowsky, México, Producciones Pánicas, 1967.

Fe, esperanza y caridad, dirección de Alberto Bojórquez ("Fe"), Luis Alcoriza ("Esperanza") y Jorge Fons ("Caridad"), México, Producciones Escorpión-Estudios Churubusco Azteca, 1972.

Historia de un documento/Historire d'un document, dirección de Oscar Menéndez, México/Francia, Le Service de la Recherche de l'O.R.T.F (Radio y Televisión Francesa, 1970-1971).

Iztacalco, Campamento 2 de octubre, dirección de Alejandra Islas, José Luis González Ramírez y Jorge Prior, México, Universidad Nacional Autónoma de México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos, 1975-1978.

Jeanne Dielman, Jeanne Dielman, 23 quai du Commerce, 1080 Bruxelles, dirección de Chantal Akerman, Bélgica, Paradise Films, 1976.

Jornaleros agrícolas, dirección de Eduardo Maldonado, México, Cine Difusión de la Secretaría de Educación Pública-Centro de Producción de Cortometraje/Office Nationale du Film, 1977.

Juego de mentiras / La venganza de la criada, dirección de Archibaldo Burns, México, Archibaldo Burns-Luis Enrique Vergara-Cinematográfica Astro.

La batalla de Argel, dirección de Gillo Pontecorvo, Argelia/Italia, Igor Film/Casbah Film, 1966.

La batalla de Chile, dirección de Patricio Guzmán, Chile/Francia/Venezuela, producción independiente, 1975.

La casa del sur, dirección de Sergio Olhovich, México, Conacine/Dasa Films, 1974.

La casta divina, dirección de Julián Pastor, México, Conacine/Dasa Films, 1976.

La fórmula secreta, dirección de Rubén Gámez, México, Salvador López, 1964.

La gran comilona, dirección de Marco Ferreri, Francia/Italia, Films 66, 1973.

La guerra santa, dirección de Carlos Enrique Taboada, México, Conacine, 1977.

La hora de los hornos, dirección de Fernando Solanas y Octavio Getino, Argentina, Grupo Cine Liberación, 1968.

La manda, dirección de Alfredo Joskowicz, México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la Universidad Nacional Autónoma de México, 1966.

La marcha, dirección colectiva del Taller de Cine Documental (Alberto Cortés, Alejandra Islas, Juan Mora Catlett), México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la Universidad Nacional Autónoma de México, Delegación Sindical del STUNAM, Comisión de Prensa y Propaganda del STUNAM, 1977.

La mujer de la arena, dirección de Hiroshi Teshigahara, Japón, 1964.

La pasión según Berenice, dirección de Jaime Humberto Hermosillo, México, Conacine-Dasa Films, 1975-1976.

La Patagonia rebelde, dirección de Héctor Olivera, Argentina, Aries Cinematográfica Argentina, 1974.

La sal de la tierra, dirección de Herbert J. Biberman, Estados Unidos, Independent Production Company, 1954.

La sombra del caudillo, dirección de Julio Bracho, México, Sección de Técnicos y Manuales del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica de la República Mexicana, 1960.

La tierra prometida, dirección de Miguel Littín, Chile/Cuba, Cinematográfica Tercer Mundo /ICAIC, 1973.

La verdadera vocación de Magdalena, dirección de Jaime Humberto Hermosillo, México, Cinematográfica Marco Polo, 1971.

Las fuerzas vivas, dirección de Luis Alcoriza, México, Conacine-Unifilms, 1975.

Las puertas del paraíso, dirección de Salomón Laiter, México, Cinematográfica Marte, 1970.

Latinoamérica: un destino común, dirección de Carlos Velo, México, Centro de Producción de Cortometraje, 1974.

Lecumberri, el palacio negro, dirección de Arturo Ripstein, México, Centro de Producción de Cortometraje, 1976.

Leobardo Barrabas/parto sin temor, dirección de Leobardo López Aretche, México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la Universidad Nacional Autónoma de México.

Llovizna, dirección de Sergio Olhovich, México, Conacine/Dasa Films, 1977.

Longitud de guerra, dirección de Gonzalo Martínez, México, Conacine/Dasa films, 1975.

Los albañiles, dirección colectiva del Taller de Cine Octubre: (Abel Hurtado, José Luis Mariño, Jaime Tello), México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la Universidad Nacional Autónoma de México/Taller de Cine Octubre, 1974.

Los caifanes, dirección de Juan Ibáñez, México, Cinematográfica Marte, 1967.

Los de abajo, dirección de Servando González, México, Conacine, 1977.

Los días del amor, dirección de Alberto Isaac, México, Artistas Asociados Mexicano, 1971.

Los murmullos, dirección de Rubén Gámez, México, Centro de Producción de Cortometraje, 1974.

Los que viven donde sopla el viento suave, dirección de Felipe Cazals, México, Alpha Centaury-Estudios Churubusco Azteca, 1973.

Los recuerdos del porvenir, dirección de Arturo Ripstein, México, Imperial Films Internacional, 1968.

Maestros del tercer mundo, dirección de Arturo González de Alba, México, Centro de Producción de Cortometraje, 1975.

Maten al León, dirección de José Estrada, México, Conacine/Dasa Films/ 1975.

Mecánica nacional, dirección de Luis Alcoriza, México, Producciones Escorpión, 1971.

Memorias de un mexicano, documental editado por Carmen Toscano de Moreno Sánchez con un guión y escenas filmadas del archivo del ingeniero Salvador Toscano, México, producción de Carmen Toscano de Moreno Sánchez, 1950.

Meridiano 100, dirección de Alfredo Joskowicz, Dirección General de Difusión Cultural de la Universidad Nacional Autónoma de México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la Universidad nacional Autónoma de México, 1974.

México-Vietnam, dos pueblos hermanos, dirección de Óscar Menéndez, México, Centro de Producción de Cortometraje, 1976.

México, la revolución congelada, dirección de Raymundo Gleyzer, Argentina, Cine de la Base, 1971

México, México ra, ra, ra, dirección de Gustavo Alatraste, México, Producción de Gustavo Alatraste, 1979.

Mina, viento de libertad, dirección de Antonio Eceiza, México/Cuba, Conacite Uno/Instituto Cubano de Artes e industria Cinematográficas, 1976.

Mujer, así es la vida, dirección colectiva del Taller de Cine Octubre, México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la Universidad Nacional Autónoma de México-Taller de Cine Octubre, 1975-1980.

Naranja mecánica, dirección de Stanley Kubrick, Reino Unido/Estados Unidos, Warner Bros/Hawk Films, 1971.

No les pedimos un viaje a la luna, dirección de Maricarmen de Lara, México, Maricarmen de Lara, 1985.

Nuevo Mundo, dirección de Gabriel Retes, México, Conacine-Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica, 1976.

Nutrición, dirección de Eduardo Carrasco Zanini, México, Centro de Producción de Cortometraje, 1976.

Olimpiada en México, dirección de Alberto Isaac, México, Sección de Cinematografía del Comité Organizador de los Juegos de la XIX Olimpiada, 1968-1969.

Olimpiada en Tokio dirección de Kon Ichikawa, Japón, Comité Organizador de los Juegos de la XVIII Olimpiada, 1965.

Olympia, dirección Leni Riefenstahl, Alemania, Olympia Film, 1938.

Orozo, en busca de un muro, dirección de Julio Bracho, México, Conacine/Estudios Churubusco, 1973.

Otro país, dirección colectiva de la Cooperativa de Cine Marginal, México, Cooperativa de Cine Marginal, 1972.

Pedro Páramo, dirección de Carlos Velo, México, Clasa Films Mundiales-Producciones Barbachano Ponce, 1966.

Presagio, dirección de Luis Alcoriza, México, Conacine-Producciones Escorpión, 1974.

Pulquería La Rosita, dirección de Esther Morales, México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la Universidad Nacional Autónoma de México, 1965.

Queimada, dirección de Gillo Pontecorvo, Italia/Francia, United Artist, 1969.

Reclusorios, dirección de Jaime Grashinsky, México, Centro de Producción de Cortometraje, 1976.

Reed, México insurgente, dirección de Paul Leduc, México, Berta Navarro-Luis Barranco-Salvador López-Ollín y Asociados, 1971.

Renuncia por motivos de salud, dirección de Rafael Baledón, México, Conacine/Sindicato de trabajadores de la Producción Cinematográfica, 1975.

Río Escondido, dirección de Emilio Fernández, México, Producciones Raúl de Anda, 1947.

Rompiendo el silencio, dirección de Rosa Martha Fernández, México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la Universidad Nacional Autónoma de México, 1979.

Rosa Blanca, dirección de Roberto Gavaldón, México, Clasa Films Mundiales, 1961.

San Ignacio Río Muerto, dirección colectiva del Taller de Cine Octubre (José Rodríguez López, Jorge Sánchez y Jaime Tello), México, Taller de Cine Octubre/Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la Universidad Nacional Autónoma de México, 1979.

Simón del desierto, dirección de Luis Buñuel, México, Gustavo Alatraste, 1964.

Siqueiros (exposición retrospectiva), dirección de Manuel González Casanova, México, Centro Universitario de Estudios Cinematográficos (CUEC) de la Universidad Nacional Autónoma de México, 1969.

Sombra verde, dirección de Roberto Gavaldón, México, Producciones Calderón, 1954.

Tarabumara, dirección de Luis Alcoriza, México, Producción Matouk, 1964.

Tiburoneros, dirección de Luis Alcoriza, México, Producción Matouk, 1962.

Tívoli, dirección de Alberto Isaac, México, Conacine-Dasa Films, 1974.

Tlayacapan, CCH campesino, dirección de Sergio García, México, Taller Experimental de Cine Independiente, 1976.

Tlayucan, dirección de Luis Alcoriza, México, Producción Matouk, 1961.

Un toke de roc, dirección de Sergio García, México, Taller Experimental de Cine Independiente, 1980.

Una y otra vez, dirección de Eduardo Maldonado, México, Grupo Cine Testimonio, 1975.

Universidad comprometida, dirección de Carlos Ortiz Tejeda, Ángel Flores Marini, Carlos Velo, y Bosco Arochi, México, Centro de Producción de Cortometraje, 1973.

Valparaíso mi amor, dirección de Aldo Francia, Chile, Cine Nuevo, 1969.

Vámonos con Pancho Villa, dirección de Fernando de Fuentes, México, Clasa Films, 1935.

Vendedores ambulantes, dirección de Arturo Garmendía y Guillermo Díaz Palafox, México, Universidad de Puebla, 1973.

Viaje a Cuba, dirección de Bosco Arochi, México, Cine Difusión SEP, 1974.

Vicios en la cocina, dirección de Beatriz Mira, México, Colectivo Cine Mujer/Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la Universidad Nacional Autónoma de México, 1978.

Víctor Ibarra Cruz, dirección de Eduardo Carrasco Zanini, México, producción independiente, 1971.

Vida de Ángel, dirección de ángeles Necochea, México, Colectivo Cine Mujer/Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la Universidad Nacional Autónoma de México, 1982.

Viento negro, dirección de Servando González, México, Producciones Yanco, 1965.

Viridiana, dirección de Luis Buñuel, México/España, Gustavo Alatriste, 1961.

Xala, dirección de Ousmane Sembène, Senegal, Société Nationale de Cinematographie, Films Domireew, 1975.

Yalaltecas, dirección de Sonia Fritz, México, Colectivo Cine Mujer/Centro Universitario de Estudios Cinematográficos de la Universidad Nacional Autónoma de México, 1984.

Z, dirección de Kosntantinos Costa-Gavras, Argelia/Francia, Office National pour le Commerce et l'Industrie Cinématographique/Reggane Films/Valoria Films, 1969.

Otros materiales audiovisuales referidos

Cananea, una película de Marcela Fernández Violante, realización de Julian Hernández, disponible en YouTube: <https://www.youtube.com/watch?v=Kxtb2rmLfAc&t=422s>

Homenaje de la industria filmica nacional al sr. Lic. Luis Echeverría Álvarez, s/c, VHS, Cineteca Nacional.

Los que hicieron nuestro cine, serie de televisión dirigida por Alejandro Pelayo Rangel, México, Televisión Educativa de la Secretaría de Educación Pública.

Perdida, dirección de Viviana García Besné, México, Alistair Tremps-Viviana García Besné-Raúl Cuesta-Arte, Música y Video, S.A. de C.V.-Fondo para la Producción Cinematográfica de Calidad (Foprocine)-Instituto Mexicano de Cinematografía (Imcine), 2009.