



**Casa abierta al tiempo**

**UNIVERSIDAD AUTONOMA METROPOLITANA**

**UNIDAD IZTAPALAPA**

**LICENCIATURA EN HISTORIA**

**“La cultura desde el poder: La política cinematográfica en México  
1949-2010”**

**TESINA**

**QUE PARA OBTENER EL GRADO DE:  
LICENCIADO EN HISTORIA**

**PRESENTA:  
ALEXIS BARBOSA VARGAS**

**ASESOR:**

**Dr. Enrique Guillermo Canudas y Sandoval**

**Iztapalapa, D.F.**

**Marzo 2014**

*“-Fíjate bien- decía a Mijares Axkhaná- fíjate en la sonrisa de las “gentes decentes”. Les falta a tal punto el sentido de la ciudadanía, que ni siquiera descubren que es culpa suya, no nuestra, lo que hace que la política mexicana sea lo que es. Dudo qué será mayor, si su tontería o su pusilanimidad”*

*Martin Luis Guzmán*

*“Los campos de la producción cultural ocupan una posición dominada en el campo del poder”*

*Pierre Bordieu*

*A mi familia, sobre todo a mis padres*

## Índice

Agradecimientos.....	6
Introducción.....	7
1. MARCO TEÓRICO: LA POLÍTICA, LA HISTORIA Y LA SOCIOLOGÍA DEL CINE	
1.1. La Nueva historia cultural .....	11
1.2. La sociología del cine.....	13
1.3. La política y la historia del cine .....	15
2. LOS ANTECEDENTES DE LA POLÍTICA CINEMATOGRAFICA EN MÉXICO (1895-1949) Y LOS CASOS PARTICULARES EN OTROS PAÍSES	
2.1. La política cinematográfica (1896-1949).....	21
2.2 El gobierno callista ante el cine: El caso particular de <i>La bahía de la muerte</i> (1926).....	26
2.2. La política en el cine: El caso particular de <i>Río escondido</i> (1947).....	33
2.3. Los casos particulares en Europa y América Latina .....	35
3. III. EL INICIO DE LA DECADENCIA: LAS PRIMERAS ACCIONES DEL ESTADO (1949-1960)	
3.1 La situación del cine nacional y su contexto .....	41
3.2 La Ley Federal de la Industria Cinematográfica de 1949 .....	48
3.3 El Plan Garduño de 1953.....	54
3.4 La Televisión y el Estado .....	56
3.5 La política en el cine: El caso particular de <i>El esqueleto de la señora Morales</i> (1959) .....	60
4. LA CENTRALIZACIÓN SINDICAL: EL PAPEL DEL STPC Y DEL STIC (1960-1970).	
4.1 La situación del cine nacional y su contexto .....	62
4.2 Historia de los sindicatos cinematográficos .....	66
4.4 El cine universitario y de autor como oposición al monopolio estatal.....	85
4.5 La política en el cine: El caso particular de <i>La sombra del caudillo</i> (1960).....	88

5. EL COMPADRAZGO EN EL CINE: AUGE Y DESMEMBRAMIENTO DE LA POLÍTICA CINEMATOGRAFICA (1970-1992).	
5.1 El cine setentero: El vuelco generacional.....	91
5.2 Rodolfo Echeverría al frente de la cinematografía mexicana.....	97
5.3 Margarita Portillo y el papel de la RTC .....	113
5.4 La política en el cine: El caso particular de <i>Cascabel</i> (1977).....	119
6. EL AUGE DE UNA PRODUCCIÓN COMPARTIDA: ¿SE ACABA LA CENTRALIZACIÓN? (1992-2010).	
6.1 La Ley de Cinematografía de 1992 .....	123
6.2 EL Tratado de Libre Comercio y la cinematografía.....	127
6.3 La nueva década y el papel del IMCINE desde el CONACULTA.....	133
6.4 La política en el cine: El caso particular de <i>La Ley de Herodes</i> (1999).....	140
Conclusiones.....	145
Fuentes consultadas.....	148

## Agradecimientos.

Primero que nada quiero agradecer a mi familia que a lo largo de mi vida me han apoyado siempre pero sobre todo a mis padres quienes inculcaron en mí el amor al cine. También quiero agradecer a la Cineteca Nacional, específicamente al Centro de Documentación que gracias a la consulta de su buen acervo bibliográfico y hemerográfico, hizo esta investigación posible.

A mi asesor el Dr. Enrique Canudas, quien me dio total libertad y apoyo desde un principio. Sus lecturas y comentarios me ayudaron bastante en el desarrollo de esta investigación. También a mi lector el Dr. Javier McGregor y a la Dra. María Fernanda de los Arcos, profesores que mostraron siempre interés en mi formación profesional.

## Introducción

La cinematografía mexicana es una de las principales tradiciones artísticas de nuestro país, por lo que se tienen numerosos estudios sobre el desarrollo cinematográfico en México, aunque la mayor parte no es de carácter histórico. Si bien el cine en México se remonta desde 1896, los estudios provienen en mayor parte desde críticos del cine, sociólogos o licenciados en Ciencias de Comunicación. Los historiadores poco han trabajado la cuestión cinematográfica si bien los más de cien años de la cinematografía mexicana son dignos de estudio desde el estudio de la Revolución mexicana como hecho y la Revolución como género cinematográfico. También su relación con el género histórico presente desde el nacimiento del cine en México, en películas sobre la Conquista, la Independencia o la Reforma hacen del cine un medio que al igual que la prensa deben ser estudiados.

De manera que no sólo ante la historia el cine presenta ciertamente manifestaciones y problemáticas dignas de estudio (económicas, políticas, sociales, ideológicas), sino también se presenta ante las Ciencias Sociales como un elemento capital de estudio, vuelvo a repetir, al igual que se hacen numerosos estudios sobre la prensa o la literatura. Es por esto último, tal vez, que la historia es la que tiene la responsabilidad mayor de estudiar al cine, ya que también además de ser una Ciencia social, es tal vez en mayor consideración una humanidad, por lo que al igual que la literatura, la poesía, la música, las artes plásticas o el teatro, el cine no es ajeno a la disciplina histórica.

Sería difícil pensar en el siglo pasado y el presente sin el cine: El Siglo XX es marcado por muchas manifestaciones culturales importantes que van el *Jazz*, el *Rock and Roll* o la psicodelia, pero una de las más importantes, sobre todo si tomamos en cuenta a la iconografía de este siglo, es totalmente el séptimo arte. Por lo tanto los historiadores de estos años ya sea si desean hacer investigación, didáctica o difusión el cine y la historia van ligados.

Ahora bien la política cinematográfica refiere a una problemática que ha sido poco trabajada. La relación entre políticas particulares y culturales que refieren al séptimo arte es un elemento de estudio poco abarcado ya que la mayor parte de los trabajos refieren al cine en sí, como las temáticas, los actores y directores o los géneros, por lo que si se trabaja la

relación entre el cine y la política casi siempre abarca algún sexenio en particular o se refiere solamente a la relación entre el cine y la Revolución Mexicana. De esta manera el cine ha llegado a ser en países como la URSS, Cuba o México un arte centralizado que desde las élites del poder ha generado interés, pero también desatención o molestia hasta llegar al decaimiento de sus respectivas industrias o también al exilio o censura de numerosos cineastas. También hay casos de cinematografías en donde las políticas y la centralización han sido muy endebles como es el caso de los Estados Unidos, en donde la libre empresa y también relativamente la libertad han sido condicionantes en todos los sectores de la llamada meca del cine. De manera que la relación entre la política y el cine ha sido poco trabajada en Estados Unidos, sin embargo esto no quiere decir que no exista esta relación, ya que el cine norteamericano siempre ha sido motivo de promoción de los valores cívicos, patrióticos pero sobre todo económicos que pugna la principal potencia del mundo desde la posguerra. Es así que también el interés del gobierno norteamericano hacia el séptimo arte es evidente si tomamos en cuenta eventos históricos o coyunturas como el Macartismo, la Guerra de Vietnam o el Watergate.

En México, la participación del gobierno y la politización del cine han sido más que evidentes. Si bien en algunos años mayor que otros, el desarrollo del cine mexicano ha sido casi siempre de carácter centralizado, incluso actualmente mediante el papel central del Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE), heredero de muchas de las políticas del extinto Banco Cinematográfico. Precisamente IMCINE, junto con su dependencia CONACULTA, coordinó recientemente un libro que analizaba la relación entre el estado y la cinematografía y que lleva por nombre: *El Estado y la Imagen en movimiento*<sup>1</sup>. En este libro participan varios expertos de distintas instituciones en la elaboración de diferentes capítulos que refieren ya sea a un sexenio, una década o algún caso particular que reafirme la importancia en el papel que jugó el Estado mexicano en el desarrollo de la cinematografía, haciendo énfasis en el cardenismo, el echeverrismo y en la reestructuración del aparato cinematográfico en años recientes. Esta ambiciosa obra entonces, toma como vital, lejos de parecer bueno o malo, la participación de las políticas estatales referentes al cine mexicano.

---

<sup>1</sup> *El Estado y la Imagen en movimiento: reflexiones sobre las políticas públicas y el cine mexicano*, México, CONACULTA-IMCINE, 2012.

Por mi parte, esta investigación toma elementos centrales y a la vez particulares referentes a esta centralización, como lo son leyes, planes, sindicatos, discursos o películas con una importante carga política o ideológica. Si bien hay otros aspectos que son importantes dentro de una política en general como lo son los derechos de autor y todo lo que involucra también a la preservación y toda la reglamentación que hay en torno a esto, por mi parte no refiero a estos aspectos, centrándome en lo demás.

Es así que mi investigación la dividí en seis capítulos; los dos primeros no entran demasiado y propiamente en la investigación, ya que refieren a aspectos más generales y teóricos, mientras que los últimos cuatro entran en detalle sobre las políticas efectuadas por el estado a lo largo de más de sesenta años.

El primer capítulo titulado “Marco teórico: la política, la historia y la sociología del cine” refiere precisamente a la relación de estas ciencias sociales con el cine, mientras que dedicó a la historia y la ciencia política dos apartados en relación a dos autores que ligan a la historia y la política con la imagen audiovisual, respectivamente como lo son el historiador Marc Ferro y el politólogo Giovanni Sartori

En el segundo Capítulo “Los antecedentes de la política cinematográfica en México (1896-1949) y los casos particulares en otros países” refiero como en sus primeros cincuenta años la cinematografía mexicana es más politizada de los que se piensa sin serlo más que durante la segunda mitad del siglo XX. También en un pequeño apartado se hace un pequeño recuento de otros países y sus respectivas cinematografías que tienen en común con México, la centralización o el elemento político muy marcado en su cine, como los casos de la Unión Soviética, Alemania, Chile y Cuba, siendo éste último el más afín al caso mexicano. Por último en otro apartado analizó una película de contenido político que considero afín al tema y que también analizó una película para el final de los siguientes cuatro capítulos.

El tercer capítulo “El inicio de la decadencia: Las primeras acciones del Estado (1949-1960)” analizó los inicios de la crisis en el cine mexicano que más que nada refiere a la pérdida de mercados y de audiencia para los años de la posguerra. También refiero en un

apartado al surgimiento de la televisión, principal rival como medio de comunicación hacía el cine.

El cuarto capítulo que lleva por título “La centralización sindical: el papel del STPC y del STIC (1960-1970)” es el que destinó al análisis de la política sindical en el cine a través de la relación de éstos y el gobierno, y como para esta década estos gremios tuvieron un importante papel. También destinó un apartado al cine independiente y de autor como elemento de disgregación ante la centralización cada vez más creciente del cine mexicano.

El quinto capítulo “El compadrazgo en el cine: Auge y desmembramiento de la política cinematográfica (1970-1992)” abarca tres sexenio y entre ellos, siendo obviamente el más referido, el sexenio echeverrista debido a la alta centralización surgida del interés de este gobierno en consolidar un industria decaída. De este modo analizó cada una de las empresas e instituciones que consolidaron el régimen más centralizado en la historia del cine mexicano.

Por último el capítulo “El auge de una producción compartida: Se acaba la centralización (1992-2010)” a manera de un epílogo, se refiere los últimos años del cine mexicano y sus condiciones ante sectores como la producción, la distribución y la exhibición que lejos de constituir un gran avance, son años en lo que se han producido más y tal vez mejores películas que durante los años ochenta y noventa, pero a costo de que numerosas películas sean menos vistas de lo que lo eran durante esos años.

De este modo esta investigación a pesar de los largos años abarcados, pretende hacer un recuento de los principales hechos, ya sean generales o particulares, que marcaron al cine mexicano a través de la participación estatal, que lejos de ser bueno o malo, la centralización es un elemento y una problemática digna de estudio y de gran importancia.

## I. MARCO TEÓRICO: LA POLÍTICA, LA HISTORIA Y LA SOCIOLOGÍA DEL CINE

### 1.1 La Nueva historia cultural.

La Nueva historia cultural ha tenido su auge en los últimos treinta años después que la historia social y la historia económica aparecieran como triunfantes hasta ese momento. Desde mediados del siglo XX, pensadores marxistas como Antonio Gramsci, Raymond Williams o Edward P. Thompson pusieron en duda la clásica dicotomía marxista de infraestructura-superestructura al señalar que la primera no determinaba a la segunda sino que ambas eran igual de importantes; Gramsci desde el concepto de “Hegemonía”, Williams desde el concepto de “Materialismo cultural” y Thompson desde el concepto de “Experiencia”. De esta manera la historia cultural ha contribuido a lo que se le conoce como Nueva Historia, o sea, una historia con menor rigor científico, además de una mayor relación con la psicología y la literatura, y por lo tanto, un acercamiento mayor a la narrativa no sólo como una forma sino también un contenido. De esta manera lo que Francois Dosse llama “la historia en migajas”<sup>2</sup>, Hayden White “metahistoria”<sup>3</sup> o Joseph Fontana “el giro cultural”<sup>4</sup> es viable teniendo en cuenta la atomización de la disciplina o la cantidad de trabajos que retoman a la cultura como dominante y en muchos casos son menos serios o con menor pretensión científica.

Este auge de la Nueva historia no llegó sólo, provino principalmente del cambio generacional más importante del siglo XX: los años sesenta. Esta década está representada por la idea de la contracultura en la cual los jóvenes mostraron un fuerte descontento al modelo paternalista derivado de la Segunda Guerra mundial, además de la particular oposición a la Guerra de Vietnam, a los revisionistas en el Bloque Soviético y por supuesto, al modelo académico tradicional y estructuralista cuyo eje principal estuvo ubicado en Francia, en donde los estudiantes se deshicieron de los viejos modelos académicos y en el caso de la historia, dando paso a las ideas de historiadores como Emmanuel Le Roy-Ladurie, Jacques Le Goff o Marc Ferro, éste último gran conocedor y estudioso de la

---

<sup>2</sup> Francois Dosse, *La marcha de las ideas. Historia de los intelectuales, historia intelectual*, Valencia, Universidad de Valencia, 2007.

<sup>3</sup> Hayden White, *Metahistoria: la imaginación histórica en la Europa del siglo XIX*, México, FCE, 1992

<sup>4</sup> Josep Fontana, *La historia de los hombres en el siglo XX*, Barcelona, Crítica, 2005.

cinematografía. También la Nueva historia estuvo influenciada por pensadores de otras ciencias sociales como el antropólogo Claude Lévi-Strauss y el sociólogo Michel Foucault.

Aun con todas las críticas a esta evidente atomización de la disciplina histórica, ha habido campos que han tenido un significativo auge siendo uno de los casos más evidentes sería el de la Historia intelectual. Este tipo de historia está muy relacionada con la Historia cultural en base a que ambas toman como punto de partida a la cultura como motor de cambio antes que a la propia sociedad. Otro campo que se ha renovado y ha resurgido es precisamente el de la Historia política o la renombrada Nueva Historia política<sup>5</sup>. Por ejemplo Jean-Pierre Rioux distingue cuatro polos en esta nueva historia cultural:

“La historia de las políticas y las instituciones culturales, la historia de los mediadores y las mediaciones, la historia de las prácticas culturales y la historia de los signos, símbolos, lugares y sensibilidades perceptibles en los textos y las obras de creación”<sup>6</sup>.

También el historiador Joseph Fontana reflexiona así: “Porque la solución a este problema no reside en limitarnos a volver a una explicación lineal u ordenada, sino que requiere la elaboración de un nuevo tipo de síntesis que integre de manera coherente los datos de la historia política, social y cultural, sin olvidar, por otro lado que sus protagonistas son siempre seres humanos”<sup>7</sup>.

De esta manera relacionándolo con el primer polo, la cultura no es algo precisamente abstracto que no tenga una base tangible y material, sino al contrario: La cultura existe, en gran parte, a ideas o costumbres, pero también a través de instituciones y políticas. Por lo tanto, los términos de “Política cultural” o “Política cinematográfica” son viables y recobran un gran sentido al analizar la cultura desde el poder.

---

<sup>5</sup> María Fernanda G. de los Arcos define a esta Nueva Historia política como un estudio de la política dentro de la historia que no descuida la parte interdisciplinaria sobre todo con la sociología y la economía. De esta manera la NHP no busca tanto el estudio de las élites del poder, sino también de las mayorías, o sea la sociedad. por lo que estas mayorías son estudiadas en bases a muchas categorías como lo son la economía, la demografía, la cultura, las prácticas religiosas etc. María Fernanda G. de los Arcos, “El misterio del pequeño número o sobre la historia del poder: una aproximación a la nueva historia política” en Iztapalapa. Revista de Ciencias Sociales. 1992, No. 26, pp. 55-76.

<sup>6</sup> Jean Francois Sirinelli, Jean Pierr Rioux, *Pour une historie culterrelle*, Seuil, París, 1997. Citado en Francois Dosse, *op. cit*, p. 138.

<sup>7</sup> Josep Fontana, *La Historia después del fin de la historia*, Barcelona, Crítica, 1992, p. 21.

El caso del cine no es la excepción, ya que el séptimo arte ha sido fuertemente institucionalizado como instrumento de mensaje o propaganda desde las élites del poder, principalmente tratándose de regímenes nacionalistas y centralizadores como el régimen posrevolucionario en México. Personalmente pienso que hablar particularmente del caso mexicano en relación al cine es pertinente debido a lo politizado que ha sido el cine en los últimos sesenta años en relación a la importancia que tienen las instituciones culturales, como fue el caso del Banco cinematográfico o el IMCINE, para el estudio del cine mexicano. Aun así, es obvio que hay numerosas películas, sobre todo en los años sesentas y ochentas, que se producen sin ayuda del estado, pero indudablemente las políticas llevadas a cabo a través de leyes, sindicatos y regulaciones influyeron de manera notable en la situación del cine mexicano que para la segunda mitad del siglo XX vio perder época dorada con su público, y por lo tanto, su mercado ante el cine norteamericano.

## 1.2 La sociología en el cine.

Dentro de las ciencias sociales, la sociología es la que más se ha interesado no sólo en el cine sino en los grandes medios de comunicación como la radio o la televisión. Su principal función es la de explicar el efecto que tienen estos medios en la sociedad, ya que debido al carácter masivo de éstos, la sociología encuentra un campo fértil para el estudio de la alienación. De esta manera el cine también se constituye como un medio de comunicación masivo que además de todo es un arte y sobre todo una industria, por lo que su carácter se puede estudiar desde la colectividad, como podrían ser empresas o instituciones, y dependiente de la situación económica ya sea de un país o de una determinada empresa, y por lo tanto de una industria. Todas estas variables de estudiar el cine como institución, arte o industria, hacen del cine un campo importante de estudio para la sociología que cómo describiré en este apartado ha sido estudiada y referida por numerosas escuelas y pensadores del siglo XX.

La sociología y el cine nacen en el siglo XIX, una como ciencia y la otra como espectáculo. En cuanto a la sociología, Emile Durkheim buscó dotar a ésta de una línea metodológica que estableciera a las ciencias sociales en general como una ciencia al igual que, por ejemplo, la biología. De esta manera, Durkheim es considerado el heredero y perfeccionador del positivismo sociológico. Su obra capital, no sólo en la sociología sino en

todas las ciencias sociales, es *Las reglas del método sociológico* publicada en París en el año de 1895, curiosamente el mismo año y ciudad en donde los hermanos Lumiere inventaron el cinematógrafo. De esta manera un elemento en común entre a sociología y el cine es que se surgen o se desarrollan en Francia durante el llamado auge del positivismo, doctrina o tendencia filosófico, sociológica e histórica que dotó a las ciencias sociales de empirismo y un método que según los positivistas permitiría establecer leyes al igual que otras ciencias. En esto último hay un importante campo de estudio para la sociología del cine, ya que sería óptimo estudiar la relación entre el pensamiento positivista y el cine, muy presente en cineastas como George Melies o D.W. Griffith y sus respectivos filmes: *Viaje a la luna* (1902) y *El nacimiento de una nación* (1915); la primera exaltando el nacionalismo y la civilización versus el salvajismo, mientras que la segunda resalta el racismo representado en la Guerra de Secesión norteamericana.

A lo largo del siglo XX, la sociología se interesó en el impacto de la cinematografía que surgió como un espectáculo y pronto se convirtió en un medio masivo, un arte y una industria, y por lo tanto, un medio de enajenación de las masas y de propaganda. Fue durante y después de la Segunda Guerra Mundial que el cine adquirió un carácter más masivo y propagandístico, sobre todo en occidente en donde la causa aliada despertó mucha simpatía. Para la segunda mitad del siglo XX, las diferentes escuelas que surgieron en occidente durante la guerra fría, además de las doctrinas ya presentes, mostraron un renovado interés en el análisis de la cinematografía y su relación con la sociedad. Rosario Bonifaz considera que los más importantes estudios en torno a la sociología del cine provinieron desde el marxismo, el estructuralismo y la Escuela de Frankfurt<sup>8</sup>.

1) Desde el marxismo, Rosario Bonifaz distingue que el cine estuvo más presente en la obra de Paul Bachlin: *Historia Económica del cine*. En esta obra se relaciona al fenómeno del cine como acompañante del desarrollo del capitalismo por lo que se presenta más en países

---

<sup>8</sup> Estas tres corrientes se distinguen por presentarse en el cine después de la segunda mitad del siglo XX. Cabe mencionar que durante la primera mitad del siglo XX, también hay escuelas que estudian los efectos del cine en la sociedad, cuyo ejemplo más notable es la escuela neopositivista la cual estableció al cine como un mecanismo de comportamiento y consumo siguiendo una metodología empírica e inductiva por lo que se recaudaban encuestas y datos. Rosario Bonifaz, *Surgimiento de la industria cinematográfica y el papel del Estado en México (1895-1940)*, México, UAG-Cámara de diputados, 2010, p. 34-43

avanzados, por lo que establecía al cine más como una industria que un arte, o desde la terminología marxista, el cine era visto como una superestructura.

2) En cuanto a la Escuela de Frankfurt, esta también estableció al cine como una “Industria cultural”<sup>9</sup> concepto trabajado por Theodor Adorno, Walter Benjamin o Max Horkheimer, y que adaptarían después sociólogos franceses como Pierre Sorlin, quien establece al cine como una mercancía y un producto cultural que se convirtió, gracias al capitalismo que sentó una base industrial y financiera, en un espectáculo de masas. De manera que la teoría crítica ve al cine más como una industria que como un arte o un aparato ideológico, por lo que su enfoque es más de carácter económico y social, y alejado del marxismo más dogmático y tradicional.

3) Desde el Estructuralismo, la llamada “Sociología de los medios de comunicación” ha desarrollado la idea del cine como un medio de comunicación más que una industria, por lo que su función en la sociedad es importante ya que mantiene pautas y significados de una sociedad. Bonifaz nos explica que el máximo estudioso del estructuralismo dentro del cine fue Andrew Tudor quien estableció que los estudios relacionados con el cine debían llegar a entender o explicar los “modelos de cultura”, o sea, la relación del cine con la cultura de masas y la cultura popular, además de la relación de estos modelos con las estructuras sociales. De esta manera, para Tudor lo social también puede determinar al cine, con lo que surgen las corrientes cinematográficas que poco se relacionan con el cine como una industria, sino más bien como un arte y fenómeno social.

### 1.3 La política y la historia del cine.

Tanto en el campo de la historia como el de la política, el cine ha sido elemento marginado de estudio. En la teoría política ha sido más marginado el cine ya que se ha analizado poco las relaciones entre el cine y la política, por lo que no ha tomado en cuenta al cine como elemento de estudio sociopolítico, mientras que otras disciplinas sociales como la sociología, la antropología y la psicología han sido más constantes en tomar al cine como objeto de estudio. De esta manera, como ya se mencionó el grueso de las ciencias sociales ven al cine como un medio masivo de comunicación o como se establece en inglés *Mass*

---

<sup>9</sup> Estas industrias culturales han visto su mayor crecimiento durante el siglo XX e implican una degradación del arte y de la cultura.

*communication*. Por lo tanto, las ciencias sociales estudian al cine como institución social, o sea su control social, sus funciones y sus públicos, por lo que se centran en consecuencias sociales que producen los *mass communications*<sup>10</sup>, ya sea en individuos o en sociedades, dejando su relación con el poder político como elemento menos estudiado y por lo tanto marginado.

Para Manuel Trenzado Romero, lo marginal del cine como objeto de estudio de la ciencia política se debe a diferentes razones: La primera debido al marco institucional de ésta, ya que limita su estudio a partidos, elecciones o sistemas políticos y en segundo lugar, su indiferencia a la ficción como algo ajeno a la realidad política<sup>11</sup>. De este modo, a diferencia de la historia, la ciencia política sigue resuelta en desconsiderar a la cultura como un asunto político de relevancia, a pesar de que en los últimos años se ha revalorizado en papel del cine como elemento de conflicto ideológico y político. Por lo tanto, el cine ha sido reagrupado en la subdisciplina de la Comunicación política, cuyo auge se da en la década de los ochenta en los Estados Unidos, y constituye un giro culturalista dentro de la Ciencia política que ha permitido la interdisciplinariedad con la Psicología, por citar un ejemplo, lo que ha permitido la heterogeneidad y la especialización en temas antes marginados como el cine, que es considerado un medio masivo como la televisión, la radio y la prensa, y por lo tanto objeto legítimo de estudio de la politología en cuanto al estudio de los discursos y las creencias políticas reflejadas en el cine, mientras que en la historia también se considera al cine como un elemento legítimo de estudio debido a las representaciones colectivas que construyen o reafirman la identidad regional o nacional.

Acercándonos más a la historia, si tomamos en cuenta a Pierre Bourdieu, sociólogo de la cultura, éste propone en base a su teoría de los campos, ya sea sociales, culturales o intelectuales, y su relación con el poder en torno a campos de dominantes y dominados<sup>12</sup>, que el arte no existe sino que existen diversos tipos de producciones legitimadas por diversos grupos políticos, tendríamos que aceptar que la cultura está determinada en gran parte por grupos influyentes que no sólo tendrían que relacionarse con el estado, sino

---

<sup>10</sup> Salvador Giner, Comunicación masiva en *Diccionario de Ciencias Sociales. Volumen I*. Barcelona, Planeta-De Agostini, 1987, p. 477.

<sup>11</sup> Manuel Trenzado Romero, El cine desde la perspectiva de la Ciencia Política, en *Revista Española de Investigaciones Sociológicas* [en línea], n. 92. Consultado en: <http://www.reis.cis.es/REIS/jsp/REIS.jsp>

<sup>12</sup> Dosse, *op. cit.*, p. 138

también con grupos económicos, como ejemplifica Bourdie en base a los burgueses y su relación con la estética durante el siglo XIX. De esta manera el estudio de la cultura desde el poder es posible y básico si se requiere el análisis de determinadas corrientes artísticas o culturales<sup>13</sup>, tan diversas e importantes desde el siglo XIX.

Para la segunda mitad del siglo XX, los estados se involucraron más en la economía mediante las ideas de economistas como J.M Keynes que teorizaron modelo conocido como “Capitalismo de estado” que llevó durante la posguerra (1945-1971) a un crecimiento importante de numerosas economías, cuyos casos más importantes fueron el de las economías japonesas, israelí, mexicana y alemana. Si bien la cultura no fue tan regulada, hay todavía para esta época una importante influencia de los gobiernos sobre las artes, y por lo tanto, también en el cine que a través de grandes estudios o superproducciones exaltan los nacionalismos y los valores oficiales, aunque también hay numerosas corrientes artísticas que se oponen al arte tradicional y oficialista<sup>14</sup>. De esta manera, se tiene la idea de que el cine de antaño es materia y referencia de estudio, mientras que el cine más moderno es menos objetivo y menos digno de estudio, pero el cine se presenta aun para la segunda mitad del siglo XX, como elemento importante de estudio para diferentes disciplinas, debido a que la cinematografía no ha dejado de ser una propaganda, un arte, una institución o una industria. Aun en nuestros días sigue siendo todo lo anterior.

Además de ser una industria, un arte, propaganda, una institución, también la cinematografía está relacionada con el concepto de Louis Althusser, por lo que se trata también de un Aparato ideológico del Estado. Por lo tanto el discurso oficial, no sólo está presente en instituciones como la religión o la familia, sino también en los medios y el arte que contribuyen a fortalecer la unidad nacional. Para Pierre Sorlin el elemento ideológico

---

<sup>13</sup> Si bien los historiadores del arte consideran que fue antes de la época contemporánea, y sobre todo en la época moderna o lo que se considera el Antiguo Régimen, cuando el arte y a su vez los artistas estuvieron más apegados a los círculos del poder, como podría ser el ejemplo del Rococó; tampoco se descarta que a pesar del auge de los estilos y las corrientes artísticas propias del siglo XIX, que a su vez representan la ruptura de la tradición, el arte siguió estando muy relacionada con el poder, como menciona E.H. Gombrich, a través de las instituciones y las academias. E.H. Gombrich, *La Historia del arte*, México, CONACULTA-Editorial Diana, 1999, p. 498.

<sup>14</sup> Véase el caso del cine en la Nueva Ola (*Nouvelle Vague*) en Francia que como se verá más adelante también tuvo una gran repercusión en México.

es primordial<sup>15</sup>, pero junto con ésta lo que hace al cine un elemento interdisciplinario de estudio son las mentalidades y las representaciones:

“Las mentalidades nos han aparecido, así, como el sistema y los instrumentos que un grupo humano se da para transcribir, mediante símbolos, discursos, ritos, las relaciones y los contrastes a través de los cuales evoluciona. Entre esos útiles, el observador pronto nota el papel considerable de las configuraciones visuales.”<sup>16</sup>.

De esta manera, aun por muy descentralizada o independiente que sea una película, el cine se presenta a las Ciencias Sociales como un crisol de mentalidades e ideologías que hacen de la cinematografía un importante campo de estudio para estas ciencias porque se relaciona no sólo con la política o la psicología, sino también con la sociología, la economía y por supuesto la historia.

a) El historiador cinéfilo: Marc Ferro y el cine como fuente histórica.

La aportación del cine a la historia es mayor de lo que se piensa, según Marc Ferro, aun tratándose del cine de ficción. Ya se había mencionado que Ferro pertenece a la tercera generación de anales, menos erudita y científica que sus antecesores, por lo que para él la historia tiene en la imagen, sobre todo en el cine, el relevo de las formas escritas principalmente para el estudio de la historia del siglo XX. Esta consideración del cine se fue legitimando desde que surgió, ya que desde sus albores el cine no era considerado un arte sino un espectáculo, y poco a poco se fue convirtiendo en un arte de vanguardia como lo fue el caso del cine soviético o el expresionismo alemán, pasando por el cine sonoro cuando los escritores se involucraron más en las películas, y llegando a la Nueva Ola en Francia, en donde el autor se involucraba más en sus proyectos. Una película en sí, dice Ferro, puede ser un acontecimiento ya que “ha sido una fuerza y ha impreso su huella, su influencia en la sociedad”<sup>17</sup>.

---

<sup>15</sup> Para él la ideología no es un concepto aislado o propio de los países socialistas, ya que está presente en todas las sociedades desde un grupo hegemónico que puede o no tratarse de un Estado. Pierre Sorlin, *Sociología del cine. La apertura para la historia de mañana*, México, FCE, 1985, p. 21

<sup>16</sup> *Ibid.*, p. 28

<sup>17</sup> Marc, Ferro, *El Cine, un visión de la historia*, Madrid, Akal/Cine, 2008, p. 7.

De modo que la historia está presente en casi todas las películas, desde cineastas que pretenden a todas luces hacer historia aun a través de la ficción, hasta cineastas que están lo más alejados de las ideologías dominantes, su reflejo de la sociedad ya constituye en sí, un trabajo histórico. Otra consideración en cuanto a géneros y visiones, está presente en lo que Ferro llama “películas-memoria” que no es otra cosa que el género documental. Parecería que estas películas son más objetivas e históricas que las películas de ficción, pero Ferro las considera históricas aunque con otra consideración negándoles la importancia que tiene la ficción, y recriminándoles su pretensión de abarcar completamente la realidad, ya que para el autor eso es imposible aun con cuantas tomas e imágenes haya de un acontecimiento. Lo que ayuda a la ficción, es su carácter inventivo y particular que muestra el reverso de la sociedad, lo que para Ferro es lo más importante: “El análisis de un suceso. Un síntoma y revelador de las enfermedades del funcionamiento de las sociedades, es evidentemente la llave de oro del análisis histórico del cine”<sup>18</sup>.

La obra de Ferro “El Cine, una visión de la historia”, analiza épocas históricas como la edad antigua o la edad media, y acontecimientos históricos como el totalitarismo o la descolonización africana, en base a películas que complementan o cuestionan la historia oficial. De modo que para el cine, la historia es un género que a su vez se divide en subgéneros, como el caso de las películas bíblicas o el cine épico, y el cine de las revoluciones que contó con muchas visiones, cuyas más importantes fueron la norteamericana, de tendencia más crítica y la soviética, cuyo caso fue el más exaltador. El caso más prolífico y más politizado fue el del cine bélico, cuyo caso está presente en casi todas las cinematografías y en muchos e importantes directores que supieran plasmar los horrores de la guerra, por lo que cabe decir que se trata del género más universal y también pesimista que hay a lo largo de la historia de la cinematografía.

Por último, el autor reconoce las carencias y lagunas que constituye el cine como fuente histórica pero concluye que el cine es una buen herramienta para el historiador, por lo que hay que saber elegir y ver una película, y de este modo saber hasta qué punto podemos considerarla histórica. Por ejemplo si vamos a analizar la edad antigua o las revoluciones contemporáneas hay que ver con mucho cuidado el cine norteamericano que ante estos

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, p. 10

temas es poco objetivo y maniqueo con los contenidos. De esta manera como nos dice Ferro: “La representación del pasado, del presente, es decir del futuro, depende de la época y del contexto de la realización de la obra”<sup>19</sup>, por lo que es tarea del historiador saber para cada caso de estudio, qué películas pueden servir para esclarecer más su tema.

Al final, resulta un poco exagerado el panorama de Ferro en cuanto a la imagen filmica como sustituto de la fuente escrita, ya que aún la producción editorial es muy fuerte y la idea de las fuentes filmográficas está presente en pocos historiadores. Aun así, la tesis de Ferro en cuanto al cine y su relación con la historia mediante las fuentes históricas, es interesante y resulta una innovación en la forma de estudiar la historia en base a la fuentes filmográficas o audiovisuales que son igual de importantes que las fuentes bibliográficas o hemerográficas.

b) La “videopolítica” concepto acuñado por Giovanni Sartori en *Homo Videns*<sup>20</sup>.

Esta obra está sustentada en la relación que existe entre la televisión y la política, como la primera ha transformado a los ciudadanos y por lo tanto a la democracia. Desde la teoría política, uno de los estudiosos más importantes en este campo ve un gran retroceso en la democracia debido a la desinformación que genera en la sociedad la televisión, lo que Sartori considera una “sociedad teledirigida” por el poder de la imagen. Según Yolanda Casado: “Los principios de consenso, deliberación, representación y participación ciudadana articulados por la teoría política democrática moderna, están sufriendo transformaciones debido a los todopoderosos nuevos y viejos medios de comunicación de masas”<sup>21</sup>. De este modo, el libro de Sartori analiza los elementos de la teoría política<sup>22</sup> y los relaciona con casos prácticos como las democracias modernas, así que si ~~se~~ Sartori puede establecer una relación entre la imagen y la política, es viable pensar en una relación entre el cine y la política en cuanto al poder que tiene la imagen sobre la sociedad y aun tratándose de un medio menos masivo que la televisión.

---

<sup>19</sup> *Ibid.*, p. 163.

<sup>20</sup> Giovanni Sartori, *Homo videns: La sociedad teledirigida*, Madrid, Suma de Letras, 2005.

<sup>21</sup> Yolanda Casado, “Videopolítica” en Román Reyes (Dir): *Diccionario Crítico de Ciencias Sociales*. Consultado en <http://pendientedemigracion.ucm.es/info/eurotheo/diccionario/V/videopolitica.htm>

<sup>22</sup> Sartori entiende la importancia de la comunicación pública para entender los avatares de la política actual, aunque para desventaja de su obra, rara vez sale del género informativo (noticias, debates y opinión pública) y trasciende a otros medios como el cine o la radio.

Sartori divide su obra “Homo videns” en tres capítulos: El primero relacionado con la pobreza de la imagen en cuanto a lo escrito o hablado en cuanto a la capacidad de entender; el segundo está relacionado en cuanto a esta imagen y su relación con la sociedad que cada vez es más desinformada. Por último, el tercer capítulo refiere a las democracias postsoviéticas y a las teorías de un ciudadano más debilitado, y por lo tanto, democracias más frágiles.

Desde su primer capítulo, Sartori establece que la televisión es la cultura de la mayoría, debido a que es un medio masivo y audiovisual, mientras que la cultura no visual es una cultura de pocos, por lo que podríamos considerar al cine también como una cultura de la mayoría, por su mismo carácter audiovisual y masivo. De esta manera, el cine, la radio y la televisión sirven en muchos casos como instrumento de estas élites para generar consenso y justificar su poder. Si tomamos el caso de México, los medios de comunicación<sup>23</sup> como el cine o la televisión han estado muy ligados al poder, el caso de la televisión más ligada a elites económicas, mientras que el cine a élites políticas. Por lo tanto la principal diferencia entre el cine y la televisión sería, que la televisión actualmente determina y condiciona la opinión pública y por lo tanto, la democracia, mientras que el cine está más condicionado por la política sobre todo si tomamos en cuenta el caso mexicano, en donde la televisión ha tenido una gran influencia hasta convertirse en el medio de comunicación más masivo e influyente, mientras que el cine ha sido desde mediados del siglo XX, un medio menos influyente y cercano a la audiencia.

Sartori establece conceptos políticos como *Gobierno de los Sondeos* como la manipulación que hace la televisión sobre la opinión en cuestiones electorales. La televisión recurre a la calumnia para alabar o desacreditar a una o muchas figuras de la política, de manera que se le cuestiona poco por la manipulación de la imagen, ya que poca gente desconfía de la imagen. Esta cuestión en vez de fortalecer la democracia, la disminuye debido a que hace de los políticos seres mediáticos y en cuanto a la ciudadanía, la debilita en su capacidad de entender y opinar. Al final Sartori concluye que la cultura audiovisual es inculta por lo que no es cultura y que el desarrollo del ciudadano y por lo tanto de la democracia está en juego debido a la televisión.

---

<sup>23</sup> La televisión es un medio de comunicación al igual que el cine, pero este último como ya se mencionó, también es un arte, una industria y una institución, por lo que es más complejo de estudiar.

## II. LOS ANTECEDENTES DE LA POLÍTICA CINEMATOGRAFICA EN MÉXICO (1895-1949) Y LOS CASOS PARTICULARES EN OTROS PAÍSES.

### 2.1 La política cinematográfica (1896-1949)

Si bien la cinematografía llegó a México durante el Porfiriato, específicamente en 1896, hay pocos indicios que muestren un interés por parte del gobierno hacia la cinematografía. También hay que tener en cuenta que todo ese periodo, en donde al cine se le trata de experimental o como un espectáculo callejero, es difuso debido a las pocas películas mudas que se conservan, de manera que es muy difícil determinar si en ese periodo hubo una especie de política cinematográfica. Fue hasta la Revolución que el cine tuvo más implicaciones políticas, primero en un carácter documental e informativo y posteriormente en la propia ficción, a tal grado que la Revolución Mexicana se va a convertir en uno de los géneros más prolíficos del cine tanto mexicano como extranjero; el primero mejor representado en las películas de Fernando de Fuentes, mientras que el segundo representado en directores de la talla de Elia Kazan o Sergio Leone<sup>24</sup>. De esta manera tenemos imágenes sobre la campaña electoral de Francisco Madero o la campaña militar de Francisco Villa, además de hechos como el de Venustiano Carranza asistiendo en 1917 al estreno de *La Luz*, lo que García Riera considera “el espaldarazo oficial al joven cine mexicano”<sup>25</sup>.

mezcla  
inexacta

Es entonces con el régimen constitucionalista que empiezan los visos de un estado más organizado mediante un nuevo pacto social: La Constitución de 1917. En el cine, Carranza emitió el 1 de octubre de 1919, un “Reglamento a la censura cinematográfica” que buscaba desanimar a los productores extranjeros que introdujeran filmes “moralmente denigrantes” para nuestro país y que va a permanecer vigente 22 años. Lo más rescatable de este reglamento fue la creación de una dependencia de la Secretaria de Gobernación que regulara la censura y conocido como el Departamento de Censura, dependencia que con diferentes nombres va a continuar hasta nuestros días y de la que se hablara más adelante. También es en este año cuando surge la primera organización de trabajadores: La unión de

<sup>24</sup> Véase las películas *Viva Zapata* (1952) de Kazan o *Giù la testa* (1971) de Leone; la primera protagonizada por Marlon Brando además del actor mexicano Anthony Quinn, mientras que la segunda es un *spaghetti western* protagonizado por James Coburn y Rod Steiger.

<sup>25</sup> Aunque también se sabe de un escueto reglamento cinematográfico de 35 artículos establecido por decreto presidencial de Victoriano Huerta, lo que también podría considerarse un espaldarazo oficial. Emilio García Riera, *El cine mexicano*, México, Ediciones Era, 1963, p. 15 y Bonifaz, *Op. cit.*, p. 89.

empleados confederados del cinematógrafo (UECC). Esto en cuanto a trabajadores del ramo de la exhibición y en cuanto al ramo patronal surgió el año siguiente la Unión de Alquiladores Mexicanos (UAM) como respuesta a la organización de la UECC.

Durante este periodo, nos dice Riera, la Secretaria de Guerra y Marina encargó la realización de *Cuando la patria lo manda*, al parecer exhibida sólo a los militares, por lo que también se trata de los inicios del cine de ficción y narrativo en México. Sin embargo, a pesar de la cantidad de estudios cinematográficos recientemente surgidos, cuyos casos más importantes van a ser Ediciones German Camus, Azteca Films y Producciones Contreras Torres, la producción va a ser relativamente escasa hasta llegados los años treinta. Aun así la industria, incipiente y todo, pero de todas formas ya se trataba de una industria relacionada con un estado nacionalista y centralizado, lo que definiría también durante el cardenismo la forma y los contenidos de la cinematografía mexicana.

Antes del sexenio cardenista, los esfuerzos por una política proteccionista del gobierno de Pascual Ortiz Rubio fueron significativos, ya que para 1931 se crea la Compañía Nacional de Películas cuyas películas más emblemáticas van a ser *Santa* (1931) de Antonio Moreno<sup>26</sup> y *El Prisionero 13* (1933) de Fernando de Fuentes, al que García Riera considera el más grande cineasta mexicano. Cabe mencionar que la Compañía Nacional de Películas va a tener su principal antecedente en 1928, cuando nació la Compañía Productora de Películas Nacionales (CPPN).

De esta manera es bajo el gobierno de Lázaro Cárdenas, cuando se inicia una verdadera política cinematográfica con el impulso a la Compañía Nacional Productoras de Películas, el apoyo a las empresas mediante subvenciones, temáticas nacionalistas revolucionarias, el surgimiento de los grandes sindicatos<sup>27</sup> y el decreto de 1939 que obligaba a los cines de exhibir por lo menos una película mexicana. Precisamente, este periodo supuso la llegada

---

<sup>26</sup> Según Bonifaz, *Santa*, además de ser la primera película sonora en México, es un esfuerzo nacionalista que sentó las bases de una de las principales características del cine nacional: la centralización del estado hacia el cine, de manera que el control estatal suscitó los monopolios en cuanto a los estudios se refiere, los sindicatos y la censura. Bonifaz, *op. cit.*, p. 167.

<sup>27</sup> Las dos principales agrupaciones del trabajo para el periodo van a ser dos: La Unión de Trabajadores de Estudios Cinematográficos de México (UTECEM) y la Asociación de Productores Mexicanos de Películas (APMP); la primera representando a los obreros y la segunda a los trabajadores. También estaba la Federación de trabajadores de la Industria Cinematográfica (FTIC), de carácter más centralizado y perteneciente a la Confederación de Trabajadores de México (CTM), además se trata de un antecedente del Sindicato de Trabajadores de la Industria cinematográfica (STIC).

de numerosos directores como Arcady Boytler, Juan Bustillo Oro o el ya mencionado Fernando de Fuentes, cuya película *Allá en el rancho grande* (1936) considera García Riera el inicio de la industria cinematográfica en México debido al notable éxito de esta película que supuso el acercamiento del público hacia el imprescindible género de la comedia ranchera<sup>28</sup>. También la creación de importantes casas productoras auspiciados por el estado como Filmex, o Cinematográfica Latino Americana S.A. (C.L.A.S.A.)<sup>29</sup> van a suponer el final de la Compañía Nacional de Películas y el predominio de los grandes estudios, entre los que van a surgir después Azteca, Churubusco o Tepeyac, que van a constituir la llamada Época de oro del cine mexicano. De esta manera la APCM va a ver incrementado su número de afiliados, mientras que la UTECM no tenía el mismo entusiasmo, ya que coincidiendo con el activo movimiento obrero propio del cardenismo, para mayo de 1938 la UTECM respalda por la FTIC y por lo tanto de la CTM, se encaminó en un pleito obrero-patronal con la APCM que tuvo como resultado una serie de paros y huelgas que irremediablemente afectaron de manera relativa a la producción.

Para 1939, el inicio de la Segunda Guerra Mundial marcó el inicio de la época de oro del cine mexicano, ya que la industria no habría podido consolidarse del todo, por lo que para 1940 sólo se habían producido 29 películas. De esta manera, la poderosísima meca del cine disminuyó su producción con los Estados Unidos ya en el conflicto, pero no sólo eso, también los norteamericanos decidieron apoyar al cine mexicano mediante dinero, maquinaria e instrucción técnica<sup>30</sup> por su carácter de aliado, lo que supuso la hegemonía del cine mexicano en la región. También directores de la talla de Emilio Fernández, Julio Bracho o Ismael Rodríguez debutaron con lo que se unieron a otros directores consagrados que curiosamente vieron en la década pasada, sus mejores trabajos como es el caso de Fuentes o Boytler. Otro hecho trascendental es la creación del Banco cinematográfico en 1942, que desde un inicio contó mayoritariamente con capital privado y privilegió a

---

<sup>28</sup> El género de la comedia ranchera se convirtió en uno de los más prolíficos y exitosos géneros dentro del cine mexicano a pesar de que sus contenidos se relacionaban de manera implícita con el sexismo, el clasismo y el moralismo. Su época dorada también coincide con la época dorada de la radio y la industria discográfica, por lo que los cantantes ya exitosos en la radio tenían su éxito asegurado también en el cine.

<sup>29</sup> C.L.A.S.A. produjo la que se considera la mejor película en la historia del cine mexicano: *Vámonos con Pancho Villa* (1936) de Fernando de Fuentes y que según Bonifaz, fue financiada en parte por el gobierno cardenista. Bonifaz, *op. cit.*, p. 181.

<sup>30</sup> Emilio García Riera, "Cuando el cine mexicano se hizo industria" en *Hojas de Cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano. Volumen II*. México, SEP-UAM, 1988, p. 15.

grandes productoras como Grovas, C.L.A.S.A o Filmex inhibiendo a los pequeños productores. De esta manera la producción y la calidad crecieron, además la asistencia del público creció no sólo en México, sino también en Latinoamérica, con lo que actores como Pedro Armendáriz, Dolores del Río, María Félix, Jorge Negrete o Cantinflas rápidamente se convirtieron en íconos. La época de oro también supuso el auge del melodrama como género predominante sobre otros géneros como el revolucionario o la comedia ranchera, cuyo auge había sido la década anterior. En cuanto a la política cinematográfica, la Secretaría de Gobernación estableció la censura parcial a través del Departamento de la Producción cinematográfica, ahora con otro nombre pero como ya se mencionó creado en 1919, aunque el estado intervino poco ya que no se tienen casos de censura bien documentados para ese entonces<sup>31</sup>.

Los problemas del lado económico provinieron del lado de los norteamericanos cuando éstos decidieron cobrarse su “ayuda” por medio de la distribución, por lo que las ganancias quedarían en manos de grandes productoras como Columbia, o por medio de subsidiarias o también por lo compra de acciones de empresas como los Estudios Churubusco. De este modo quedó constituido uno de los grandes problemas del cine mexicano: su competencia con el cine norteamericano por medio de la distribución y la exhibición. También, el problema lo constituyeron los productores, a los que García Riera considera poco originales, mercantilistas y una poderosa mafia, los cuales promovieron la creación de un poderoso monopolio de las salas de exhibición, el del norteamericano William Jenkins. Esta tesis también es defendida por Jaime Tello, quien califica a los productores de “pequeños burgueses dedicados a la especulación y la rápida ganancia en detrimento de un sano crecimiento industrial capitalista”<sup>32</sup>. De esta manera la mayoría de los historiadores del cine culpan como responsables de esta crisis al acaparamiento de una pequeña élite de productores que beneficiaron a los proyectos más comerciales al igual que a directores más prolíficos y muchas veces menos talentosos, muestra de ello la poca y sana cantidad de directores que debutaron en esos años. Por lo tanto es viable la tesis de estos autores en esta primera etapa de crisis, por lo que el gobierno tuvo poco que ver en esta etapa, ya que su

---

<sup>31</sup> Una de las razones que se tiene es que la prensa era tan poco crítica debido al férreo control del gobierno, sobre todo durante el sexenio de Miguel Alemán, a través del monopolio estatal de PIPSA (Productora e Importadora de Papel S.A.) en la distribución del papel.

<sup>32</sup> Jaime Tello “Notas sobre la política económica del viejo cine mexicano” en *Hojas de cine.*, p. 22.

papel era aún reducido, limitándose a leyes protectoras, el establecimiento de bajos impuestos y la censura y clasificación de las películas a través de la Secretaría de Gobernación. De esta manera las condiciones que llevaron al final de época de oro del cine nacional son diversas y son abordadas más en forma en el siguiente capítulo.

## 2.2 El gobierno callista ante el cine: El caso particular de la película *La bahía de la muerte* (1926).

El gobierno de Plutarco Elías Calles estuvo firmemente respaldado por su antecesor Álvaro Obregón. El gobierno de este último, que lidió con la rebelión de Adolfo de la Huerta en torno al descontento de la sucesión presidencial de 1924, se había caracterizado por pacificar al país a través de la ideología del nacionalismo revolucionario<sup>33</sup>, por lo que en esos cuatro años se crearon dependencias tan importantes como la Secretaría de educación Pública que quedó a cargo de José Vasconcelos. También se habían firmado los Acuerdos de Bucareli en 1923, que significaron el reconocimiento de los Estados Unidos hacia un gobierno hasta ese entonces ilegítimo. De esta manera el gobierno de Obregón había pacificado de manera relativa el país a través de una activa política interna y externa.

En cuanto al cuatrienio callista, éste tuvo que lidiar a partir de 1926 con la Guerra Cristera (1926-1929), la cual no sólo tuvo importantes costos sociales sino que volvió a reincidir en la mala relación con los Estados Unidos que ya desde 1925 mediante una legislación de yacimientos petroleros que establecía un límite de posesión para extranjeros de 50 años, ésta se había agravado. El gobierno de Estados Unidos, a través de su embajador James R. Sheffield y su secretario de Estado Frank Kellog, consideraron a Calles un radical; para el primero el gobierno norteamericano debía ejercer una política más agresiva mediante la

---

<sup>33</sup> El nacionalismo revolucionario es una ideología de corte principalmente político, que buscaba la identidad nacional como medio de legitimación del gobierno mexicano. Esta identidad estaba sustentada en la teoría del mestizaje que constituyó durante todo el siglo XX, la principal base de identidad para los mexicanos. El contexto se ubica en la década de los años veinte cuando después del último golpe militar exitoso en la historia de México, el gobierno estableció la institucionalización de la lucha armada revolucionaria. Según Carlos Monsiváis esta teoría de la identidad es esencial para explicar la irracionalidad del desarrollo en México: “El nacionalismo unifica, destruye o arrincona las lealtades regionales y locales y forja la estructura de la sociedad capitalista, al tiempo que declara integrados al proyecto de desarrollo los intereses de todas las clases”. De esta manera, el nacionalismo mexicano es de corte burgués y pesimista, ya que su objetivo era forjar un Estado-Nación a través de la identidad nacional. Su génesis se encuentra en autores como Francisco Pimentel o Andrés Molina Enríquez que abordaron desde sus respectivos textos la cuestión indígena y mestiza. Posteriormente pasaría de forma más resuelta por autores como José Vasconcelos, Octavio Paz y Samuel Ramos.

presión de banqueros ante la deuda externa, mientras que el segundo veía en Calles un instrumento soviético debido principalmente a que México había establecido relaciones diplomáticas con la Unión Soviética<sup>34</sup>.

De esta manera para 1927, el gobierno de Calles podría ser considerado de corte radical debido a sus constantes ataques a la iglesia católica y al capital extranjero, más sin embargo otros elementos fueron determinando a Calles como un personaje conservador. El caso de la repartición de tierras es revelador debido a que durante su cuatrienio, el reparto fue realizado de manera simbólica por lo que se repartieron pocas tierras si se compara con lo realizado por el gobierno de Lázaro Cárdenas, que no sólo repartió numerosas tierras, sino que además éstas fueron valiosas ya que eran muy productivas. De hecho la mayor parte de la historiografía considera a Calles un presidente no agrario. El caso del cine es revelador ya que contrario a quienes consideran a Calles un presidente radical, su gobierno, a través de la Secretaria de Gobernación, censuró varias películas, principalmente por motivos ideológicos provenientes del nacionalismo revolucionario. Por motivos que iban desde la denigración de nuestro país hasta la propaganda política<sup>35</sup>, numerosas películas en su mayoría norteamericanas, fueron recogidas y destruidas por orden de la Secretaria de Gobernación. De esta manera, estas acciones hacen dudar de que el gobierno de Calles fuera radical o por lo menos de tendencia bolchevique, ya que también a numerosas películas provenientes de la Unión Soviética les fueron prohibidas la exhibición en México. El caso más representativo ocurrió en 1927, cuando una película soviética no sólo provocó la censura, sino también el encarcelamiento de los exhibidores y la molestia entre las diplomacias de ambos países:

Para el día 20 de enero del año de 1927, la Secretaria de Gobernación abrió una investigación que duró más de seis meses en torno al supuesto permiso de ésta dependencia de exhibir una película de marcada propaganda bolchevique. Desde el 14 de enero el subsecretario de gobernación advertía la pretensión de exhibir esta película y proponía hacer una investigación: “Se está preparando una cinta procedente de Rusia y de

---

<sup>34</sup> Otros elementos conservadores tachaban a Calles de Jacobino debido a que se cree que en sus inicios el sonorenses había simpatizado con estas ideas. Lorenzo Meyer y Héctor Aguilar Camín, *A la sombra de la revolución mexicana*, México, Cal y Arena, 1989, p. 107.

<sup>35</sup> Archivo General de la Nación, Administración pública S. XX, Secretaria de Gobernación Siglo XX, Investigaciones políticas (Galería 2), Generalidades, Caja 16, 33 fojas.

orientación marcadamente bolchevique (...) como medio de propaganda”<sup>36</sup>. La investigación “secreta” llevada a cabo por el Departamento Confidencial pronto se convirtió en objeto de la prensa que mediante *El Universal* dio seguimiento a la nota por varios días. Para el 22 de enero, la prensa consideraba este hecho como “una maniobra para hacer aparecer a México como centro de propaganda comunista”<sup>37</sup>.

El curso de la investigación dio resultados concretos para el mes de abril, cuando la Inspección General de Policía descubrió el nombre de la película y el cine que pretendía exhibirlo: La película llevaba por nombre la “Bahía de la muerte”<sup>38</sup>, al parecer producida por la ya mencionada empresa estatal Sovkino, y el cine que pretendía exhibirla era el “Imperial Cinema”<sup>39</sup>. En cuanto a la película, ésta parecía contar con subtítulos y según la prensa, estaba editada en partes.

El cartel carecía de pie de imprenta y rezaba entre otras cosas: “Prohibidas en las naciones europeas y civilizadas y autorizadas en México por el Supremo Gobierno”. Al parecer no sólo se trataba de una sola película sino de toda una serie de cintas con carácter propagandístico. Inmediatamente, el gobierno desmintió la información y la Inspección General de Policía ordenó retirar los carteles de propaganda y la detención de los responsables. Primero se capturó a Adrián Devars, propietario del pie de imprenta “El libro Diario”, que según la policía, había sido la responsable de la impresión de los carteles. Después se detuvo al empresario y propietario del Imperial Cinema, el señor Juan Bustillo Bridat. Ambos personajes se declararon ajenos a la problemática ya que desconocían que tanto la impresión de los carteles como de la exhibición de la película, fuera con fines propagandísticos debido a la numerosa carga de trabajo que existen en las imprentas y en los cines. Posteriormente ambos propietarios fueron consignados al Procurador General de la Republica, siendo el caso de Bustillo el más delicado debido a su origen español, lo que generó más críticas. Para ese momento, la embajada soviética, a través de uno de sus secretarios el señor León Haykises, manifestó su disgusto con la publicación de dichos

---

<sup>36</sup> AGN, Generalidades, Caja 16, foja 3.

<sup>37</sup> Recorte del periódico “El Universal” de México, fecha 22 de enero de 1927. Una Maniobra contra México. Seccion 1/a. Pag 1. Recortado en AGN, Generalidades, Caja 16, foja 3.

<sup>38</sup> La bahía de la muerte es una película dirigida Abram Room y cuenta la acción de un grupo clandestino de bolcheviques en un puerto del sur ocupado por los Blancos.

<sup>39</sup> AGN, Generalidades, Caja 16, foja 24.

carteles a los que calificó de “tendenciosos” y negó que la embajada se relacionara con esta propaganda. Éste fue el cartel de propaganda que fue difundido en varias partes de la Ciudad de México, y que tanta molestia e indignación causó al gobierno como a la prensa:



Fuente: AGN.

Para el 27 de marzo, el periódico conservador *el Sol* opinaba fuertemente al respecto. Para esta editorial el hecho era escandaloso ya que los cinematografistas constituían una labor antipatriótica, por lo que no sólo se debía atacar y moralizar a este cine en particular, sino a lo que la editorial consideraba un “triángulo de cines inmorales” que tenían la función de hacer propaganda bolchevique y que estaba compuesto por los cines Mundial, Monumental e Isabel y el ya mencionado Imperial Cinema<sup>40</sup>.

<sup>40</sup> Recorte del periódico “El Sol de México”, fecha 28 de marzo de 1927. El escándalo de los cines. Pág. 1 y 2 Recortado en AGN, Generalidades, Caja 16, foja 3.


Al final, los propietarios de la imprenta y del cine fueron consignados y sus respectivos cines cerrados. De manera que no se tienen más noticias al respecto en cuanto a películas soviéticas de propaganda o carteles en referencia. Podríamos concluir que se trató de un hecho aislado que terminó involucrando al gobierno mexicano, la embajada soviética y a la prensa, por el hecho de la propaganda a través de carteles, volantes y la propia película que cobraron importancia por estar supuestamente vinculada y patrocinada por el gobierno mexicano, lo que generó revuelo teniendo en cuenta el contexto de la Cristiada y de la incipiente relación entre las diplomacias de México y Estados Unidos, en contraste con la relación diplomática entre México y la Unión Soviética que parecía no ser del todo mala. También se podría considerar a este hecho como un antecedente importante de una política cinematográfica más decidida ya que para 1927, la industria y la política cinematográfica eran más que incipientes, por lo que el cine extranjero sobre todo el norteamericano inundaba las salas en México a falta de películas mexicanas<sup>41</sup>. Ya se había mencionado que la censura y destrucción de películas fue mayor para el cine norteamericano, al cual el gobierno mexicano llegó a considerar como factor para denigrar al país, sobre todo las películas relacionadas con la Guerra de Texas y la Revolución Mexicana. No es extraño apreciar que para la década posterior, sobre todo durante el gobierno de Lázaro Cárdenas, se diera un importante impulso a la industria mexicana que se estableció a través de empresas más estables y una producción constante, pero sobre todo a través del nacionalismo mediante la óptica de la Revolución Mexicana como un prolífico género y como contraste al cine extranjero.

---

<sup>41</sup> Bonifaz calcula que entre 1923 y 1928 sólo se produjeron 46 largometrajes mexicanos, lo que resulta deplorable si se toma en cuenta lo prolífico del cine norteamericano. Bonifaz, op. cit, p. 125.

**IMPERIAL - CINEMA**

**EL LUNES 21**

CON 

**LA BAHIA DE LA MUERTE**

Prohibidas en las Naciones Europeas civilizadas y

**PROPAGANDA - BOLSCHEVIQUE**

La Bahía de la Muerte.	Ditosh Datsoum.
La Hoda del Oso.	Alas del Servicio.
El Hundido del Cáucaso.	Del Salado al Puro.
El Amazado Potomkin.	El Domingo Negro.
La Maniama.	El Pájaro de Arca.
Cadmas Eotak.	El Misterio de la Muerte.
Alita.	El Viento.
Los Guerrilleros Rojos.	La Huelga.
El Sefi de Hércules.	Tras Vidas.
La Casa y el Mundo.	Los Yaks Indios.
Alta.	Yaks y Indios.
El Poder de los Yaks.	

Inauguramos la gran serie de destruy de

**Autorizadas en México**

CON EL

**Supremo Gobierno**

Volante propagandístico anunciando el paquete de películas "bolcheviques". Fuente: AGN



La Revolución mexicana vista por el cine como hecho histórico pero también como un género. Fuentes: *Cine Toma*.

### 2.3 La política en el cine: El caso particular de *Río escondido* (1947).

*Río escondido* es una película mexicana dirigida por el prolífico cineasta Emilio Fernández. Se trata de una de las obras más importantes del cineasta, aunque de sus menos reconocidas aun teniendo de protagonistas a la diva María Félix y al villano nacional Carlos López Moctezuma. Su trama refiere claramente al melodrama: Rosaura Salazar, una maestra rural, es encargada por el mismísimo presidente de la República a desempeñarse en el pueblo de Río Escondido, en donde el cacique de dicho pueblo Regino Sandoval controla a voluntad hasta el agua. De manera que la escuela hasta entonces cerrada, es reabierta por interés de Don Regino, quien se ha enamorado de Rosaura al igual que el Felipe, un estudiante de medicina. Al final el cacique es muerto por Rosaura, después de que éste en estado de ebriedad intenta abusar de ella, quien también muere en los brazos de su enamorado Felipe.

La película es sustancial en cuanto a política debido a dos razones:

- La primera razón sería el contexto en que esta filmada ya que encontramos el alemanismo, un gobierno conservador, escandalosamente corrupto y de tendencia mínima en cuanto al compromiso con la revolución, pero eso sí de muchos valores supuestamente cívicos. De manera que la película tiene más de un simple discurso y una espesísima retórica nacionalista que de una verdadera denuncia al problema real en la provincia mexicana. Para muchos críticos de cine, el indio evadió el tema real del caciquismo y la centralización burocrática proveniente de la capital, para en lugar de eso, embellecer y engrandecer a los paisajes como a la propia protagonista. Al final María Félix queda como un mártir a través de una imagen clásica de mujer sufrida y de reboso pero a final de cuentas, una heroína.

- La segunda razón estaría en el contenido de la película. Ya se mencionó que la técnica de la película es soberbia sobre todo por los escenarios naturales notablemente retratados por la fotografía de Gabriel Figueroa, pero en cuanto al contenido la película resulta escasa por retratar de manera limitada un problema mayor, y al final rematar con la muerte de la protagonista en lo que parece un final facilón. Por lo tanto el contenido es político a través del nacionalismo, sobre todo al principio de la película cuando a la protagonista le es narrada la historia de México por una voz en *off* que ensalza los grandes eventos de la

historia de México a través de los murales del Palacio Nacional, haciendo énfasis en la figura de Benito Juárez. Posteriormente el discurso del presidente Alemán es supuestamente recto, justo y conciliador que busca frenar los grandes problemas del país, a través del establecimiento de la moralidad, la alfabetización y la infraestructura. De este modo, la centralización del gobierno federal sobre los estados y municipios es justificada mediante este discurso nacionalista que acusaba a los agentes locales, como el caciquismo, como factores de los males de México, mientras que el gobierno posrevolucionario institucional se constituía como la panacea.

La película tuvo críticas diversas. En México, la crítica fue más moderada aunque al final una casi inexistente Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas en su edición número cuatro, premió a la película con ocho arieles, entre los que se incluyen mejor película y mejor director. Por su parte, la prensa norteamericana, teniendo en cuenta que relaciones entre ambos países habían mejorado muchísimo con los gobiernos de Ávila Camacho y Alemán, elogió la película: “Here is a very special picture which aims at much more than entertainment: it portrays the efforts of the Mexican people to raise themselves from illiteracy and poverty”. De manera que la película tuvo mejores críticas en el extranjero que en su propio país. Para García Riera “ninguna película del indio es tan seca y tan árida como Río Escondido”<sup>42</sup>.

---

<sup>42</sup> Emilio García Riera, *Historia documental del cine mexicano*, México, Era, 1970, Tomo IV, pp. 143-146.



Fuente: Cine Reporter.

## 2.4 Los casos particulares en Europa y América Latina.

### a) Unión de Repúblicas Socialistas Soviéticas (1919-1970).

El cine soviético nació el 17 de Agosto de 1919 cuando Lenin decretó la nacionalización del antiguo cine zarista<sup>43</sup>. Si bien el cine ruso había comenzado desde años antes, la mayoría de los productores, directores o actores habían emigrado después de octubre de 1917, por lo que surgía una nueva industria cinematográfica que aun en 1919 presentaba poca solidez. Por lo tanto el cine pasó a depender completamente de la Comisaría del

<sup>43</sup> Georges Sadoul, *Historia del cine mundial: Desde los orígenes hasta nuestros días*. México, Siglo XXI, 1983, p. 164

Pueblo para la Cultura y el propio Lenin establecía la consigna de que el cine era la prioridad entre todas las artes. El género documental soviético, que pugnaba principalmente en la edición o el también llamado montaje, redescubrió al cine y en poco tiempo influyó en cineastas de todo el mundo. Aun hoy existe polémica si este género documental que entraba dentro de esta corriente artística del “realismo socialista” que influyó en otras artes, puede tratarse de un arte, teniendo en cuenta lo político de los temas en relación a la construcción del autodenominado “Primer Estado Obrero”, por lo que además de un arte, el cine soviético también entraría en una consideración de propaganda. La mayoría de los críticos e historiadores del cine coinciden en que por su característica de innovador y de ser poco comercial, el cine soviético “se convertía, esencialmente, en un medio de cultura y en un arte democrático y popular”<sup>44</sup>.

De esta manera la cinematografía soviética bajo el régimen de Stalin se consolidaba a través de importantes estudios como *Mezhrabpom-Film* o *Sovkino*, el primero fundado en 1922 y asociado con comunistas alemanes, mientras que el segundo de carácter estatal y fundado en 1925. También la política cinematográfica se relacionó con el plan quinquenal de 1929, la principal marca de la política estalinista, mediante el crecimiento en el número de salas, ya que se calcula que de 2000 salas que había en 1925, para cuando el plan quinquenal terminó, el número de salas era de 29200. Sin embargo el cine soviético empezó la década de los treinta en una especie de crisis artística debido a la salida o merma de sus mejores cineastas como Sergei Eisenstein quien emigró al continente americano gran parte de esa década, además de lo difícil que fue la transición entre el cine mudo al cine sonoro, proceso que fue más lento en la URSS. Lo significativo de la época de la preguerra en el cine soviético fue la diversidad de géneros, ya que no sólo el realismo socialista era lo determinante, sino también se llevaron a cabo otros géneros y adaptaciones que demostraron la gran diversidad de la Unión Soviética en base a su público pero también a sus necesidades. Para esa época, los filmes soviéticos fueron prohibidos por su contenido en países como Francia y para la Segunda Guerra mundial, la necesidad de trasladar los estudios a otras partes debido al avance alemán provocó una ola de nacionalismo en el cine soviético.

---

<sup>44</sup> *Ibid.*, p. 175

Al concluir la Segunda Guerra Mundial, la reconstrucción incluyó al cine, especialmente en el número de salas, muchas de ellas destruidas por el conflicto bélico, por lo que para 1950 el número de salas alcanzaba la cantidad de 42000. Por otra parte, el Comité central del Partido comunista crítico a la cinematografía debido a que consideraba que la producción se había relajado. Para inicios de la década la producción decayó debido a la interferencia del estado, a través del Ministerio de cinematografía, en asuntos artísticos como era el caso de los libretos, por lo que muchos directores permanecieron inactivos y para 1951 la producción no superó las diez películas<sup>45</sup>. Para el final de esa década la situación cambió cuando la producción llegó a ciento veinte largometrajes en 1959, las salas crecieron a 50000 y el Ministerio del cinematógrafo fue sustituido por el Ministerio de Cultura. También se concedió un poco de autonomía a los principales estudios de esa época que eran Mosfilm y Lenfilm, por lo que la ampliación de más géneros además del documental fue un hecho. Cabe mencionar que en 1957, Lenfilm adaptó una versión bastante particular del clásico de la literatura *Don Quijote*, además del también clásico *La dama del perrito* de Anton Chejov.

Entre 1965 y 1970, la cuestión material continuó ascendente: La industria era gigantesca, por lo que se producían más de 150 películas por año. Aun así, el cine soviético experimentó un relativo cese creativo debido al fuerte control que ejercía el estado mediante el control burocrático la vigilancia estrecha sobre filmes que según el régimen salían de sus cánones. A pesar de todo, los buenos cineastas y las apreciables superproducciones siguieron su curso a través de grandes directores como Andrei Tarkovski o superproducciones como la *Guerra y la paz* (1968).

#### b) Alemania (1917-1945)

Indudablemente la principal productora de la Alemania del periodo entre guerras fue la Universum Film Aktiengesellschaft, también conocida como UFA. La UFA fue creada aun cuando Alemania se encontraba en conflicto bélico por recomendación de los dos principales mariscales de guerra de ese entonces: Hindenburg y Luddendorff. La UFA nació patrocinada por el gobierno alemán aunque desde un principio fue un monopolio de carácter más privado ya que fue financiada por magantes de la electricidad o el armamento.

---

<sup>45</sup> *Ibid.*, p. 362

Para el final de la guerra, la República de Weimar convirtió al financiamiento privado en el único propietario de la UFA. La UFA va a ser protagonista en la década de los veinte de una auge artístico sorprendente por parte de los cineastas alemanes que en base a la corriente artística del expresionismo, van a crear numerosas obras como son el caso de *Caligari* de Robert Wiene o *Fausto* de F.W Murnau se convirtieron rápidamente en clásicos del cine mudo. Los últimos años del cine mudo alemán son poco brillantes debido a los problemas económicos que enfrentó el país, por lo que muchos de los mejores directores del cine alemán emigraron a Hollywood, a excepción de Fritz Lang quien emigró hasta la década de los treinta debido a la censura que sufrió por parte del régimen nazi.

Con la llegada de Hitler al poder en 1933, el ministro de propaganda Goebbels se convirtió en amo para dar el visto bueno a los filmes producidos. Por otra parte el monopolio de la UFA fue incuestionable ya que para 1942 la empresa fue nacionalizada en su totalidad. Con los principales actores y directores emigrados a Hollywood, el cine alemán del régimen nazi tuvo poca brillantez, por lo que pocos directores se destacaron. El caso más destacado fue el de la documentalista Leni Riefenstahl quien dirigió los principales documentales de propaganda del régimen nazi: *El Triunfo de la Voluntad* (1935) y *Olimpiada* (1938).

### c) Chile

Si bien en otros países las instituciones culturales permitieron una mayor centralización del arte, en Chile la situación polarizadora durante el gobierno popular de Salvador Allende impidió crear una verdadera política cinematográfica en aquel país sudamericano durante un periodo en donde el estado jugó un verdadero papel como agente político, económico y social. De esta manera la falta de una verdadera política cinematográfica (leyes, instituciones o una política económica como créditos, subvenciones o tratamiento tributario<sup>46</sup>) no inhibió el hecho de que la productora estatal de cine, Chile films, contara en ese momento con algún apoyo por parte del gobierno. Curiosamente este apoyo no se va a traducir en muchas películas que condicionen la ideología socialista ya que la

---

<sup>46</sup> Patricio Guzmán, “Breve “Análisis del cine chileno durante el gobierno popular” en *Hojas de Cine. Testimonios y documentos del Nuevo Cine Latinoamericano. Volumen I*. México, SEP-UAM, 1988, p. 335. Cabe mencionar que Patricio Guzmán es un elogiado director de cine y conocido por su activismo político a través de sus importantes documentales, y cuya trilogía *La batalla de Chile* es un importante documento para entender el golpe de estado de 1973.

infraestructura cinematográfica, en especial las salas, van a estar en manos de la burguesía chilena. Aun así, algunos documentales políticos como *Compañero Presidente* (1971) y *El diálogo de América* (1972) en donde los diálogos de Salvador Allende van a quedar bien documentados, como es el caso de *El diálogo de América* el cual nos revela una plática de 45 minutos entre Allende y Fidel Castro.

Con el gobierno socialista relativamente consolidado, el cine de izquierda se lanza por la consolidación de la industria a través de la creación y nacionalización de algunas salas de cine, por lo que Chile Films se hace de una base importante en la exhibición y distribución, lo que da un auge importante al cine chileno. Patricio Guzmán calcula que para ese momento se producen 13 largometrajes de ficción y 71 documentales de corto y largometraje<sup>47</sup>.

#### d) Cuba

Para la isla, la cinematografía se va a ver frenada por los problemas políticos resultado de una política intervencionista por parte de los Estados Unidos. Durante la dictadura de Fulgencio Batista encargó una película que sirviera para conmemorar el centenario del natalicio de José Martí. La película tomó el nombre del poema más conocido del autor “La Rosa Blanca” y fue dirigida por el mexicano Emilio Fernández.

Después de la revolución el cine cubano va a experimentar no un repunte, sino un auténtico renacimiento en cuanto a la profundidad de los temas desarrollados a través de la ficción y el documental alejados de los tópicos y folklores clásicos del cine cubano, y que si bien influidos por el neorrealismo<sup>48</sup>, los cineastas van a contar con la suficiente libertad para ser lo suficientemente críticos ante las expectativas generadas por la revolución. Para el historiador del cine Georges Sadoul hablar de cine cubano desde la revolución es imprescindible: “No hay otro género artístico en que sea posible encontrar más firmemente

---

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 337

<sup>48</sup> El neorrealismo fue una corriente de cine italiano que data de la posguerra (1945-1955). Desde cineastas imprescindibles como Roberto Rosellini, Federico Fellini o Vittorio de Sicca, el neorrealismo está relacionado con la oposición al fascismo italiano y con la oposición a la propia expresión artística, por lo que las películas de esta corriente pretendían plasmar con mayor autenticidad la vida cotidiana de las personas y a su vez todos los problemas sociales referentes a la posguerra. A pesar de su corto tiempo, el neorrealismo es una de las principales corrientes artísticas en el cine y constituye el despegue de grandes nombres en el cine italiano. Sin Autor, *Gran Historia Ilustrada del Cine*, Madrid, SARPE, 1984, pp. 1861-1863.

expresada la circunstancia de la revolución que en el cine cubano”<sup>49</sup>. De esta manera al igual que la Revolución Rusa o la propia Revolución Mexicana, el cine se convirtió para la Revolución Cubana en una de las principales herramientas para lograr la unidad y la conciencia revolucionaria, por lo que se trata de un importante género.

La institución más importante del régimen cubano en cuanto a la cinematografía va a ser el Instituto Cubano del Arte y de la Cinematografía (ICAIC), creado en 1959 por medio de la Ley 59, al cual se le van a confiar salas, mecanismos de producción y distribución por lo que se va a constituir como la única casa productora en Cuba.

Para esta época va a comenzar su carrera el más grande cineasta de este país: Tomas G. Alea. Comprometido con la Revolución, Alea va a establecer un cine sumamente politizado a través de personajes que se debaten entre los evidentes desencantos de la revolución. Todas sus películas, desde *Historias de la Revolución (1960)*, que a su vez constituye el primer largometraje producido por el ICAIC, hasta su última película *Guantanamera (1995)* van a ser producidas y distribuidas por el ICAIC. De esta manera, si bien no fue lo suficientemente productivo, el ICAIC constituye en Latinoamérica la más antigua e importante casa productora del estado. Por lo tanto, teniendo en cuenta que la política de nuestro país también fue marcada por una revolución además del carácter centralizado de ambas cinematografías, se podría considerar viable tomar a Cuba y México como cinematografías hermanadas y dignas de un estudio comparativo.

---

<sup>49</sup> Sadoul, *Op. Cit.*, p. 589

### III. EL INICIO DE LA DECADENCIA: LAS PRIMERAS ACCIONES DEL ESTADO (1949-1960).

#### 3.1 La situación del cine nacional y su contexto.

Bajo el gobierno de Miguel Alemán, la política de sustitución de importaciones benefició a un sector importante de la clase empresarial, mientras que los sectores agrarios y obreros vieron perdidas muchas de sus conquistas logradas durante el cardenismo. Por su parte, la relación con los Estados Unidos nunca fue mejor: La apertura de capitales y tecnología norteamericanos creció de manera abundante, por lo que México quedó integrado aún más en la zona de influencia de los Estados Unidos. En cuanto al cine, “las aguas siguieron su cauce” al quedar establecidos los parámetros de la industria: los mismos productores, los mismos géneros y los mismos actores siguieron condicionando al cine mexicano. La adquisición del Banco Cinematográfico en 1947 por parte del Estado, junto con las grandes ganancias del monopolio de la exhibición de William Jenkins, sirvió poco de empuje a la industria, la cual empezaba a verse arrasada en cantidad por el cine hollywoodense. Para 1950, la producción superó las cien películas llegando a 128 producciones, empero la calidad parecía estancada de nuevo por la preferencia mercantilista de los productores, por lo que fueron pocos casos en los que el cine servía para innovar y perfeccionar, como fue el caso del cine de Fernando de Fuentes la década anterior.

Es importante notar que si bien el milagro mexicano acaba oficialmente en 1974, la industria cinematográfica, tan en boga y productiva a finales de los cuarenta y principio de los años treinta, ya presentaba aspectos que la colocaban en una situación deplorable para la década siguiente. De manera que para los años cincuenta, el gobierno de Adolfo Ruiz Cortines estuvo marcado por la austeridad después de seis años de alemanismo caracterizados por el despilfarro y la corrupción, por lo que el apogeo del presidencialismo, el proyecto modernizador o el milagro mexicano no evitaron que este gobierno estableciera prioridades, en las cuales no figuraba la cinematografía, sino la modernización a través de la infraestructura agraria e industrial y las políticas sociales encaminadas a la salud y a la educación. Por citar un ejemplo, si bien se tiene la idea de un Estado muy centralizado e interventor en la economía, para el sexenio de Ruiz Cortines el nuevo contexto internacional hizo que las inversiones privadas superaran de manera significativa a las

inversiones públicas al contrario del gobierno de Adolfo López Mateos en donde la distribución entre la inversión pública y privada fue más equitativa<sup>50</sup>. De esta manera, el gobierno de Ruiz Cortines fue austero y además se vio enfrentado a una devaluación en 1954, que fijó la política económica de los próximos veinte años: el desarrollo estabilizador.

Parecería que ante tales circunstancias la política del gobierno ante la cinematografía fue nula, pero a pesar de que no llegó a ser significativa o determinante en la situación económica del cine, que para estos años presentó sus mayores problemas en la iniciativa privada a través de la quiebra de grandes estudios, por lo que las acciones del Estado son importantes ya que las leyes establecidas en estos años fijaron en cierta manera el rumbo de la exhibición en México por casi 40 años. En 1952 mediante la reforma a Ley de cinematografía de 1949 o el Plan Garduño de 1953, la política cinematográfica del gobierno de Ruiz Cortines fijó las bases de la exhibición y la distribución cinematográfica en México, por lo que lejos de lo que normalmente se piensa, la pérdida de mercados no se debió precisamente a factores creativos, de producción o a políticas fallidas, sino a circunstancias más diversas y particulares. Lo que sí diferencia a esta década de la anterior es el público que antes ávido de melodramas y comedias rancheras, para los años cincuenta ante la competencia con el cine norteamericano y la televisión, los espectadores fueron decreciendo hacia el cine mexicano. Para Marcela Fernández Violante, la idea de una pérdida de mercados es factible pero hay que tener en cuenta que el avance del cine norteamericano fue abrumador en casi todos los mercados latinoamericanos, inclusive en los mercados europeos. Al respecto nos dice la autora:

“La merma del cine mexicano no provino de la pobreza de su producción, ni de la repetición de sus temáticas, ni tampoco de la ausencia de un nuevo sistema de estrellas, sino básica y fundamentalmente del deterioro de los países de América Latina y el consecuente desplome del cambio de divisas”<sup>51</sup>.

---

<sup>50</sup> Soledad Loaeza, “Modernización autoritaria a la sombra de la superpotencia 1944-1968” en *Nueva Historia General de México*, México, COLMEX, 2011, pp. 668-669.

<sup>51</sup> Marcela Fernández Violante, “Lágrimas y risas: La Ley Federal de Cinematografía de 1992”, en *Legislación y Conservación*, México, Cuadernos de Estudios Cinematográficos-UNAM-CUEC, 2007, p. 78

De esta manera al hablar de una merma del cine mexicano habría que hacerla de una manera relativa, ya que los factores y delimitaciones son diversas: Para García Riera la crisis no empieza sino hasta 1961 con la mentalidad expropiadora del Estado y la decadencia del género ranchero y del melodrama, mientras que otros autores como Rosario Bonifaz sostienen que el cine mexicano siempre ha estado en crisis. Podríamos hablar de factores nacionales o internacionales, culturales o económicos pero también políticos. Ahora bien si somos más críticos entendemos que la situación del cine mexicano es casi siempre de crisis desde que nació ya que aun con momentos álgidos, la cinematografía mexicana nunca ha podido emular en términos sobre todo cuantitativos a la cinematografía norteamericana, por lo que se le tiene como una industria, arte o institución que nunca ha podido asentarse definitivamente en México. Rosario Bonifaz lo resume así:

“Salvo momentos verdaderamente excepcionales, la condición *sine qua non* de la estructura industrial del cine mexicano ha sido, pues, de crisis permanente”<sup>52</sup>.

Otra circunstancia que contribuyó a la decadencia del cine, que también se analiza en este capítulo, fue el surgimiento de la televisión, establecida mediante la empresa Telesistemas Mexicanos, muy estrecha a figuras del gobierno alemanista, que estableció una competencia para el cine como medio de comunicación y de entretenimiento y que además terminó siendo uno de los factores principales de la decadencia del cine mexicano<sup>53</sup>. De manera que igual que en los años veinte y treinta, el cine luchaba contra otro medio de comunicación masivo y popular como en esos años lo había sido la radio.

A pesar de la disminución en la producción y exhibición, la cinematografía mexicana mantuvo niveles de producción y exhibición adecuados, aún mayores en términos de producción que la década anterior, como se aprecia en esta tabla:

---

<sup>52</sup> Bonifaz, *op. cit.* P. 231

<sup>53</sup> Otros factores importantes fueron la muerte de Pedro Infante en 1957, icono principal del cine mexicano, y la desaparición ese mismo año de los estudios Azteca, Tepeyac, Clasa y Films. El único estudio que permaneció fue Churubusco, aunque menos productivo que antes y posteriormente expropiado por el estado en 1960.

**Películas exhibidas por nacionalidad en México entre 1950 y 1964**

Año	Total	%	EEUU	%	México	%	Otras	%
1950	395	100	228	58	104	26	63	16
1951	409	100	243	60	112	27	54	13
1952	443	100	274	62	99	22	70	16
1953	376	100	230	61	83	22	63	17
1954	389	100	200	51	84	22	105	27
1955	391	100	206	53	85	22	100	25
1956	403	100	230	58	84	21	89	21
1957	334	100	188	56	86	26	60	18
1958	385	100	183	48	100	26	102	26
1959	424	100	186	44	117	28	121	28

Fuente: Dirección General de Cinematografía y La economía mexicana en cifras, Nacional Financiera, S. A., México, 1965.<sup>54</sup>

En esta grafica se nos muestra la relación entre las películas exhibidas extranjeras y mexicanas. Es obvio que para 1950 ya las producciones extranjeras superaban a las mexicanas, pero el porcentaje (más del veinte por ciento) de películas nacionales aún era significativo. La gráfica también nos muestra una relativa continuidad en la producción de las películas mexicanas. Además cabe señalar que de 1952 a 1957 hay una disminución de la exhibición de películas pero para 1962 vuelve a haber un repunte cuando la producción alcanza otra vez más de 100 películas por año. Este factor se debe al surgimiento del género de luchadores que alcanzó gran popularidad a finales de esa década. En cuanto al abrupto desplome en 1963, éste se busca explicar en base a la centralización aun mayor del cine: Con los principales estudios desaparecidos, el gobierno intento apoyar a la industria cinematográfica adquiriendo estudios y relegando la producción al Estado en base a sus estudios y sindicatos.

<sup>54</sup> Citado en Pablo González Casanova, *La democracia en México*, México, Era, 1965 p. 269.

De manera que casi siempre se habla de la culpa que tiene la centralización del cine por parte del Estado en base a leyes proteccionistas y sindicatos corruptos que deterioraron la calidad y producción. Esto es muy cuestionable teniendo en cuenta en que la producción permaneció estable por más de una década rondando casi siempre la producción en 100 películas. Por lo que la producción no fue tanto el problema, mientras que en el caso de la disminución de la calidad, ésta también es cuestionable ya que si bien los géneros triunfantes de la época de oro como el melodrama o la comedia ranchera perdieron algo de fuerza ante otros géneros como la comedia, el drama urbano o el género de luchadores, existen producciones notables además de directores y actores en boga como son el caso de los cineastas Ismael Rodríguez, Luis Buñuel, Rogelio González o Manuel M Delgado y en el caso de los actores como el comediante Mario Moreno “Cantinflas”, el cantante Pedro Infante, el galán Arturo de Córdova o el debutante Ignacio López Taso, además de las actrices ya consagradas María Félix y Marga López. Ahora si bien hay directores o actores que tienen su auge para estos años también es importante saber que otros no tuvieron la misma suerte como fue el caso de los cineastas Emilio Fernández, Fernando de Fuentes o Juan Bustillo Oro, nombres claves en la llamada época de oro, que para estos años vieron decaer su filmografía a la par de sus géneros. También es importantísimo tener en cuenta que para finales de esta década y principios de la siguiente, la cinematografía mexicana pierde a muchos de sus mayores íconos, como es el caso primero de Jorge Negrete en 1953, después de Pedro Infante en 1957 y por último, la de Pedro Armendáriz en 1963, mientras que ocurre lo mismo en el caso de las actrices icónicas como Dolores del Río, Katy Jurado y María Félix; el caso de esta última el más interesante, ya que probó mayor suerte en el extranjero con producciones francesas y españolas, por lo que sólo en la década de los años sesentas, Félix sólo filmó aproximadamente dos películas. Esto constituyó a largo plazo la desaparición del sistema de estrellas heredado de la época de oro del cine, ya que desde entonces los actores mexicanos no han sido para el público verdaderos héroes, íconos o ídolos como lo fueron en esos años. En cierta manera, para los años siguientes el sistema de estrellas se vio más promovido y asentado en la propia televisión.

Por lo tanto la calidad o la falta de infraestructura no parecen ser el problema de la supuesta merma del cine mexicano, si bien hay que tomar en cuenta que la producción es mayor incluso que otros años de la década anterior, los costos de las películas parecen abarataarse

al igual que el tiempo de producción. De manera que el problema parece radicar en la distribución y exhibición, además de la clara competencia con el cine norteamericano.

Ya se mencionó el avance del cine norteamericano que sólo durante parte de la década de los años cuarenta había perdido fuerza frente al cine mexicano, mientras que en las décadas anteriores había sido el cine mayor distribuido y exhibido en México. Desde la década de los años veinte, aun con la política nacionalista, las grandes compañías distribuidoras como United Artist, Goldwin Pictures o Fox film se aseguraron el vasto mercado en México, por lo que para 1930 ya funcionaban filiales de Paramount, Metro Golden Meyer, Warner Bros y Universal y Columbia Pictures<sup>55</sup>. De manera que el cine norteamericano prácticamente nunca dejó de tener presencia en México y si tomamos en cuenta la buena relación entre las diplomacias de ambos países para la posguerra, el vasto mercado mexicano fue mejor que nunca para los norteamericanos<sup>56</sup>. Otra razón de que muestra la relación entre el poderío de la meca del cine y de la exhibición en México fue el monopolio de la exhibición encabezada por un el astuto empresario William Jenkins, de nacionalidad, claro está, norteamericana. Jenkins era un ex cónsul de los Estado Unidos afincado en Puebla, en donde se unió a otros empresarios poblanos como Manuel Espinosa Yglesias y Gabriel Alarcón, también involucrados en salas de cine. Su monopolio empezó primero en Puebla con el establecimiento de la Compañía Operadora de Teatros, S.A. (COTSA) que poco a poco fue adquiriendo salas por todo el país hasta controlar aproximadamente el ochenta por ciento del total de salas en el México. Tan fuerte fue este monopolio que constituye una de las razones de que las películas norteamericanas se distribuyeran tan bien para estos años, ya que COTSA daba preferencia a la exhibición de películas norteamericanas. Las denuncias no se hicieron esperar ya que productores como Manuel Contreras Torres<sup>57</sup> o el intelectual José Revueltas<sup>58</sup> fueron figuras que públicamente denunciaron las prácticas

---

<sup>55</sup> Bonifaz, *Op. cit.*, p. 159.

<sup>56</sup> Es curioso mencionar la popularidad del cine norteamericano aun cuando los contenidos eran diferentes y las películas venían subtituladas.

<sup>57</sup> Manuel Contreras Torres denunció en su libro las nulas acciones del gobierno ante el monopolio Jenkins que, según él, contralaba el 75 por ciento de los cines y el 60 por ciento de la producción de películas en México. El autor elabora continuas denuncias al mencionado Eduardo Garduño y a su respectivo Banco Cinematográfico o a la Secretaria de Gobernación y su respectiva Dirección de Cinematografía, como cómplices en el fondo con el Monopolio exhibidor. Manuel Contreras Torres, *El libro negro del cine mexicano*, México, 1960.

<sup>58</sup> Según Revueltas, el cine como industria tiene la particularidad de dejar los mayores rendimientos económicos en la exhibición y la distribución, en lugar de la producción, ya que el productor no es en sí un

ilegítimas del monopolio poblano. También el sociólogo Pablo González Casanova evidenciaba el problema de la exhibición al establecer el dato de que entre 1950 y 1964, el porcentaje de películas norteamericanas estrenadas en México fue del 52%, mientras que el porcentaje de películas mexicanas fue de sólo 24%<sup>59</sup>. A pesar de la ley cardenista de 1939 y de la ley de 1949 que establecían un espacio mínimo de pantalla para el cine mexicano, el monopolio de Jenkins que poco obedeció, siguió privilegiando al cine extranjero, por lo que como se verá más adelante la empresa COTSA fue nacionalizada.

En cuanto al cine y su relación con la sociedad mexicana, ésta sociedad mexicana de la segunda mitad de siglo se caracterizó por ser cada vez menos rural en cuanto al crecimiento de las ciudades. La relación entre el cine y la sociedad radicó entonces en que la población urbana sobre todo las clases medias, que presentaban un importante crecimiento lo que se tradujo en el aumento de los espectadores ávidos precisamente de espectáculos masivos como el cine, que durante la llamada época de oro vivió no sólo su época dorada en producción sino también en exhibición, por lo que para estas fechas el cine perdió gran parte de su mercado frente al cine norteamericano, y por lo tanto perdió terreno frente a su audiencia.

En el caso de otras cinematografías en el mundo, éstas buscaron mejorar el carácter técnico, lo que en México supuso algo muy costoso, lo que llevo inevitablemente a un descenso en calidad técnica, aunque no fue el mismo caso el de la calidad artística. Esto último llevo a que la competencia con el cine norteamericano fuera mayor para la década de los años cincuenta, mientras que en la década anterior las películas mexicanas iban a la par en exhibición de las norteamericanas e incluso se distribuían en América Latina<sup>60</sup>.

---

capitalista sino más bien un promotor o un intermediario, mientras que es al momento de exhibir un película que ésta puede ser explotada hasta el límite, por lo que los empresario de las salas obtienen las ganancias más pingues. Mediante contratos de explotación exclusiva con los distribuidores, el monopolio aseguraba su ganancia José Revueltas, *El conocimiento cinematográfico y sus problemas*, Era, México, 1981.

<sup>59</sup> González Casanova, *Op. cit.*, p. 80.

<sup>60</sup> Muestra de ello es la gran popularidad de Cantinflas en América latina.

### 3.2 La Ley Federal de la Industria Cinematográfica de 1949.

Ya se había mencionado las regulaciones en torno a la cinematografía emprendidas por el gobierno mexicano desde la Revolución Mexicana. Si bien se trata sólo de reglamentos o leyes con poca vigencia, todas estas regulaciones llevan detrás el interés político: Ya sea la censura, las temáticas, los precios o los gravámenes, las regulaciones se enfocaban hacia el interés de un poder central, por lo que el reglamento establecido por Victoriano Huerta buscaba la censura, mientras que la ley de 1939 de Cárdenas buscaba darle promoción y auge al cine agrarista y nacionalista que se venía haciendo en esos años. Para ese sexenio se había modificado el artículo 73, fracción 10 de la Constitución mexicana, que facultaba al congreso a expedir leyes en torno a la cinematografía<sup>61</sup>, lo que llevo eventualmente diez años después a la expedición la Ley Federal de la Industria Cinematográfica.

La Ley Federal de la Industria Cinematográfica también tuvo su génesis en la ley anterior de 1947, denominada Ley de la Comisión Nacional Cinematográfica<sup>62</sup>, también promovida por el ejecutivo lo que muestra un interés vital en la figura del presidente por la cinematografía, no sólo por mostrar los logros de la “revolución” y particularmente de su gobierno como ya se había visto en *Río Escondido* (1947), sino también dotar al cine mexicano de leyes más equitativas para el desarrollo sano de la industria en todos sus rubros, o sea, la producción que es considerada como la materia prima de industria cinematográfica, pero sobre todo dotar de equidad la distribución y la exhibición, los ramos que más problemas representaban para el cine mexicano, como ya se había visto, mediante la competencia con el cine norteamericano y el monopolio poblano de la exhibición. Incluso el nombre es ambicioso ya que esta legislación reconoce al cine mexicano como una industria, mientras que como se verá más adelante, la legislación de 1992 rehúsa.

De esta manera, la ley de 1949 buscaba fortalecer a la industria del cine en sus mecanismos de producción, exhibición y distribución, además de fortalecer la calidad del cine mexicano. Según Hugo Lara, la ley de 1949 era un enmarañado confuso y en principio defectuoso ya que no pudo lograr de manera completa estos propósitos. Al parecer la ley resultó tan escueta en sus trece artículos que para agosto de 1951, se publicó en el Diario

---

<sup>61</sup> Bonifaz, *Op. cit.*, p. 179.

<sup>62</sup> Fernández Violante, *Op. cit.*, p. 78

Oficial de la Federación el Reglamento de la Ley de la Industria Cinematográfica<sup>63</sup>. Este Reglamento estableció las tareas que debía seguir la Secretaría de Gobernación, algunas ya mencionadas brevemente por la Ley de 1949 y las cuales, según Lara eran “la supervisión, la asesoría técnica y el registro de los filmes producidos en el país, así como la creación de una cineteca”<sup>64</sup>. La primera tarea se llevó a cabo a través de la la Secretaría de Gobernación, a través de la Dirección General de Cinematografía<sup>65</sup>, dependencia antes conocida como Departamento de la Producción cinematográfica y Departamento de Censura, cuyo objetivo era promover la calidad, producción y la exhibición, pero muy en el fondo regular los contenidos y establecer las autorizaciones para exhibir, importar y exportar películas, incluso llegando a la censura como fue el caso de *La sombra del caudillo* (1960) o *La Rosa Blanca* (1961). Para el caso de la asesoría técnica y artística, la ley estableció por decreto el Consejo Nacional de Arte Cinematográfico, el cual estaría formado por representantes y serviría como órgano consultivo de la Secretaría de Gobernación, y el Instituto Nacional Cinematográfico (dirigido por Alejandro Galindo y posteriormente conocido como Instituto Mexicano de Cinematografía), dependencias que acusa Lara de verdaderos espíritus del desinterés, que nunca ejecutaron en verdad una acción encomiable no sólo por su incompetencia, sino también por su nula operatividad. Por último, el registro de los filmes producidos se llevó a cabo mediante el Registro Público cinematográfico, también dependiente de la Secretaría de Gobernación, y cuyo ejemplo está en el Anuario Estadístico del Instituto Nacional de Estadística y Geografía que para el Anuario de 1952 empieza a documentar datos respecto a la cinematografía mexicana<sup>66</sup>.

Por lo tanto, si bien el Estado mexicano había tenido papel importante desde el cardenismo, la ley de 1949 y sus reglamentos y reformas centralizaron más que nunca el cine, a través de las instituciones creadas, además de las facultades otorgadas a la Secretaría de

---

<sup>63</sup> Este reglamento amplió lo ya dicho por la Ley de 1949 mediante un total de 94 artículos. Virgilio Anduiza Valdelamar, *Legislación cinematográfica mexicana*, México, Filmoteca de la Universidad Nacional Autónoma de México, Colección Documentos de Filmoteca, 1984, pp. 313-314.

<sup>64</sup> Hugo Lara (1996), “Y se hizo la ley, 1950-1958”. Consultado en [http://www.correcamara.com.mx/inicio/int.php?mod=historia\\_detalle&id\\_historia=76](http://www.correcamara.com.mx/inicio/int.php?mod=historia_detalle&id_historia=76)

<sup>65</sup> A la Dirección General de cinematografía se le crearon tres departamentos: el primero de Supervisión, el segundo de Asesoría Técnica y el tercero del Registro Público Cinematográfico, además se decretó la construcción de una Cineteca Nacional que no se realizaría hasta 20 años después.

<sup>66</sup> Anuario estadístico de los Estados Unidos Mexicanos 1953, Secretaría de Economía, p. 570.

Gobernación, por lo que los contenidos fueron cada vez más vulnerables a la censura y a los contenidos oficialistas. También ante la desaparición de la mayor parte de los estudios cinematográficos, la industria, en lo que se refiere a producción, quedó casi en su mayoría centralizada a través de los créditos del Banco Cinematográfico y los Estudios Churubusco, por citar los ejemplos más importantes.

Otra génesis de esta ley, tal vez incluso más importante que las anteriores, es la movilización social que se forjó dentro de la comunidad cinematográfica debido que a pesar de la “época de oro” las inequidades dentro de la industria eran más que evidentes. De manera que el interés por la nueva ley no sólo provenía de pequeños productores poco beneficiados sino también de actores, exhibidores o sindicatos que veían en la nueva ley mayores beneficios para sus respectivos grupos, pero también veían una oportunidad para hacer a la industria más estable. La principal movilización social se fraguó en contra del monopolio de la exhibición de Jenkins desde los miembros del Sindicato de Trabajadores de la producción cinematográfica (STPC), cuyo mayor vocero, como ya se había mencionado, era José Revueltas, quien era en ese momento Secretario general. Fernández Violante detalla las denuncias por parte del comité central del STPC, el cual se quejaba de la poca exhibición que tenían las películas mexicanas en las salas de la capital. Además el Comité central del STPC hizo la petición al Congreso de la República desde finales de 1947 de una Ley de protección a la Industria cinematográfica<sup>67</sup>. De esta manera, la ley terminó siendo en principio, un fuerte golpe al monopolio Jenkins que no tardó en establecer represalias en contra del gobierno, el sindicato y los productores, mediante la exhibición nula o efímera de películas mexicanas en los cines pertenecientes a COTSA, lo que también resultó a la larga en una de las razones de la crisis del cine mexicano, ya que la mala distribución de las películas constituyó pérdidas cuantiosas para los productores y para el propio Estado a través del Banco cinematográfico.

De manera que para el 31 de diciembre de 1949, la incitativa del ejecutivo buscaba dotar de un mejor marco jurídico al cine nacional, por lo que esta ley constituye, junto con la ley de 1992, las dos principales regulaciones políticas por parte del Estado, ya que si bien la Ley

---

<sup>67</sup> Fernández Violante, *Op. cit.*, p. 79

de 1949, el Reglamento de 1951 o su reforma en 1952<sup>68</sup> no evitaron la decadencia inminente del cine mexicano en cuanto a la exhibición y a la férrea competencia con la televisión y el cine norteamericano, sí fijó dos de las principales políticas con el que se regiría, a veces con mayor o menor rigurosidad, el cine mexicano durante los próximos cuarenta años: La cuota en el tiempo de pantalla y el precio fijo, ambas fijadas para los campos de la distribución y sobre todo la exhibición. A continuación se analizarán estas dos regulaciones.

1.- La cuota del tiempo de pantalla se relacionaba con la medida proteccionista de Lázaro Cárdenas de 1939, que establecía también la obligación de las salas de exhibir una película cada mes. La cuota del tiempo de pantalla fue más allá, establecía que de todas las salas, los exhibidores debían exhibir al menos películas mexicanas la mitad del tiempo. Esta medida fue establecida por el artículo dos de la Ley de 1949 en su fracción doce que decía así:

“Determinar el número de días que cada año deberán dedicar los salones cinematográficos establecidos en el país para la exhibición de películas mexicanas. En ningún caso el tiempo de exhibición de películas nacionales será inferior al tiempo total de pantalla, en cada sala cinematográfica”<sup>69</sup>.

Esta medida fue refrendada por el Reglamento de 1951 que estableció que la Dirección General de cinematografía llevara a cabo esta supervisión. De esta manera, la cuota del tiempo de pantalla era un fuerte golpe a los exhibidores, sobre todo al monopolio COTSA que ahora estaba obligado a acatar la regulación que los obligaba a exhibir al menos en la mitad de las salas cine mexicano. Obviamente la ley no evitó la crítica de los empresarios exhibidores que a través del boicot y el amparo lograron evitar la aplicación de la ley. Muestra de ello está en la tabla de la página treinta y ocho que nos muestra que durante la década de los años cincuenta cuando COTSA mantuvo el control mayoritario de las salas de cine, las películas norteamericanas mantuvieron su primacía al ser exhibidas en mucho mayor proporción, siempre con un porcentaje mayor al 50% en cuanto a exhibición se refiere, mientras que las películas mexicanas nunca superaron el 30%. Ni si quiera en la

---

<sup>68</sup> La Reforma fijó una Comisión de fomento cinematográfico y declaró a la cinematografía de interés público. Según Anduiza, el propio Luis Echeverría abogó por esta reforma. Anduiza, *Op. cit.*, p. 37.

<sup>69</sup> *Ibid.*, p. 308

década posterior, cuando COTSA fue nacionalizado, la situación no mejoró demasiado el ramo de la exhibición, ya que producción mexicana decayó más no igual la exhibición de películas norteamericanas que mantuvieron exhibiéndose con más de la mitad de las salas.

No cabe duda que la Ley 1949 era endeble debido a los pocos artículos con lo que contaba además de que se tuvo que aplicar un reglamento para 1951 y una reforma para el año siguiente, lo que nos dice que había poca confianza por parte del Estado ante el cumplimiento de esta ley, teniendo en cuenta que era la primera legislación en su tipo en cuanto a la cinematografía se refiere. Si bien el mencionado reglamento de 1951 y la reforma de 1952 refrendaron esta medida en cuanto a tiempo de pantalla, la ley poco se respetó y en cuanto a su principal objetivo, o sea mejorar la rentabilidad del cine mexicano y eventualmente su calidad, pocas razones demuestran que en verdad la rentabilidad mejoró si tomamos en cuenta la decadencia del género ranchero y el melodrama, géneros hasta entonces más populares, mientras que para la década de los años cincuenta el género más popular fue el de luchadores que aunque prolífico no elevó demasiado los niveles de audiencia y por lo tanto, de rentabilidad ya que también se trataba de películas de bajo costo. Al final la medida fue el resultado del control estatal por parte de las salas que buscaron dotar al cine mexicano de mayor audiencia y popularidad, sobre todo en el sexenio de Luis Echeverría a través de una política más intensa y decidida, cuando algunos autores consideran la segunda “época de oro” del cine mexicano.

2.- En cuanto al Precio fijo, tanto en la exhibición como en la distribución, el reglamento de 1951, prohibió expresamente el lucro a través de los artículos 49 y 50 que decían así:

“Artículo 49: Queda prohibido a toda persona o compañía que se dedique a la exhibición de películas, tener intereses económicos en cualesquiera compañía productora o establecida en el país.”

“Artículo 50: Queda igualmente prohibido a todo distribuidor o productor de películas tener intereses económicos en la rama de la exhibición. Los que se opusieran tenían 60 días para cambiar de oficio.”<sup>70</sup>

---

<sup>70</sup> *Ibid.*, p. 336

De esta manera el gobierno se aseguraría el control de las empresas distribuidoras y exhibidoras, mediante esta medida proteccionista que inhibía la competitividad en la industria cinematográfica mexicana. A diferencia de la televisión que nació como un completo y jugoso negocio promovido por el propio Estado, el cine pasaba a ser para la segunda mitad del siglo XX, una industria peculiar debido a su carácter centralizado y estatizado. Esta medida también buscaba estimular a la producción y a las empresas dedicadas a este ramo, ya fueran privadas o públicas mediante los créditos del Banco Cineamográfico.

Los efectos de la legislación no fueron inmediatos en cuanto a la exhibición, ya que como se mencionó antes COTSA siguió siendo el monopolio de la exhibición hasta 1960, además de que promovió una defensa legal en contra de la nueva legislación. De nuevo es extraño como el gobierno promovió una lucha contra este monopolio cinematográfico, y en cambio para esos mismos años promovió un mismo monopolio en cuanto a la industria de la televisión se refiere.

Adentrándonos en la cuestión del precio, este efectivamente se mantuvo con una baja inflación. Según datos el Anuario estadístico de 1957, los precios del boleto para los años de 1953, 1954, 1955, 1956 y 1957, fueron de un peso treinta y tres centavos para el primer año, y posteriormente de 1.45, 1.49, 1.67 y 1.77 respectivamente<sup>71</sup>. Este aumento en el costo para 1956 se podría explicar en la devaluación de 1954 que generó algunos desajustes sobre todo en el salario que generaron a la larga, desajustes en el sector obrero. Para la década siguiente el costo del boleto aumento poco y en ocasiones bajó, según datos oficiales, ya que para 1963, 1964, 1965, 1966 y 1967, fueron 2.62, 2.75, 2.75, 2.75 y 2.50<sup>72</sup>.

---

<sup>71</sup> Anuario estadístico de los Estados Unidos Mexicanos 1957, Secretaria de Economía, p. 823.

<sup>72</sup> Anuario estadístico de los Estados Unidos Mexicanos 1967, Secretaria de Economía, p. 529.

### 3.3 El Plan Garduño de 1953.

Si bien la Ley y el Reglamento de la Ley de la Industria Cinematográfica de 1949 y 1951 respectivamente, fueron los mayores elementos de la política cinematográfica del sexenio alemanista, para el gobierno de Ruiz Cortines el principal elemento fue el Plan Garduño.

Ya se había mencionado que para estos años el principal problema del cine mexicano no eran precisamente la producción o la calidad, aun cuando algunas mañas como los productores rapaces permanecieron, sino el problema estaba en la exhibición que mediante el monopolio Jenkins inhibía a las películas mexicanas lo que generaba cuantiosas pérdidas para los productores y para el Banco Cinematográfico que a la postre tenían que reducir sus costos y el número de producciones. De esta manera la panacea que buscó acabar con este mal fue la Ley de 1949 que a través de una mayor regulación, por no decir centralización, trató de mejorar las condiciones en la calidad y la exhibición de las películas nacionales. Para cuando Ruiz Cortines asumió la máxima magistratura, la ley de 1949 no hacía cumplir lo debido ya que ni Secretaría de Gobernación, a través de sus dependencias lograba estimular la calidad o la producción o contrarrestar el monopolio exhibidor, ya que mientras para 1953 el número de películas sólo llegó a 83, lo que constituyó el número más bajo de producción. Fue entonces que en este año, la nueva administración a través del Banco Cinematográfico y su nuevo director Eduardo Garduño, implementó el "Plan de Reestructuración de la Industria Cinematográfica" mejor conocido como Plan Garduño. Este plan de carácter corporativista<sup>73</sup> y menos ambicioso que la Ley de 1949, se abocó al tema de la distribución, ya que para entonces la industria no contaba con distribuidoras, en cambio sólo contaba con la relación directa entre productores y exhibidores lo que generaba tantas inequidades y tantos problemas. Con las distribuidoras estatales, la mediación entre productores y exhibidores sería en teoría más sencilla y de esa manera la producción crecería, ya que el negocio sería más rentable tanto para los productores como para la inversión bancaria. Por lo tanto este Plan buscó equilibrar el poder del monopolio de

---

<sup>73</sup> Ya se mencionó el carácter centralista del cine mexicano, pero también el carácter corporativista es hasta hoy una característica del cine mexicano. El Corporativismo se constituye a través de organizaciones unidas al Estado y dirigidas por éste, lo que buscaba mermar los individualismos y la lucha social. En el caso de México, los sindicatos y las cámaras fueron buen ejemplo de esto último, mientras que en el caso del cine existieron el STIC apegado a la CTM, y CANACINE (Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica y del Videograma). Miguel Ángel Gallo, *Diccionario de Historia y Ciencias Sociales*, México, Ediciones Quinto Sol, 2008, p. 123.

exhibición de Jenkins con el del resto de las partes de la industria: productores y distribuidores.

El Plan de 1953 también buscó limitar el número de películas extranjeras a sólo 150, lo que obviamente fracasó ya que para esta década las películas extranjeras superaron casi siempre el doble de esta cifra. Como se menciona después, a pesar de sus virtudes y en su mayoría defectos, el Plan Garduño fracasó relativamente, ya que si bien el número de producciones para 1958 volvió a superar las cien películas por año, los resultados económicos se dejaron ver poco ya que pocos géneros y producciones fueron en realidad rentables.

De manera que el objetivo inmediato del Plan de 1953 era hacer al cine mexicano no sólo más productivo sino también más rentable. Para lograrlo se crearon 6 compañías distribuidoras que controlarían los créditos del banco eligiendo mejor, en teoría, los proyectos de mayor calidad y por lo tanto, más seguros de resultar exitosos. Las principales compañías distribuidoras fueron Películas Nacionales S.A y Películas Mexicanas S.A; la primera destinada para el mercado nacional y la segunda para Iberoamérica. En este último caso, si bien el cine mexicano riñó muchas veces con España y Argentina como la principal cinematografía del mundo hispano, para estos años ambas cinematografías también presentaban problemas frente a regímenes muy centralistas y oficialistas mientras que su producción no presentaba repuntes importantes<sup>74</sup>. También algunos actores mexicanos aun gozaban de prestigio y fama en los países hispanos como era el caso de Arturo de Córdova y Cantinflas, por lo que las películas aún se distribuían y exhibían en Hispanoamérica. La nueva empresa distribuidora fue Compañía Cinematográfica Mexicana Exportadora, CIMEX, destinada para Estados Unidos y el resto del mundo.

A pesar de las buenas intenciones el Plan fracasó desde un principio, ya que según Jaime Tello, las acciones de estas empresas distribuidoras fueron vendidas a los empresarios más fuertes lo que contribuyó a fortalecer a los monopolios de producción y sobre todo de la

---

<sup>74</sup> Según cifras recopiladas por George Sadoul, la producción española se mantenía para la década de 1950 en un promedio de 50 películas lo que evidentemente era menor a la producción mexicana. Fue hasta la década de los años sesenta que aunado con el crecimiento económico español, la producción cinematográfica empezó a crecer hasta llegar a más de cien películas por año. El caso argentino fue peor, ya que para estas dos décadas la producción se mantuvo en un promedio de 30 películas por año. George Sadoul, *op. cit.*, p. 618-619.

exhibición que había en México<sup>75</sup>. Hugo Lara identifica a estos grandes empresarios relacionados con el monopolio Jenkins, los cuales estaban encabezados por Gregorio Wallerstein, Mier y Brooks, los hermanos Rodríguez y Raúl de Anda. Al final ni la calidad ni la producción aumentaron de manera significativa lo que llevó a que la visión mercantilista del Estado se perdiera hasta 1960 cuando se recurrió a la mentalidad expropiadora. Aun así el Plan Garduño sería la base del nuevo Plan ejercido por Rodolfo Echeverría en 1971.

Por último, Hugo Lara cita a la figura de Roberto Gavaldón, quien fue un impulsor pero también crítico de este Plan enfocado a la distribución. Para Gavaldón, prestigioso director y miembro del STPC además de eventualmente diputado, el Plan Garduño había venido a poner orden y si bien la situación para los años cincuenta eran malos sobre todo como ya se dijo en plano de la exhibición y la distribución, para Gavaldón la industria disfrutaba de estabilidad, ya que se había dejado de depender del cine extranjero gracias a la cada vez mayor participación del Banco cinematográfico. Como buen político, Gavaldón fue un fuerte defensor de la regulación cinematográfica por parte del Estado, por lo que es obvio que estas políticas beneficiaban a ciertos grupos de interés como fue el caso de los sindicatos a los que tanto Gavaldón como Rogelio González o Gabriel Figueroa estuvieron ligados. No es extraño que estos últimos personajes tuvieran bastante trabajo durante esta década por lo que defendieron el *statu quo* de la cinematografía de los años cincuenta, o sea una cinematografía centralizada.

### 3.4 La Televisión y el Estado<sup>76</sup>.

Al igual que lo hizo la radio en la década de los veinte y treinta, o la propia cinematografía en los años cuarenta, para los años cincuenta la televisión se convirtió en el medio de

---

<sup>75</sup> Jaime Tello "Notas sobre la política económica del viejo cine mexicano" en *Hojas de cine...*, p. 28.

<sup>76</sup> En este pequeño apartado quiero describir que para esta época el surgimiento de la televisión y la decadencia del cine van de la mano precisamente por la competencia que representa la televisión como industria pero también como medio de comunicación masivo. Normalmente los medios de comunicación son estudiados a través del lenguaje y los mensajes simbólicos, pero también éstos se pueden relacionar con contextos socio-históricos en donde surgen precisamente estos lenguajes y mensajes, por lo que el desarrollo de la televisión en México también está sujeto a condiciones históricas específicas. Efraín Quiñonez León, *Cultura mediática y política*, México, Universidad Veracruzana, 2008, p. 81.

comunicación más masivo en México, por sobre la mencionada radio, la prensa<sup>77</sup> y de igual manera sobre el cine. Este predominio funciona hasta nuestros días y la razón es simple: La televisión, como ya se había dicho se convirtió en un negocio mucho más lucrativo y rentable que el cine debido a que la televisión surge desde el capital privado, o sea desde un principio se establece como una mera industria cultural, retomando a los pensadores de la Escuela de Frankfurt, por lo que su único fin es el negocio y a diferencia del cine, que es un arte y un medio de comunicación, la televisión antes que informar, como sería su función como medio masivo de comunicación, o ser creativa o innovadora como sería en un papel de arte, es sólo una industria cuyo interés es meramente práctico y económico. Si bien como ya mencioné antes, el cine y la radio también se constituyen como industrias en sus respectivas décadas en que logran un gran auge entre el público, pero para la segunda mitad del siglo XX decaen progresivamente como industrias y también como medios de comunicación frente a la televisión, lo que provocaría para el caso del cine una mayor centralización y burocratización por parte del Estado, y en el caso de la radio un dominio y fusión precisamente con la industria de la televisión<sup>78</sup>.

Los medios de comunicación en México, sobre todo la televisión han tenido como principal característica la concentración y la centralización. De esta manera, la televisión como industria ha tenido un desarrollo notable que ha durado por décadas a través de la mayor empresa de medios de comunicación en la historia de México: Telesistema Mexicanos, conocida como Televisa a partir de 1973. Sin embargo a pesar de su crecimiento como industria, Televisa también tiene una relación con la política y el régimen posrevolucionario, de manera que también la televisión surgió como un medio condicionado en el cual el régimen posrevolucionario vio un buen instrumento de promoción e incluso de comercialización y negocio, ya que una de las primeras concesiones para la televisión que otorgó el gobierno federal, encabezado en ese entonces por Miguel

---

<sup>77</sup> Si bien el cine, la televisión o la radio son medios de comunicación que muchas veces son regulados y politizados, la prensa constituye el medio más reprimido e intervenido sobre todo por parte los gobiernos de Miguel Alemán Valdés, Gustavo Díaz Ordaz y Luis Echeverría mediante la política de “pan o palo”.

<sup>78</sup> Actualmente Grupo Televisa controla a través de Televisa Radio el mayor número de concesiones en radiodifusión, además Editorial Televisa publica más de 186 revistas.

Alemán Valdés, fue para el empresario de la radio Emilio Azcárraga Vidaurreta<sup>79</sup>. Curiosamente Miguel Alemán Velasco, uno de los hijos del ex presidente, se hizo uno de los principales socios de Televisa, llegando a ostentar en 1986 la presidencia ejecutiva.

Por lo tanto la relación entre las instituciones gubernamentales y la televisión es larga y significativa y constituye la auto denominación que dio Emilio Azcárraga Milmo a él mismo y a su emporio televisivo como “Soldados del presidente”, en relación a la fidelidad entre Televisa y el Gobierno Federal. Sin embargo la televisión a la vez que vivió un proceso de lealtad y cercanía al gobierno, también vivió un proceso de desregulación que empezó desde la llegada de la televisión a México cuando Miguel Alemán Valdés formó una comisión que tenía como objetivo discutir el futuro de la televisión en México. La comisión fue presidida por Salvador Novo y contó con la presencia de Guillermo González Camarena; el primero defendía un modelo británico el cual tenía como eje una política estatal de telecomunicación, mientras que el segundo defendía el modelo norteamericano que pugnaba por la libre empresa. Al final González Camarena se impuso y a la brevedad las concesiones fueron otorgadas para la iniciativa privada.

Aun con el interés y buena relación entre el Gobierno y Telesistema Mexicano, se le reconoce al Estado a través de numerosas instituciones como el INBA o el Instituto Politécnico Nacional la promoción de espacios públicos y culturales en la televisión, sin embargo éstos nunca lograron hacer frente a la televisión privada. También el Gobierno ha incentivado la competitividad aunque obviamente mediante esfuerzos someros e infructuosos. Uno de ellos, tal vez el más importante, sucedió en 1968 cuando el gobierno de Gustavo Díaz Ordaz concesionó a privados dos canales de televisión: Canal 13 a Francisco Aguirre y el Canal 8 a Fomento Televisión, filial de Grupo Monterrey al ser controlada por Televisión Independiente de México (TIM)<sup>80</sup>. Al final de poco sirvió ya para 1972 Telesistema Mexicano y Televisión Independiente de México fusionaron sus respectivos canales y redes televisivas constituyendo así en 1973 Televisa S.A. o Televisión

---

<sup>79</sup> Azcárraga Vidaurreta obtuvo la concesión del canal XEW-TV canal 2, la familia O’Farril el canal 4 y el ingeniero González Camarena el canal 5 XHGC-TV. La fusión de ambas en 1955 constituyó Telesistema Mexicano.

<sup>80</sup> Enrique E. Sánchez Ruiz, “Los medios de comunicación masiva en México, 1968-2000” en Ilan Bizberg, Lorenzo Meyer. Compiladores, *Una Historia Contemporánea de México*, Tomo 2, México, Ed. Océano-COLMEX. 2005, p. 407.

Vía Satélite S.A. Mientras que el gobierno de Luis Echeverría para 1972 adquirió el canal 13 que para los años ochenta se convirtió en INMEVISION<sup>81</sup>. De esta manera el Estado mexicano se convirtió en la principal competencia del Monopolio Televisivo durante los años setentas y ochentas. Sin embargo la competencia fue pobre y para los años noventa el canal 13 fue privatizado quedando el Estado Mexicano sólo con los canales 11 y 22.

Para los sexenios panistas, la televisión ha alcanzado el grado de poder fáctico, por lo que ésta ha dejado de ser un “soldado del presidente” y más bien ha convertido a los políticos en sus soldados, además de hacer de la democracia un negocio sumamente rentable basado en el marketing y en la imagen, o lo que Sartori denominó “Teledemocracia”. De manera que Televisa se ha convertido en un legislador de sus propios intereses como se ha demostrado en la promoción de la iniciativa de las contrarreformas a la Ley Federal de Telecomunicaciones, bautizada por la revista Proceso como *Ley Televisa*, o la oposición a la Reforma electoral de 2007<sup>82</sup>. Para el sexenio calderonista la sumisión política del gobierno federal fue más que evidente, pero también lo fue económica, lo que expone el periodista Jenaro Villamil:

“El calderonismo se propuso resarcir a las televisoras por la supuesta pérdida de los ingresos en *spots* electorales, prohibidos a raíz de la reforma electoral, a cambio de contar con su apoyo en pantalla (...) El gasto en publicidad gubernamental se disparó en los primeros cuatro años de la administración de Felipe Calderón. Entre diciembre de 2006 y mayo de 2010 el gobierno federal ha destinado casi 17 mil millones de pesos (16, 977 millones de pesos) para promocionarse en medios de comunicación, un gasto que implica un crecimiento de 500 por ciento en relación con lo que destinó el gobierno de Vicente Fox, según el análisis de la organización Fundar. Más del 60 por ciento de estos recursos se

---

<sup>81</sup> *Ibid.*, p. 414

<sup>82</sup> Tanto la Ley Televisa como la Reforma electoral se discutieron casi a la par. La Ley Televisa, que establecía mayores concesiones radioeléctricas al duopolio televisivo así como a las grandes radiodifusoras en retroceso de las medianas empresas e incluso de la sociedad civil, fue promulgada para abril de 2006 casi con unanimidad por ambas cámaras. Fue hasta mayo del 2007 que la Suprema Corte de Justicia quitó numerosos aspectos esenciales de estas reformas. Por su parte la Reforma electoral estableció la prohibición absoluta de la compra de tiempo-aire en los procesos electorales sembró la oposición y presión por parte de las televisoras que sin embargo poco respetaron la nueva legislación.

fueron a las televisoras y un porcentaje muy elevado, aún no especificado por el gobierno, se concentró en Televisa.”<sup>83</sup>

Ante estas circunstancias los poderes de iure como los poderes ejecutivos o el legislativo se han convertido en rehenes auténticos ante la televisión que hoy por hoy, no sólo se ostenta como una autentico Tribunal electoral, sino también como la verdadera Secretaria de la educación y la cultura. De manera que el desarrollo de la televisión en México, a diferencia del cine, ha sido más significativo como industria y agente cultural.

- La política en el cine: El caso particular de *El esqueleto de la señora Morales* (1959).

*El esqueleto de la señora Morales* es una película estrenada en el año de 1959. Está dirigida por Rogelio González y escrita por Luis Alcoriza y a su vez, basada en la novela de Arthur Machen. La producción corrió a cargo de Alfa Films y constituye la tercera colaboración de Alcoriza y González. La trama gira en torno a un alivianado taxidermista, interpretado por el galán Arturo de Córdova, quien vive un infierno con su esposa (Amparo Rivelles), una mujer enfermiza y al extremo mocha.

Considerada una de las mejores comedias negras en el cine mexicano, esta película constituye entre las que mencionó en este trabajo, la menos politizada ya que no fue objeto de censura o elogios del gobierno. Al igual que las películas de Luis Buñuel<sup>84</sup>, esta película no tiene participación estatal por lo que su contenido es más libre por lo que se podría considerar una película de autor. De esta manera, aunque el contenido y la producción cinematográfica están poco relacionadas con una política en particular, considero a esta película un caso particular en la relación al poder por dos razones:

1.- Primero es el caso del director de la cinta, Rogelio González, quien al igual que Jorge Negrete, Roberto Gavaldón o Gabriel Figueroa, participó activamente en la política gremial a través del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica. Originalmente

---

<sup>83</sup> Jenaro Villamil, *El sexenio de Televisa*, México, Grijalbo, 2010, p. 19.

<sup>84</sup> La cinta está escrita por Luis Alcoriza, que al igual que Buñuel era un exiliado republicano quien poseía también ideas de izquierda y un ferviente ateísmo. Además de su faceta de escritor, en donde destacaron sus colaboraciones con Buñuel en *Los Olvidados* (1950) o *El Ángel exterminador* (1962), también se destacó en su faceta de director en donde se hizo de un estilo muy característico resaltando las particularidades del ser mexicano como el machismo que se puede ver en una de sus películas más representativas: *Mecánica nacional* (1971).

escritor de las comedias rancheras y los melodramas de Ismael Rodríguez, González empezó su carrera de director durante la década de los años cincuenta. De esta manera, directores como González se beneficiaron de la supuesta política de puertas cerradas del sindicato y fueron más prolíficos para esta década, por lo que su película ya no es del género de comedias rancheras o melodramas urbanos, sino es un cine crítico ante instituciones supuestamente intocables como la iglesia. Al final se trata de una película única proveniente de gente de un gremio a la vez que crítico como también desafiante.

2.- Ya se mencionó que la película trasciende diferentes tópicos como el melodrama facilón y refiere a situaciones poco recurrentes hasta ese entonces en el cine mexicano. La primera es el erotismo representado en la figura de la sirvienta y la propia esposa. Mientras que la primera es juguetona y más afin al protagonista Arturo de Córdova, la segunda es mocha y mojigata, por lo que Alcoriza refiere a una tensión sexual que se ve representada en los tres personajes, así como ocurría en *Viridiana* (1961) de Luis Buñuel. El segundo es Anticlericanismo, muy presente en la películas de Alcoriza y Buñuel, representado esta vez en la figura del Sacerdote, quien es el típico antagonista que no cesa en criticar al protagonista y martirizar a la mujer de éste, a quien es muy afecta.

Al final la película se convirtió en un clásico, y curiosamente el papel de Alcoriza ha sido más revalorizado que el de Roberto Gavaldón. García Riera destaca el rompimiento con el melodrama mediante la situación del asesinato precisamente de la típica heroína melodramática en este caso interpretada de manera excesiva y a la vez soberbia por Amparo Rivelles.

#### IV. LA CENTRALIZACIÓN SINDICAL: EL PAPEL DEL STPC Y DEL STIC (1960-1970).

##### 4.1 La situación del cine nacional y su contexto.

Para 1958, la sucesión presidencial llevó al país a vivir una serie de huelgas y movimientos obreros de gran trascendencia que fueron cuestionando en términos relativos, la estabilidad social, política y económica que supuestamente había perdurado hasta ese entonces. Si bien el crecimiento económico regular que se dio mediante lo que se conoce como el milagro mexicano<sup>85</sup> generó mejores condiciones de vida para la población urbana, sobre todo para la clase media, este crecimiento fue desigual, ya que el porcentaje de ingreso para familias muy pobres era para 1957 de 16 por ciento, mientras que las familias de mayores ingresos recibían para 1958, el 61 por ciento<sup>86</sup>. Aunado a esto, el charrísimo sindical fue cada vez más evidente desde la toma de Fidel Velázquez como secretario general de la Confederación de Trabajadores de México (CTM) en 1941, lo que demostró la falta de autonomía y democracia, además de corrupción que existían dentro de los sindicatos obreros. De esta manera la búsqueda de autonomía y democracia a través de sindicatos más independientes se fortaleció en 1958 con el estallido generalizado de huelgas mediante los movimientos de ferrocarrileros, petroleros, electricistas, maestros, normalistas y telegrafistas. El movimiento ferrocarrilero se extendió hasta 1959 año de la violenta represión militar sobre el movimiento y el encarcelamiento de los líderes del movimiento como Demetrio Vallejo y Valentín Campa que permanecieron en prisión por más de una década. El descontento prosiguió en grandes sectores de la sociedad hasta 1968 cuando otro movimiento de aspiraciones democratizadoras, emprendido por obreros, campesinos, empresarios, médicos y maestros, pero sobre todo estudiantes, hicieron valer este descontento contra diversas instituciones que iban desde la iglesia hasta el propio partido oficial.

---

<sup>85</sup> El milagro mexicano es el crecimiento acelerado de la economía mexicana de 1945 a 1954, aunque muchos autores consideran su fin hasta 1968. Se caracterizó por un crecimiento industrial amplio que tuvo sus bases en el cardenismo, aunque también en condiciones externas como la coyuntura de la Segunda Guerra Mundial. Miguel Ángel Gallo, *Op. Cit.*, p. 189.

<sup>86</sup> Meyer y Aguilar Camín, *Op. cit.*, p. 194.

El cine, por su parte no fue ajeno a este descontento y los sindicatos jugaron un papel vital en la política cinematográfica para estos años. Retomando lo que ya se había dicho del séptimo arte visto como una industria pero también como un arte, y por lo tanto sujeto a las relaciones capital y trabajo o patrón y obrero, el cine también presentó problemas laborales sobre todo para el ramo de trabajadores técnicos que argüían las malas situaciones laborales de una industria cada vez más centralizada y menos rentable. Ante esta situación, ya sea a través de la producción de películas o en la participación de políticas relacionadas, los sindicatos se volvieron más centrales en el juego político<sup>87</sup> y en su descontento hacía numerosas instituciones. Tanto en el plano económico como en el artístico, los sindicatos cinematográficos fueron durante esta década más activos dentro de la industria, además de críticos y reacios al charrísimo y a la centralización. Si bien no fueron los únicos que producían películas o hacían política<sup>88</sup>, sí desempeñaron un papel más activo desde los años cuarenta con el movimiento huelguístico de 1945, la crítica al monopolio Jenkins durante los años cincuenta, y la producción de filmes y la elaboración de concursos y muestras para la década de los años sesenta. Por lo tanto la función de los sindicatos dentro de la industria en estas tres décadas es significativa y más activa que en lo que fueron los años siguientes.

Cuando hablo de la centralización sindical, esto refiere a un concepto que busca delimitar mejor el tema, por lo que no quiero decir que fueron los sindicatos los únicos que participaron o hicieron política dentro del cine, pero su papel fue más importante en relación a otras políticas. Esto último si sobre todo tomamos en cuenta el papel del STPC (Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica de la República Mexicana), que como ya se ha mencionado antes, este sindicato no fue del todo centralizado, corrupto o vendido, más bien se trata de un organismo crítico y muy experimentado que contaba entre sus filas con numerosos intelectuales y cineastas de renombre como José Revueltas e Ismael Rodríguez, por lo que en este capítulo refiero a aspectos que buscan revalorizar, más no ensalzar, el papel de este sindicato. De esta manera, el papel de los sindicatos es que sí

---

<sup>87</sup> Según Badomero Cores Trasmonte, un rasgo fundamental de los sindicatos “es ser y tener fuerza política con notable influencia en el esquema dominante de la organización estatal y la configuración del poder político”. *Diccionario de Ciencias...* p. 2048.

<sup>88</sup> Para esos años las producciones privadas e independientes jugaron un papel más que importante. Estudios como Clasa Films o Azteca que aun existían gracias en parte a los apoyos del Banco cinematográfico, produjeron importantes películas como *Macario* (1960) o *El Gallo de Oro* (1964), pero también estudios más independientes produjeron películas más comerciales como ya la mencionadas del género de luchadores.

fueron organismos críticos que buscaron revalorizar temáticas y tendencias denostadas por los géneros comunes del cine mexicano, como fue el caso de los melodramas o la comedia ranchera de los años treinta y cuarenta, o el género de luchadores de los años cincuenta. Por lo tanto las nuevas temáticas estuvieron más relacionadas con el desencanto de la supuesta estabilidad política y económica que había traído la posrevolución. También se trata del surgimiento del cine independiente, de autor o universitario, de lo que dedico un apartado en este capítulo.

Aún con lo anterior la opinión y percepción del papel que jugaron los sindicatos en estas décadas es dividida, y en general tiende a mostrar a los sindicatos como protagonistas de la mala situación del cine mexicano. Según Salvador Elizondo, los sindicatos impedían el crecimiento cualitativo del cine debido a la política de puertas cerradas que existía, en la que a pesar del gran número de directores agremiados, sólo unos cuantos podían realizar películas. Por el contrario, la ANDA (Asociación Nacional de Actores) tenía una política de puertas abiertas que generaba el advenimiento de actores mal preparados. De manera que según Elizondo, la participación activa de los sindicatos residía en el STPC y sus respectivas secciones mientras que el STIC estaba más relegado.

Además de la corrupción constituida mediante los costos de producción aumentados e incluso inexistentes que generaba una política de anticipos que impedía la rentabilidad y eventualmente la pérdida de mercados, estaba también el descuido del gremio de técnicos y las malas condiciones laborales de éstos:

“Los técnicos que hace veinte años cumplían su trabajo en la medida más eficaz de sus posibilidades se encuentran ahora cansados. Los sindicatos no previeron, sin embargo, los fondos de retiro adecuados que permitieran a estos técnicos disfrutar de un merecido descanso”<sup>89</sup>.

---

<sup>89</sup> Salvador Elizondo “El cine mexicano y la crisis” en *Hojas de Cine...* p. 43.

---

**Películas exhibidas por nacionalidad en México entre 1960 y 1964**

---

Año	Total	%	EEUU	%	México	%	Otras	%
1960	441	100	223	50	107	24	111	26
1961	404	100	197	48.76	101	25	106	26.24
1962	427	100	204	47.77	124	29.04	99	23.18
1963	336	100	132	39.29	48	14.29	156	46.43
1964	304	100	147	48.36	53	17.43	104	34.21

---

Fuente: Dirección General de Cinematografía y La economía mexicana en cifras, Nacional Financiera, S. A., México, 1965.

Las cifras parecen dar cabida a la mala situación económica del cine y por lo tanto de sus trabajadores: Según la tabla superior la producción de 1960 a 1964, años en que el gobierno procedió a acaparar numerosas salas y los estudios Churubusco, la exhibición descendió de manera abrupta para 1963, cuando sólo se exhibieron 48, lo que significó sólo el 14% de la exhibición en relación a las películas extranjeras. Para el año siguiente tan sólo se exhibieron 53 películas mexicanas. Según Jaime Tello, durante la mayor parte de la década de 1960, la producción cinematográfica no alcanzó más de ochenta películas<sup>90</sup>. También Georges Sadoul establece que para los años de 1965, 1966 y 1967, la producción cinematográfica en México fue de un promedio de cincuenta películas por año, pero para 1968 y 1969, la producción mejoró notablemente con 90 películas en promedio por año<sup>91</sup>. Parecería un mejor parámetro, pero si tomamos en cuenta que España produjo para esta década más de cien películas en promedio por año, la situación deja de ser tan favorable. Para este crítico francés la nacionalización trajo pocas consecuencias: El sindicalismo fue una de las más importantes que si bien tuvo una política de puertas cerradas, también recurrió a la renovación, y por lo tanto a la búsqueda de nuevos personajes y temáticas, pero según Sadoul, la renovación quedó como una mera consigna por lo que poco se pudo trascender del mero discurso y de los viejos vicios<sup>92</sup>.

Por último tampoco parece ser condición del sindicalismo el único vicio del cine mexicano. Por ejemplo el propio Elizondo culpa al gobierno o a los productores; al gobierno por las condiciones que ha impuesto de centralización y burocratización por parte de instituciones

---

<sup>90</sup> Jaime Tello "Notas sobre la política económica del viejo cine mexicano" en *Op. cit.*, p. 28..

<sup>91</sup> Sadoul, *Op. cit.*, p. 619.

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 594.

como el Banco cinematográfico y sus empresas de distribución como Películas Nacionales que ejercían presión a los productores a través del pago de intereses y anticipos inhibiendo, de esta manera, la libre empresa; mientras que a los productores, relacionados con estas empresas estatales por establecer parámetros de altos costos y a su vez mala calidad de películas que han llevado inevitablemente a la pérdida de mercados, tanto nacionales como latinoamericanos. Alma Rossbach y Leticia Canel, también veían en los aparatos de distribución y exhibición un problema; en la distribución, por medio de aparatos gubernamentales que hacían tratos con los mismo malos productores de siempre que no sólo producían malas películas sino también sabían de antemano el poco potencial económico de estas películas; mientras que la exhibición, las autoras calculan para los años sesenta un aproximado de 380 salas administradas por COTSA , mientras que para las salas independientes estiman 2000 salas, pero a pesar del número importante de estas salas, la presión gubernamental hacia las distribuidoras para que sólo se exhibieran películas en pertenecientes a COTSA. Así para la década de los años cincuenta se denunciaba a un monopolio privado, mientras que para la década siguiente se denunciaba a un monopolio estatal.

#### 4.2 Historia de los sindicatos.

Se podría considerar el principal antecedente de estas agrupaciones al Sindicato de Empleados cinematografistas de Distrito Federal (SECDF) organizado en 1923 y que antes llevaba por nombre Unión de Empleados del cinematógrafo en 1919. También se constituyó para 1928, la Asociación cinematográfica Mexicana (ACM), pero fue para 1934 y en adelante, que muchas de las principales agrupaciones obreras de esta industria quedaron organizadas. Si bien la industria aun no era tan grande en términos cuantitativos, ya que según García Riera para esos años sólo se habían producido 23 películas, dos más que el año anterior y una más que 1935<sup>93</sup>, para este año quedó conformada la Unión de Trabajadores de Estudio Cinematográficos (UTECEM) y la Asociación de Productores Mexicanos (APCM); la primera representando al trabajo, por lo que quedo afiliada a la Ley

---

<sup>93</sup> El año de 1938 representa el gran salto y el inicio del auge cinematográfico, en el cual según García Riera, el cine mexicano pasa de ser una artesanía a una industria, debido a películas de éxito de público como lo fue *Allá en el Rancho Grande*. García Riera, *El cine mexicano*, p. 25-26.

Federal del Trabajo de 1931<sup>94</sup>, además de constituir el principal antecedente del STPC; mientras que el segundo representaba al capital.

A la par de estas organizaciones también surgieron varias en torno al ramo de directores y actores, por lo que el sexenio cardenista vio el auge de estas agrupaciones y centrales: La más importante fue la Federación de Trabajadores de la Industria Cinematográfica (FTIC) que integró a numerosas agrupaciones estatales y regionales como fue el caso del SECDF o la UTECM. Según Vidal Bonifaz la UTECM había visto un aumento de agremiados importantes a la par del desarrollo productivo: “De 91 trabajadores en 1935, se pasó a 236 en 1936, 316 en 1937 y, durante 1938, alcanzaría la cifra de 410”<sup>95</sup>. La FTIC quedó constituida como sindicato centralizado y por lo tanto integrada a la CTM.

Para marzo de 1939, el decreto cardenista de exhibir al menos una película mexicana en salas obligó a diferentes distribuidores y exhibidores representante de los intereses de las compañías distribuidoras de Estados Unidos a conformar la Asociación de Distribuidores Independientes (ADI). Ante esta situación, nos dice Bonifaz, surgió el Sindicato de trabajadores de la Industria Cinematográfica (STIC) que reemplazó a la FTIC agrupando a la UTECM y otras 32 secciones<sup>96</sup>. El STIC surgió entonces como una central obrera pero que también cooptó a escritores y directores además que su presencia fue nacional. También se trataba de un sindicato abiertamente charro, ya que por ejemplo, para el año siguiente el apoyo a la candidatura oficial del PRM establecida en la figura de Manuel Ávila Camacho, fue más que evidente. De manera que para la época de auge (1938-1945) o también llamada de “oro”, la agrupación obrera más poderosa fue el STIC.

Para 1945, la guerra terminó, y con ello el auge de la industria. Para ese mismo año, la ANDA (Asociación Nacional de Actores) y el S.T.P.C. (Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica de la República Mexicana surgido en marzo de 1945) se escindieron del S.T.I.C.<sup>97</sup> Debido a la dependencia ante la CTM, su líder Fidel Velázquez mostró un gran disgusto ante esta escisión. El S.T.P.C, que fue fundado por Gabriel Figueroa, notable fotógrafo, y por Jorge Negrete, director de la ANDA, fue compuesto por

---

<sup>94</sup> Vidal Bonifaz, *Op. cit.*, p. 267.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 270.

<sup>96</sup> *Ibid.*, p. 273.

<sup>97</sup> A este sindicato que fue formado en octubre de 1939, quedó integrada la UTECM y otras 32 secciones.

toda la “crema y nata” del cine mexicano, que iba desde directores, actores, escritores, músicos y técnicos. El actor y productor Mario Moreno Cantinflas fue primer Secretario General del STPC que mediante un laudo presidencial de 1945 quedó con el total de las producciones de largometraje, por lo que ninguna película mayor 45 minutos podía realizarse sin la base del STPC, de manera que el STIC sólo podía ser base de medimetrajes o cortometrajes. Para García Riera, el STPC va a constituir un sindicalismo más independiente y honesto que el sindicalismo charro de STIC que se caracterizaba por su corrupción y compadrazgo.

a) S.T.P.C. (Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica de la República Mexicana)

El STPC estaba dividido en cinco secciones:

1.- La primera era la de Autores<sup>98</sup>, también llamados adaptadores. Esta sección llegó a ser dirigida por José Revueltas para finales de los años cuarenta.

2.- La segunda era la sección de Directores y más relacionada con la ya mencionada política de puertas cerradas.

3.- La tercera sección era la de Técnicos y manuales, también llamados Sindicato de Trabajadores Técnicos y Manuales (STM) y relacionado mucho con los trabajos que realizaba el STIC.

4.- La cuarta sección era la de Actores y también conocida como la Asociación Nacional de Actores (ANDA) cuya dirigencia llegaron a ostentar David Reynoso o Ignacio López Tarso.

5.- La quinta sección era la de *Filarmónicos* que agrupaba a los músicos del cine.

---

<sup>98</sup> Algunos nombres importantes llegaron a escribir para cine, y aunque llegaron a pertenecer a la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas, para finales de los años setentas abandonaron sus trabajos en cine ante las malas condiciones de la cinematografía mexicana. Entre los escritores destacan Carlos Fuentes, Gabriel García Márquez, José Emilio Pacheco, José Agustín, el propio José Revueltas, cuya novela *El apando* fue llevada al cine por Felipe Cazals en los años setentas. El único escritor de renombre que continúa en activo es el genial escritor Vicente Leñero.



José Revueltas en sus años de estudiante en el CUEC. Fuente: *Cinemanía*.

La Política de puerta cerrada fue la principal característica del STPC durante estos años, sobre todo en el ramo de directores, ya que según García Riera, entre 1938 y 1944 debutaron sesenta y nueve directores, mientras que entre 1945 y 1958, sólo debutaron 14 nuevos directores<sup>99</sup>. Esto último fue obra del gremio de directores que obstaculizó tajantemente el acceso de nuevos directores. Entre los directores agremiados estaban nombres importantes: Ismael Rodríguez, Roberto Gavaldón, Julio Bracho o Rogelio González, directores de una calidad sobrada, pero también directores de menor calidad como Raúl de Anda o Rene Cardona<sup>100</sup>. Si bien estos directores manejaron situación de puertas cerradas en beneficio a muchas de sus producciones, los resultados no fueron del

---

<sup>99</sup> García Riera, *El cine mexicano...* p. 89

<sup>100</sup> Ambos directores tuvieron una dinastía del medio. En el caso de Raúl De Anda, dos de sus hijos se dedicaron al medio, Raúl de Anda Jr. como director y Rodolfo como actor, cuya colaboración de ambos destaca *Carroña* (1975) película de acción y bajo presupuesto, cabe decirlo de muy mala calidad. Por su parte los Cardona refieren a tres generaciones de Cardona que abarcan filmes desde la década de los cuarenta hasta nuestros días. Desde comedias hasta películas de acción y terror como *Pulgarcito* (1957), *El triángulo diabólico de las Bermudas* (1978) o *Vacaciones de Terror* (1989) las películas de los Cardona constituyen un gran ejemplo de un cine de bajísima calidad y gusto.

todo malos, ya que para los años cincuenta y sobre todo los años sesentas, estos cineastas hicieron muchos de sus trabajos más emblemáticos.

El caso de Ismael Rodríguez, que había sido el principal realizador en compañía de Pedro Infante durante casi dos décadas, rápidamente suplió, por decirlo de alguna manera, al ídolo nacional y dirigió una trilogía sobre Francisco Villa protagonizada por Pedro Armendáriz, además de dos películas que tenían como protagonista al cineasta Emilio el “Indio” Fernández. Una de ellas constituye para ambos una de sus películas más emblemáticas: *Los hermanos del Hierro* (1961) western ambientado a principios de siglo XX y protagonizada también por el caballito Antonio Aguilar y el galán Julio Alemán (ambos en una de su poquísimas películas de buen nivel) además de otros buenos actores como Columba Domínguez e Ignacio López Tarso. También destaca de él otras dos de sus principales películas; la primera *Animas Trujano* (1961) protagonizada por Toshiro Mifune<sup>101</sup> y nominada al premio Oscar en la categoría de Mejor película extranjera, mientras que la segunda *El hombre de papel* (1963) repitiendo con Ignacio López Tarso también es una de sus más celebradas.

El otro caso importante es Roberto Gavaldón quien a pesar de haber realizado la mayor parte de sus trabajos durante los años cuarenta y cincuenta cuando realizó películas con actores de la talla de María Félix, Arturo de Córdova o Dolores del Río, los años sesenta también son años importantes para la filmografía de Gavaldón. El primer caso refiere a *Macario* (1960) película archiconocida, no sólo por el público sino también por la crítica por lo que constituye uno de sus mejores trabajos. La cinta tiene todos los elementos de calidad: Los actores, representados en tres grandes interpretaciones como son las de Ignacio López Tarso como Macario, Pina Pellicer como la esposa del protagonista y sobre todo, Enrique Lucero en una encarnación magnífica de la muerte; la buena dirección y adaptación a cargo de uno de los mejores cineastas mexicanos, además de la buena novela de Bruno Traven y por último el buen gesto técnico por parte del mejor cinefotógrafo de México, Gabriel Figueroa. A su vez, *El gallo de oro* (1964) también es una de sus mejores producciones al contar de nuevo con un inmejorable reparto: Ignacio López Tarso como Dionisio Pinzón, Lucha Villa como “La Caponera” y Narciso Busquets como Lorenzo

---

<sup>101</sup> Se trata de la primera película realizada fuera de Japón por parte de este astro del cine nipón.

Benavides. También el gesto técnico volvió a predominar con la fotografía de Figueroa, pero sobre todo destaca la adaptación de la historia de Juan Rulfo, a cargo del propio Gavaldón además de escritores de la talla de Gabriel García Márquez y Carlos Fuentes, por lo que su participación en esta película constituye un gesto insólito, si bien ambos escritores participaron por su lado en varias películas para esta década como se verá más adelante en este capítulo.

Desafortunadamente para estos directores, los años setentas representó el arribo de nuevos cineastas, al igual que lo que ocurrió con Arcady Boytler o Fernando de Fuentes que vieron decaer sus carreras en los años cuarenta, por lo que la década siguiente significó la decadencia de estos directores que a pesar de su influencia y talento se vieron arrebatados por nuevos y jóvenes directores, además de nuevas influencias que marcaron al menos en el cine, un arribo generacional representado, como ya se verá en el siguiente capítulo, por cineastas como Jorge Fons o Felipe Cazals. El inicio oficial de estos cambios no sólo generacionales sino temáticos lo constituye 1965 y a continuación menciono la razón.

La política de puertas cerradas estuvo más relacionada con el sector de directores, mientras que las demás cúpulas del sindicato tuvieron una política más flexible. De esta manera ante la mala situación del cine mexicano<sup>102</sup> y la presión de intelectuales, no es extraño que desde la cúpula del STPC proviniera la iniciativa de una nueva política que buscaba incluir a nuevos cineastas emanados de escuelas de cine o del ambiente independiente<sup>103</sup>. Es así que para 1964, se pone fin a esta política y se convoca a un Concurso de Cine Experimental realizado en 1965, y que junto también al concurso de 1967, va a constituir una de las principales políticas cinematográficas de los años sesentas.

---

<sup>102</sup> La producción de STPC sólo había quedado en 48 cintas durante el año de 1961, mientras que para 1963 el sindicato llevó a los trabajadores a una huelga que duró más de mes y medio. También el género ranchero y de comedia decayeron, mientras que la industria había perdido su *star system* ante la muerte de Jorge Negrete o Pedro Infante, y la merma de actores como María Félix o Arturo de Córdova. Por su parte la crítica proveniente del Grupo de Nuevo cine constituido por nuevos cineastas y críticos e intelectuales como Salvador Elizondo y el propio García Riera. Alma Rossbach y Canel, 1961-1967. "Los años sesenta: el grupo Nuevo cine y dos concursos experimentales", en *Hojas de cine...* p. 47-51.

<sup>103</sup> Para García Riera, el concurso fue una maniobra de la sección de Técnicos y Manuales, la sección más golpeada por la crisis, para absorber a un enemigo común y en potencia, o sea el Nuevo Cine. Para el autor fue esa la razón del por qué sólo se convocó a otro concurso más, debido a ese cine experimental atentaba contra sus hábitos de exclusivismo. García Riera, "El cine independiente" en *Hojas de cine...* p. 200.

La convocatoria de 1964 sólo dio cabida a 12 películas que al final fueron aceptadas entre más de 31 proyectos. El Banco cinematográfico estableció las bases económicas al proveer a las películas de un presupuesto de ente 150 y 200000 pesos<sup>104</sup>, mientras que las bases artísticas estuvieron representadas en el jurado compuesto por gente de la industria y externos como el poeta Efraín Huerta, el historiador del cine Jorge Ayala Blanco, el escritor Luis Spota, el periodista Carlos Estrada Lang y el actor de larga trayectoria Andrés Soler, entre otros. El jurado premió a 4 cintas, que al parecer no trascendieron demasiado:

1.- El primer premio fue *La fórmula secreta*, un drama surrealista dirigido por Rubén Gámez que llenaba al espectador de imágenes sobre “un país en pleno tránsito de perder su identidad, de tierras estériles, áridas, lleno de campesinos muertos en vida que, sin embargo se niegan a desaparecer.” Según se dice, Juan Rulfo escribió un texto inspirado en esta película: “Ustedes dirán que es pura necedad la mía / que es un desatino lamentarse de la suerte / y cuantimás de esta tierra pasmada / donde nos olvidó el destino...”<sup>105</sup>. La condición de medimetraje, ya que la película sólo duraba 45 minutos, y experimental llevaron a la película a ser poco conocida, además de la negativa de Gámez de ingresar al gremio le generó un anonimato que lo llevo a dirigir un solo largometraje en toda su carrera.

2.-El segundo lugar se lo llevo *En este pueblo no hay ladrones*, dirigida por Alberto Isaac y adaptación de él y de Emilio García Riera sobre un texto de Gabriel García Márquez. La película, un drama provinciano, recibió buenas críticas y constituyó el inicio de Isaac como cineasta regular para esta década y la siguiente, mientras que para García Riera constituyo el fin de su carrera como escritor, más no como crítico.

3.- Amor, amor, amor, fue una película de episodios dirigidos por 5 directores que tuvieron unos más suerte que otros: Juan José Gurrola que dirigió el segmento “Tajimara”, J.L Ibáñez el segmento “La dos Elenas”, Miguel Barbachano el segmento “Lola de mi vida”, Hector Mendoza “La Sunamita”, Benito Alazraki “La Viuda” y Juan Ibáñez “Un Alma pura”. Algunos segmentos tuvieron mejor recibimiento que otros, ya que directores como

---

<sup>104</sup> Rossbach y Canel, “Los años sesenta: el grupo Nuevo cine y dos concursos experimentales” en *Hojas de cine...* p. 51.

<sup>105</sup> De Filmaffinty: <http://www.filmaffinity.com/es/film729454.html>.

Gurrola se retiraron después, mientras que gente como Juan Ibáñez siguió un camino ascendente como se verá después.

4.- Por último, está el caso de *Viento distante*, el único metraje considerado un éxito de público entre los filmes del concurso. Tres historias componían esta cinta dirigida por tres directores: Salomón Laiter con el segmento “En el parque hondo”, Manuel Micher “Tarde de Agosto” y Sergio Vejar “Encuentro”.

De esta manera, si bien las cintas no llegaron a ser tan trascendentales, los resultados fueron positivos y alentadores, ya que gracias al Concurso, 18 nuevos realizadores lograron hacer su primera cinta con total libertad creativa y relativamente holgados en lo económico. Sin embargo, a sólo dos directores se les aceptó ingresar en esta sección del gremio (al final sólo resultó ser Abel Salazar ya que Rubén Gámez desairó al gremio) mientras que para 1965 sólo dos directores nuevos realizaron largometrajes: Arturo Ripstein y su opera prima *Tiempo de Morir* e Ícaro Cisneros y su largometraje *Tirando a gol*. El caso de los cortometrajes, estos fueron más prolíficos y permitieron la iniciación de directores como Felipe Cazals.

Para 1967, los buenos resultados del primer del Primer Concurso propiciaron un Segundo Concurso de Cine Experimental que al parecer fue un rotundo fracaso ya que sólo se lograron terminar siete películas, de las cuales se tachó de mala calidad ya que sólo se premiaron un segundo y tercer lugar a las películas *El mes más cruel* de Carlos Lozano y *Juego de Mentiras* de Archibaldo Burns. Según Alma Rossbach y Leticia Canel: “Los productores y el sindicato no estaban dispuestos a apoyar más estos movimientos y los que pudo haber sido no fue. Desaparecieron los concursos de cine experimental”<sup>106</sup>. Sin embargo, el STPC sí promovió años más tarde dos concursos más de cine experimental realizados en 1984 y 1991, respectivamente. También hay que tener en cuenta que estos concursos marcaron progresivamente el fin de la política de puertas cerradas de sindicato y el arribo de nuevos directores que forjaron una nueva generación de cineastas más experimentados.

---

<sup>106</sup> Rossbach y Canel, 1961-1967... p. 56

También es importante mencionar que para ese mismo año de 1967, ante los buenos resultados del Primer Concurso de Cine Experimental, el gobierno promovió a través de la Dirección General de Cinematografía (perteneciente a la Secretaría de Gobernación encabezada para esos años por Luis Echeverría), el Banco Cinematográfico y la Asociación de Productores de Películas Mexicanas, la convocatoria del Primer Concurso Nacional de Argumentos y Guiones Cinematográficos que recibió 229 argumentos de los cuales tres películas obtuvieron los primeros lugares, siendo la más notable la cinta ganadora del primer lugar: *Los Caifanes*, dirigida por uno de los ganadores del Primer concurso experimental, Juan Ibáñez.

La película de Ibáñez es ya un clásico del cine mexicano que es mi opinión la película que marca el arribo generacional en el cine mexicano. Si bien Ibáñez no logró consagrarse como un director imprescindible debido a la merma y poco éxito de muchas de sus posteriores producciones<sup>107</sup>, marca el debut de actores como Ernesto Gómez Cruz, Sergio Jiménez o Eduardo López Rojas, histriones de buenas capacidades que a pesar de no gozar de gran fama, sí gozaron de una prolífica carrera a lo largo de las décadas siguientes, sobre todo el caso de Gómez Cruz. Otro de los casos que colocan a esta cinta de 1966 como un parte aguas en el cine mexicano es la temática, ya que si bien se trata de una drama de corte social, la forma de abordar el tema es más completa al mostrar la profunda desigualdad que existe en México, aun para estos años con una política y un discurso más nacional y equitativo. Al final, la trama basada en un argumento de Carlos Fuentes titulado “Fuera del Mundo”, es un magnífico alegato al clasismo de la sociedad mexicana relacionándolo con aspectos como la cultura popular (*el son de la negra*) y la cultura intelectual (el poema cantado de José Martí *La niña Guatemala*) en una película que rompe con muchos convencionalismos, mostrándonos la identidad mexicana a través de personajes desencantados con su realidad como son los cuatro caifanes: El gato, El estilos, El azteca y El mazacote, además del choque cultural de éstos con dos jóvenes de clase alta. La película tuvo un costo menor a un millón de pesos, debido a que se filmó en los Estudios América, pertenecientes al STIC, por lo que para estos años los altos costos de producción se

---

<sup>107</sup> A pesar de su talento, Ibáñez no logró consolidar su carrera a pesar de sus ambiciosas producciones como *La Cámara del Terror* (1968), protagonizada por el actor internacional Boris Karloff, o *La Generala* (1970) la última película de María Félix.

relacionaban más con el STPC y sus importantes afiliados, que constituían aún la crema del cine mexicano, mientras que el STIC, aun perteneciente a la CTM, era un sindicato más de carácter técnico y obrero que de carácter artístico como lo era el STPC. Además la película tuvo que ser filmada en episodios debido al ya mencionado laudo presidencial de 1945, que establecía la autorización para largometrajes sólo al STPC, que tenía su sede en los Estudios Churubusco, mientras que el STIC, que tenía su base de operaciones en los Estudios América, sólo podía realizar cortos y medimetrotrajes.

A partir de los años setentas<sup>108</sup>, el STPC se volvió un sindicato más pragmático estableciendo alianzas con la iniciativa privada y con el propio STIC. De manera que el carácter artístico se empezó a perder progresivamente a lo largo de estos años, por lo que sus secciones de directores y sobre todo la sección de actores se fueron politizando aún más, mientras que la Sección de trabajadores técnicos y manuales tomó un mayor peso en las negociaciones y políticas dentro del sindicato. Adolfo Ramírez, líder de esta sección, documenta la historia del sindicato así: “Para los años cuarenta el sindicato sirvió a la industria regulando las relaciones obrero-patronales (...) la separación del sindicato en 1945 lo debilitó”. El líder gremial culpaba a los centros de capacitación del cine como responsables de la mala relación entre el sindicato y nuevos egresados. Dice al respecto: “De ahí derivan muchos ataques, considerándonos un sindicato de puertas cerradas y un estorbo para el desarrollo de la industria”. De manera que para finales de los años setentas, Ramírez se congratulaba de una nueva política del sindicato: “Menor rigidez en nuestros reglamentos y mayor fluidez de nuevos aspirantes que compartan conocimientos teóricos con los prácticos de nuestros agremiados”. De esta forma, la política del sindicato se fue congratulando más con el Estado y con la iniciativa privada perdiendo su carácter crítico y artístico en pro de una política más conciliadora.

---

<sup>108</sup> Los años setentas constituyen nuevos retos para el sindicalismo, si bien las organizaciones sindicales tuvieron gran auge gracias a la política de sustitución de importaciones y sus relación con el desarrollo industrial, para estos años el sistema político y económico mundial va teniendo como característica la subutilización y la baja productividad del trabajo ha llenado de incertidumbre a los sindicatos obreros.



*Adolfo Ramírez y su comité ejecutivo*

**zo!**

Adolfo Ramírez, líder de la Sección de Técnicos y Manuales del STPC. Fuente: *Excélsior*.

Con el Estado, la conciliación vino en relación a la alianza con las empresas estatales Conacine o Conacite, de las que se hablara más adelante, pero también los numerosos intentos de fusión con el STIC, en pro de hacer frente a la notable crisis del cine mexicano que iniciaba una nueva merma esta vez peor para los años ochenta. La crítica no se dejó esperar. Así lo corroboraba *Excélsior* que criticaba la supuesta unión con el STIC, en relación al “hambre que sufre todo el gremio artístico” además de la mala situación de escritores y directores, mientras que otros directores como Rafael Baledón o Carlos Enrique Taboada se beneficiaban<sup>109</sup>. También el propio Adolfo Ramírez, si bien junto con Ignacio López Tarso fue uno de los principales promotores, veía difícil la alianza con el STIC debido a los bajos sueldos de este gremio, por lo que refería al respecto: “nuestras conquistas son irreversibles”.

<sup>109</sup> *Excélsior*, Sección B, 1 de mayo de 1979, p. 12. En cuanto a Baledón, este mediocre director fue uno de los más prolíficos del cine mexicano y especializado en géneros como los caballitos y las ficheras.

Otro detalle interesante de esta conciliación fue la relación del sindicato tanto con Rodolfo Echeverría, el director del Banco Cinematográfico y también director por un tiempo de la ANDA, además de Margarita López Portillo, directora de la Comisión de Radio, Televisión y Cinematografía (RTC). El caso de la segunda, se trató de numerosas reuniones y promesas en torno a la mala situación del cine mexicano. Para mediados de 1979, Margarita anunció como un acuerdo con el STPC, una reforma a la ley de cinematografía que incluiría, entre otras cosas, un límite a la importación de películas extranjeras y la exhibición de treinta películas enlatadas. También aseguraba que Conacine y Conacite no desaparecerían, a pesar de que el Banco Cinematográfico sí había desaparecido el año pasado<sup>110</sup>. También para el siguiente año *Excélsior* reportaba que la directora del RTC declaraba ante David Reynoso y Sergio Vejar, líderes de las secciones de actores y técnicos y manuales del STPC que los Estudios Churubusco no cesarían sus actividades<sup>111</sup>. Tanto parecieron congratularse ante el discurso de Margarita que los líderes del STPC firmaron el Contrato Colectivo de trabajo con la encargada del RTC, en una reunión que incluyó ramos de rosas y champagne<sup>112</sup>. Tal celebración haría pensar que al cine mexicano y al propio sindicato le esperaban sus mejores años, pero la realidad fue muy distante.

Ante la oleada de producciones privadas en géneros como las ficheras, la producción artística y estatal se perdió casi por completo, por lo que el STPC reportó muy malos números en la década de los años ochenta: Si bien sus irregulares alianzas con el joven Instituto Mexicano de Cinematografía (IMCINE)<sup>113</sup> ayudaron un poco a un sindicato que para 1985, aun contaba con 6 mil miembros en una deplorable situación<sup>114</sup>. Esta situación, además de la baja producción estatal, se encontraba en que muchas producciones preferían filmar con el STIC por sus bajos sueldos a diferencia del STPC que establecía costos de producción más altos. Ante tales hechos Adolfo Ramírez, el ya mencionado líder de la Sección de Técnicos y Manuales promovía en 1986 la producción extranjera en México

---

<sup>110</sup> *Uno más uno*, 26 julio de 1979, p. 21.

<sup>111</sup> *Excélsior*, Sección B, 9 de agosto de 1980, p. 10.

<sup>112</sup> *Excélsior*, Sección B, 30 de agosto de 1980, p. 6.

<sup>113</sup> El IMCINE fue fundado en 1983, y cuyo primer director fue el ya mencionado Alberto Isaac coprodujo con el STPC una película de Carlos Enrique Taboada, *Veneno para las hadas* (1984), una cinta de terror, que sin llegar a ser una obra maestra, se trata una de las mejores películas de una de las peores décadas del cine mexicano. También ambas instituciones organizaron en 1984 el III Concurso de cine experimental, que no tuvo demasiado auge, ya que según Isaac sólo se terminaron cuatro cintas. *El Heraldo*, 21 de Agosto de 1984, p.1.

<sup>114</sup> *El heraldo*, 11 de septiembre de 1985.

para la inversión de divisas extranjeras. Ese mismo año, Gustavo Preticiolli, secretario de hacienda y Carlos Salinas de Gortari, secretario de programación y presupuesto promovieron la venta de los Estudios América, Estudios Churubusco y Operadora de Teatros, ante lo cual la crítica no se hizo esperar, sobre todo del Secretario General del STPC José Estrada, quien calificó a esta política como un atentado ante la memoria histórica que estaba representada en estos estudios. Estrada también se oponía a la liberación de precios, al argumentar que sólo beneficiaba al cine extranjero ya que las salas populares eran todavía las que más cine mexicano exhibían. Lamentablemente para ese mismo año, Estrada falleció después de ser Secretario General desde 1977, sustituyéndole interinamente el actor Ignacio López Tarso.

El siguiente Secretario General, Arnulfo Mayorga marcó la llegada del pensamiento neoliberal al sindicato, ya que fue él quien apoyo la liberalización económica de la cinematografía mexicana mediante el apoyo a la liberación de precios y las alianzas con las empresas. Su lema de campaña en 1990 era precisamente “Unidad y modernización”. Para 1993, Mayorga reportaba un gran año para el sindicato con la producción de 26 películas. Sin embargo para ese año también surgió un conflicto entre el gobierno y el sindicato por la construcción del Centro Nacional de las Artes (CNA) en la sede de los Estudios Churubusco por medio de un decreto presidencial. Este decreto expropiaba una parte de los estudios con lo que su espacio se vio reducido a la mitad. También significó la demolición de muchos edificios que en su mayoría eran estudios de filmación, mientras que la sede de la Comisión de Radio, Televisión y Cinematografía que también estaba en Churubusco fue trasladada dando paso a la sede actual de Canal 22. Al final, según el periódico *Excélsior*, la Sección de Técnicos y Manuales aceptó la construcción del Centro Nacional de las artes, por lo que contra la voluntad de gran parte de los trabajadores del STPC solo la tercera parte del espacio de los estudios Churubusco fue destinada al cine<sup>115</sup>.

Para el nuevo milenio, específicamente el año de 2002, el STPC contaba con cerca de 5 mil actores, mil 200 técnicos, 35 directores, 60 autores y 70 filarmónicos. Marcela Fernández Violante es la actual secretaria del STPC desde donde ha pugnado por una política más nacional sobre todo en los canales de distribución y exhibición del cine mexicano. La líder

---

<sup>115</sup> *Excélsior*, 12 de junio de 1993.

gremial también ha propuesto espacios para el cine nacional mediante un Reglamento a la Ley de 1992 que entre otras cosas propone que una película mexicana se exhiba al menos dos semanas de ley.



El actor Ignacio López Tarso y el director José Estrada en la política sindical. Fuente: *Novedades*.



**Los trabajadores exigen una parte de lo que ha sido su casa durante tantos años.**

Los extintos Estudios Churubusco. Fuente: *Sol de México*.



No es estrategia militar, aunque al al calor de los trabajadores para proteger su fuente de trabajo. En las gráficas, Arnulfo Mayorga, líder del STPC, explica en un plano su propuesta para el "redimensionamiento" de los estudios. Las mantas con que han tapado las paredes de los sets, ponen de manifiesto el sentir de los trabajadores ante el levantamiento del centro de artes. Los actores, representados por Julio Alemán, se solidarizan con los trabajadores cinematográficos.



POSA FILMS, productores que han propiedad de Mario Moreno "El Cantinfla" y Clara Pineda Martínez, esperan por el fin de un edificio que en unos meses desaparecerá. (Foto Eduardo Espada)



(Foto de Eduardo Espada)

### Detenidos los Planes de Demolición en Parte de los Estudios Churubusco

MACARENA QUIROS ARROYO

- 1996 -

Julio Alemán, líder de la ANDA, y Arnulfo Mayorga, secretario general del STPC ante el decreto oficial. También la nostalgia por los que llegaron a ser considerados los estudios de cine más grandes de Latinoamérica, Fuente: *Cine Mundial* y *Excélsior*.

cine y del audiovisual" dijo "todas las buenas películas mexicanas habrá un buen final."



■ EN LOS ESTUDIOS CHURUBUSCO Otilio Acevedo, Alfredo Joskowics, David Rosete, Javier Moctezuma, Santiago Creel y Marcela Fernández.

Marcela Fernández Violante, actual líder del STPC ante el ex titular de Gobernación Santiago Creel. ¿Nuevas promesas? Fuente: *El Universal*.

b) S.T.I.C (Sindicato de trabajadores de la Industria Cinematográfica).

Ya se mencionaron varios aspectos del STIC: Su relación con la CTM, el laudo presidencial de 1945, su carácter técnico o su relación con los Estudios América<sup>116</sup>. Por lo tanto este apartado busca agregar algunos detalles que faltaban por mencionar en relación a este sindicato.

Según explica García Riera<sup>117</sup>, debido al laudo presidencial de 1945, el STIC se convirtió en productora de películas “piratas” ya que los Estudios América filmaban series compuestas por episodios de media hora que posteriormente se exhibían completos en salas de cine, lo que provocaba constantes protestas por parte del STPC. Esto era posible gracias a que el STIC estaba relacionado con la exhibición y la distribución. De modo que a diferencia del STPC que se relacionaba con la producción, específicamente con la Asociación Nacional de Productores, el STIC tenía un acuerdo con exhibidores y distribuidores mediante un contrato colectivo de trabajo revisable cada dos años. Según Anduiza, el STIC sobreprotegía para los años ochenta a 9 mil 962 obreros que devengaban 102 millones 42 mil pesos anuales, así como prestaciones sociales de 11 millones 7 mil pesos anuales<sup>118</sup>. De manera que hablamos de un gremio grande que con cada intento de huelga, podía paralizar gran parte de las salas a nivel nacional.

Para los años ochenta, el STIC vio a la baja muchas de sus fuentes de empleo ante la merma de las empresas estatales como Conacite que funcionaba en los Estudios América y era una fuente importante de empleo, por lo que para estos años la mayor parte del trabajo para los llamados “cinematografistas” de la Sección 49 y Uno del STIC provenía de empresas privadas. Por ejemplo para la sección 49, estaban destinados los trabajos de Doblaje, Noticieros, Extras y los ya mencionados Estudios América, mientras que para la sección Uno, estaban relacionados los trabajos de empresas de distribución y exhibición

---

<sup>116</sup> El STIC se instaló en los estudios América para 1957, los cuales produjeron su última película para 1992 y si bien los Estudios fueron en su mayoría productores de películas mediocres protagonizadas, por ejemplo, por Blue Demon o Capulina, hay algunas excepciones como la ya mencionada *Los Caifanes* (1967). Al estudio se le acreditan más de 200 películas producidas sobre todo para los años setentas con el auge de CONACINE. Fuente: IMDB. <http://www.imdb.com/company/co0091365/>

<sup>117</sup> Emilio García Riera, “El cine independiente” en *Hojas de Cine...* pp. 195-196

<sup>118</sup> Anduiza, *Op. cit.*, p. 213

como la exhibidora Operadora de Teatros (COTSA) o la distribuidora Películas Nacionales, además de distribuidoras extranjeras como la 20th Century Fox y Columbia Pictures.

Otra de las consideraciones que hay que tener en cuenta en relación al STIC es la escandalosa corrupción que presentaba, además de otros males como la centralización, la falta de transparencia o la poca democratización. Por ejemplo, el periódico estatal “EL Nacional” afirmaba que después de diez años, la sección 49 del STIC había efectuado una Asamblea General, en la que se decidió que Miguel Campos Pozos dejaría la secretaria de esta sección<sup>119</sup>. Por su parte el líder vitalicio de la Sección Uno, Maximino Molina que después de dos décadas al frente de esta sección, sus turbias maniobras hicieron mella en sus opositores dentro del sindicato quienes solicitaron además de su cese como líder de esta sección, una auditoría para poner en claro los puntos relacionados con la contraloría interna.



<sup>119</sup> *El Nacional*, sección Espectáculos, 2 de febrero de 1985, p. 8.



La escandalosa corrupción del STIC era buena noticia para numerosos periódicos. Fuente: *Esto y Ovaciones*.

El sindicato empezó a consumirse ante todos estos escándalos pero también ante la merma de las empresas estatales que poco a poco fueron desapareciendo y también recortando su personal. De manera que para finales de los años ochenta, lo que llegó a ser un poderoso sindicato con casi medio siglo de existencia, se convirtió en un sindicato que luchaba por sobrevivir. Por ejemplo para mediados de 1986, COTSA que laboraba a más de 6 mil trabajadores en aproximadamente 400 salas, liquidó ante la mala situación financiera de esta empresa, a más de 1600 trabajadores que iban desde personal de taquilla, dulcerías, tramoya o limpieza<sup>120</sup>. A su vez muchos de los trabajadores de la Sección Uno respaldaron la progresiva privatización de la industria al demandar a las distribuidoras extranjeras la construcción de salas de cine y de esta manera, la generación de empleos para este sindicato. También respaldaron control de precios.

En cuanto a los conflictos externos, para los años ochenta el sindicato peleó numerosas batallas entre las que destaca con el propio STPC o el SITATYR. Del primero las acusaciones se relacionaban con la falta de trabajo, por lo que la Sección de Técnicos y Manuales acusaba al STIC de quitarles trabajo deslealmente a través de sus bajos costos<sup>121</sup>; y en cuanto al segundo, la pugna con el SITATYR<sup>122</sup> (Sindicato Industrial de Trabajadores

<sup>120</sup> *El Universal*, sección Espectáculos, 27 de junio de 1986.

<sup>121</sup> *Ovaciones*, sección E, 12 de marzo de 1985, p. 2 y 4.

<sup>122</sup> Originalmente llamado SITAT (Sindicato Industrial de Trabajadores y Artistas de la Telesistema Mexicano), el SITATYR contaba para esos años con once secciones localizadas en el Distrito Federal y 5 en

y Artistas de la Televisión y Radio) radicaba en los titularidad de los contratos colectivos de empresas del medio artístico como fue el caso de la empresa de doblaje Servicios Internacionales de Sonido S.A. (SISSA) que permaneció cerrada debido a la pugna de estos dos gremios pertenecientes a la CTM por lo que Fidel Velázquez fue llamado a solucionar el conflicto<sup>123</sup>.

Para 1989, el STIC sólo contaba con el trabajo relacionado a los Estudios América, debido la pugna con Televisa y su sindicato, cuando estos últimos le quitaron definitivamente el trabajo relacionado a los estudios de doblaje<sup>124</sup>, lo que generó numerosas crítica al líder de la sección 49, Miguel Campos de quien parecía que la venta de contratos de trabajo de estas empresas, eran un negocio personal para este líder que llevaba más de dieciocho años al frente de esta sección. Por lo tanto la pugna entre el STIC y su antiguo socio de trabajo Televisa, quien a través de su empresa TELEVICINE había dado trabajo a algunos miembros del STIC, ahora era un hecho y convertía a la poderosa empresa de medios y al agonizante sindicato en rivales.

Fue durante su XVI Congreso Nacional en noviembre de 1990, que el STIC fijó su postura ante el desempleo y la crisis, ya que durante ese año 70 salas de cine habían cerrado cesando a 750 trabajadores. Su principal postura fue a favor de la liberalización de precios de la taquilla, ya que como resultado de la Ley de 1949, el cine era considerado parte de la canasta básica, por lo que el sindicato argumentaba que la libre empresa y la desregulación en el cine otorgarían mejores ganancias y así también, mayores empleos. A pesar de la Nueva Ley y la posterior liberalización del precio del boleto de taquilla, la situación del sindicato no mejoró ante la quiebra irreversible de COTSA y Películas Nacionales, por lo que de nuevo la postura del gremio fue de dialogo abierto ante la privatización y liquidación de sus agremiados ya que para 1992, mil novecientos trabajadores de la Sección uno habían sido liquidados<sup>125</sup>. Al respecto, el líder de la sección decía: “Porque nadie quiere comprar una empresa con problemas o conflictos laborales, entonces creemos que es

---

el interior de la República. Actualmente está integrado por 34 secciones que agrupan a más de 10 mil trabajadores.

<sup>123</sup> *El Heraldo*, sección Espectáculos, 21 de marzo de 1985, p. 1

<sup>124</sup> *El Nacional*, sección Espectáculos, 1 de septiembre de 1989, p. 12.

<sup>125</sup> *Uno más uno*, sección Cultura, 13 de agosto de 1992, p. 12.

mejor optar por la liquidación total de nuestros trabajadores antes que aceptar que se nos reduzcan las plazas”<sup>126</sup>. Fue hasta 1993 que COTSA terminó por liquidar a más de 1500 trabajadores del STIC.

#### 4.4 El cine universitario y de autor como oposición al monopolio estatal.

Ya se mencionó que la política de puertas cerradas dentro del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica y por lo tanto de una gran parte de la industria, imposibilitó un desarrollo en cuanto a las nuevas tendencias que estaban representadas en los jóvenes como el caso francés de la *Nouvelle Vague*<sup>127</sup>. Para Salvador Elizondo, uno de los principales detractores de esta política y promotor de un giro independiente en el cine mexicano, pone precisamente como ejemplo al cine francés:

“Con el advenimiento de la *Nouvelle Vague*, un momento en que el cine francés se encontraba en crisis, los costos de producción bajaron hasta en un 60%. La calidad de las películas producidas por los jóvenes permitió a Francia recuperar algunos mercados y afianzar otros que estaban vacilantes”<sup>128</sup>.

De esta manera uno de los beneficios del cine independiente sería la recuperación de mercados y por lo tanto de público, además de los bajos costos de producción que a su vez traerían nuevas temáticas y mejor calidad. Ya veremos cómo a pesar de su importancia y buenas intenciones, el cine independiente no fue la panacea para el cine mexicano, ya que no sólo no logró la atracción del gran público o el gran respaldo de la crítica<sup>129</sup>, sino que

---

<sup>126</sup> *Novedades*, sección Espectáculos, 19 de marzo de 1992, p.18.

<sup>127</sup> La *Nouvelle Vague* fue un movimiento artístico en el cine francés que se desarrolló a finales de los años cincuenta. El desencanto fue su principal característica no sólo a las condiciones políticas a la baja tanto en la izquierda como en la derecha, sino también a las condiciones sociales impuestas precisamente por una sociedad de estructuras, por lo que los jóvenes retomaron valores románticos. Los bajos presupuestos los rodajes al exterior sin la necesidad de estudios permitió abaratar los costos) y la libertad absoluta para el autor y ante la técnicas tradicionales (la técnica del montaje y el premontaje) también constituyeron el nuevo movimiento representado en directores como François Truffaut o Jean-Luc Godard. *Gran Historia Ilustrada...* p. 1871-1874.

<sup>128</sup> Salvador Elizondo “El cine mexicano y la crisis” en *Hojas de Cine...* p. 42.

<sup>129</sup> Para Eduardo de la Vega Alfarón el cine independiente data desde la década de los cuarenta, pero es difícil de definir tantos filmes de tan diversas índoles como un solo género llamado “cine independiente”. También se tratan de filmes, por un parte, de aciertos y buenas intenciones, pero también de rotundos fracasos. Por lo tanto si bien es importante que estos cineastas logran hacer cine fuera de la industria, o sea fuera de los créditos del Banco cinematográfico, para 1965 el cine independiente sólo constituyó, según Vega Alfarón, esfuerzos asilados, limitados y prácticamente desvinculados entre sí. Eduardo de la Vega Alfarón, “El cine independiente mexicano” en *Hojas de Cine...* p. 81.

años después la nueva camada de cineastas y actores como Jorge Fons, Felipe Cazals o Emilio Gómez Cruz quedaron más integrados al cine Echeverrista o de Estado que al cine independiente.

Para abril de 1961 algunos viejos críticos de cine y jóvenes cineastas, entre los que destacaban Emilio García Riera, Carlos Monsiváis y Salvador Elizondo, habían constituido el Grupo Nuevo Cine a través de una revista del mismo nombre que sería publicada de forma irregular y sólo llegaría a publicar siete números. En el primer número y a través de un Manifiesto, los firmantes establecían un plan de renovación para el cine mexicano en base a que debían abrirse nuevas puertas jóvenes, no sólo directores sino también argumentistas, fotógrafos etc. También proponían la plena libertad para el cineasta, sin importar la postura moral o política, por lo que la temática era factor también de libertad aunque esto implicaba indudablemente el surgimiento de nuevas temáticas. Por último se proponían varios aspectos como la promoción de cortometrajes, cine-clubes y la existencia de publicaciones especializadas, además de la fundación de un instituto de educación cinematográfica. En el terreno práctico, el Grupo de Nuevo Cine produjo una película independiente, filmada con un presupuesto menor a 50000 pesos y en 16 milímetros, que dirigió uno de los miembros de la revista: Jomí García Ascot, escritor y promotor de publicaciones especializadas y cine clubs. En el guión, participó el propio García Ascot, Emilio García Riera y María Luisa Elío quienes llevaron a cabo un drama sobre una niña exiliada en México durante la Guerra Civil Española. La película recibió buenas críticas y premios, entre los que destaca el Premio de la Crítica Internacional del Festival de Locarno en Suiza<sup>130</sup>, además la película despertó el interés de intelectuales como Elena Poniatovska que decía respecto de la película: “Con esta película Jomí García Ascot les demuestra a los jóvenes del Grupo Nuevo Cine que sí pueden hacer películas; que sí hay la posibilidad de filmar en México (...) María Luisa Elío y Jomí García Ascot inician, en cierto modo, una etapa distinta del cine mexicano”<sup>131</sup>.

---

<sup>130</sup> Si bien se trata de un premio significativo, aunque no es el principal del festival teniendo en cuenta que a la mejor película se le entrega el “Leopardo de Oro”, Locarno hoy por hoy, no es de los principales festivales de cine en el mundo a nivel de Cannes, Venecia o Berlín. Además *Viridiana* (1961), una producción de Gustavo Alatriste y realizada por el cineasta Luis Buñuel había conquistado la Palma de Oro a la mejor película durante el Festival de Cannes de ese año, considerado hasta nuestros días el más prestigioso del mundo.

<sup>131</sup> Citado por Rossbach y Canel, 1961-1967 en *Hojas de Cine...* p. 49

Indirecta o directamente, los resultados a estas peticiones para un nuevo cine fueron cada vez más evidentes. Ya sea a través del propio Estado y los sindicatos<sup>132</sup>, así como grupos cinéfilos, independientes o universitarios, el cine independiente y por lo tanto las nuevas temáticas se fueron constituyendo en México y si bien fue hasta los años setentas cuando este proceso se acentuó a la vez que también decayó, la década de los años sesenta representa un vuelco importante e iniciador para una nueva etapa del cine mexicano<sup>133</sup>.

En cuanto al cine universitario, éste alcanzó una etapa importante durante el movimiento estudiantil de 1968 cuando se suspendieron las clases y con el material disponible se documentó las vivencias de estos meses lo que terminó en un documental de más de dos horas conocido como *El Grito* (1968)<sup>134</sup>. Este documento fílmico, dirigido por Leobardo López Aretche es uno de los más importantes testimonios del movimiento ya que para Jorge Ayala Blanco, está realizado desde adentro y que detalla cronológicamente mes por mes el movimiento prescindiendo de una narración en *off*<sup>135</sup>.

Para el año de 1969, García Riera ve un año prodigio debido a la consagración del cine universitario de largometraje que inició precisamente en 1968, debido al debut de numerosos directores egresados del CUEC. Cabe destacar el caso de Juan Humberto Hermsillo y su ópera prima *Mictlán*, además de los largometrajes independientes de dos cineastas que participaron tanto en la industria como el cine independiente, Arturo Ripstein y Felipe Cazals y sus respectivos largometrajes independientes *Familiaridades* y *La hora de los niños*, respectivamente<sup>136</sup>.

---

<sup>132</sup> Recuérdese el caso de los concursos experimentales de 1965 y 1967 o la fundación del Centro de Estudios Cinematográficos (CUEC) en 1963, la escuela de cine de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) y a su vez la primera escuela de cine fundada en Latinoamérica.

<sup>133</sup> García Riera establece que es difícil establecer un cine independiente en México ya que por un lado, está el cine independiente que tiene como característica estar fuera de la industria, por lo tanto fuera de los créditos del Banco Cinematográfico o fuera de los contratos o concursos del STPC, como es el caso de las series producidas por el STIC. También está el caso del cine experimental es diferente ya que si bien se relacionaba o no con la industria, su sentido se dirigía hacia la renovación y búsqueda. Emilio García Riera, "El cine independiente" en *Hojas de Cine...* p. 196

<sup>134</sup> El documental fue exhibido hasta 1976 en la entonces joven Cineteca Nacional.

<sup>135</sup> Jorge Ayala Blanco, "El movimiento estudiantil". Citado en *Hojas de Cine...* p. 59.

<sup>136</sup> García Riera, "El cine independiente" en *Ibid.*, p. 203.

#### 4.5 La política en el cine: El caso particular de *La sombra del caudillo* (1960).

La Sombra del caudillo es una película producida por la Sección de Técnicos y Manuales del STPC<sup>137</sup>, en ese entonces liderada por el cineasta Rogelio González Chávez, y adaptada de una de las principales novelas sobre la Revolución Mexicana que lleva el mismo nombre y está escrita por Martín Luis Guzmán. La cinta está dirigida por Julio Bracho y protagonizada por Tito Junco en el papel de Ignacio Aguirre. La trama gira a través de éste personaje, ministro de Guerra del Caudillo (interpretado por Miguel Ángel Ferriz), quien ante las elecciones en puerta, decide apoyar al general Jiménez (Ignacio López Tarso), Ministro de Gobernación. Ante la negativa de Oliver Fernández, líder del Partido Radical Progresista de que Jiménez sea el candidato, éste decide apoyar a Aguirre y después de varios altercados, Aguirre renuncia al ministerio y lanza su candidatura por lo que la represión no se hace esperar.

La película es sustancial en cuanto a política debido a dos factores:

1.- La referencia a los políticos nacionalistas revolucionarios y sus prácticas que después darían cabida al Partido Nacional Revolucionario (PNR). Por ejemplo la referencia de Aguirre como Francisco R. Serrano aunque también inspirado en la fallida rebelión “delahuertista” de 1923, Jiménez como Plutarco Elías Calles y el caudillo como Álvaro Obregón. También las mañas de la política mexicana provenientes de la familia “revolucionaria” son expuestas en esta película. Si bien ya el libro es bastante crítico en cuanto al discurso y al enriquecimiento de estos políticos, la película también acentúa estas prácticas; primero el discurso de Aguirre, interpretado por un joven López Tarso<sup>138</sup>, en relación a su candidatura respaldada por las masas obreras y campesinas, ante lo que Aguirre le espeta diciendo que son sólo los líderes de esas confederaciones las que lo respaldan; y segundo, el enriquecimiento del Gobernador Catarino Ibáñez<sup>139</sup> o la posesión de haciendas por parte del ministro Jiménez. Al final la situación resulta tal para el

---

<sup>137</sup> Esta misma sección había sido la más afectada dentro del sindicato por la baja en producción, y también la que había buscado otros medios de trabajo como fue el caso del I Concurso de Cine Experimental de 1965.

<sup>138</sup> Curiosamente el propio López Tarso llegó a dirigir interinamente el STPC, pero también por más de cuatro años la ANDA. Además fue diputado federal durante la LIV legislatura (1988-1991).

<sup>139</sup> Al respecto de él, dice Luis Guzmán: “Era el de tantos soldados de la Revolución, convertidos, como por magia en gobernadores o ministros: analfabetos, con patente de incultura, en los cargos públicos de responsabilidades más altas”. Martín Luis Guzmán, *La sombra del caudillo*, México, Editorial Porrúa, 1987, p. 80.

personaje de Aguirre que ante la mirada angustiosa de su amante Rosario, personaje interpretado por Bárbara Gil y que tiene mayor participación en la película que en la novela, éste le dice: “No debo mezclarte en mis asuntos políticos para nada. En medio de tanta falsedad y basura, tú eres lo único limpio que tengo y no quiero salpicarte con mi lodo”.

2.- La censura a la que fue sujeta la cinta por más de treinta años es bien conocida, empero aún con lo crítica y fiel que es la película, esto no justifica la censura a la que fue sujeta. Si bien también la novela se había tenido que publicar en España en 1929, para esos años, con la mayor centralización de la industria cinematográfica, nos dice Elizondo, “la censura había tomado creciente vigor en el cine”<sup>140</sup>. Por ejemplo, para el año siguiente otra cinta no obtuvo la autorización de la Secretaría de Gobernación, a través de su Dirección de cinematografía: *La Rosa Blanca* (1961) dirigida por Roberto Gavaldón quien repetía la fórmula con Ignacio López Tarso y adaptando una novela de Bruno Traven que tanto éxito les había dado en *Macario*. La trama gira en torno a las petroleras privadas en Veracruz y sus conflictos con peones y campesinos. A pesar del alto costo y el buen cartel, la película fue prohibida por once años, al parecer por trabas político-burocráticas.

De manera que el problema refleja en estancamiento de la política revolucionaria que desde el gobierno de Lázaro Cárdenas había perdido mucho sentido, por lo que la película en vez de parecer una crítica de aquellos momentos de consolidación de un régimen, parecía aún vigente. Si bien esto no justifica la censura resulta extraño que el propio Luis Guzmán que participó en la cinta a manera de prólogo, no protestara enérgicamente por la censura. Al parecer, como dice Riera: “Guzmán ya no es el inconforme de tiempo atrás, y sí elogioso del partido en el poder”. Fue así que un día antes del estreno, la cinta desapareció ya que la Secretaría de la Defensa comunicaba “que la cinta denigraba a México y a sus instituciones, además de ofrecer una visión falsa de la historia y del ejército mexicano”. El director Julio Bracho manifestó en una entrevista a *Proceso* que fueron los políticos y no los militares los que evitaron su exhibición:

---

<sup>140</sup> Salvador Elizondo, “El cine mexicano y la crisis” en *Hojas de Cine...* p. 48

“Concretamente-dice- Gustavo Díaz Ordaz, que era Secretaria de Gobernación (...) Tanto Díaz Ordaz, Echeverría y Moya<sup>141</sup>, siendo secretarios de Gobernación, tenían puesta la mirada en la presidencia y por ello cuidaban su imagen. No estaban dispuestos a hacer algo que molestara a los militares.”<sup>142</sup>

Los años pasaron y las copias no se devolvieron, por lo que la película tuvo que ser vista por medios clandestinos hasta su estreno en 1990, cuando sólo se exhibió en 16 milímetros ya que el negativo original de 35 milímetros lo destruyeron las autoridades. De esta forma existe la duda si en verdad fue la Secretaria de la Defensa o la de Gobernación, en ese momento encabezada por Díaz Ordaz, la que prohibió y se llevó el negativo original. De cualquier manera el hecho de lo que pudo ser uno de los mejores estrenos en una de las peores épocas del cine mexicano, terminó siendo una muestra del autoritarismo y represión selectiva pertenecientes al régimen posrevolucionario.



Tito Junco, el protagonista de una película censurada por más de treinta años. Fuente: *Cine Toma*.

<sup>141</sup> Mario Moya Palencia, secretario de Gobernación durante el sexenio de Luis Echeverría (1970-1976).

<sup>142</sup> Francisco Ortiz Pinchetti “Entrevista realizada a Julio Bracho en 1977”. Citado en “El sacrificio de un antirreleccionista” artículo de Federico Serrano Díaz en *Cine Toma*, Año 2, Número 12, Septiembre-Octubre del 2010, p. 14.

## V. EL COMPADRAZGO EN EL CINE: AUGE Y DEMEMBRAMIENTO DE LA POLÍTICA CINEMATOGRAFICA (1970-1992).

Para la década de los años setenta, los dos nuevos gobiernos van a iniciar, al menos en cuanto al discurso, una nueva etapa en la vida política de México después de que para 1968 la coyuntura llevara a poner en duda la legitimidad del régimen de la revolución mexicana; primero el gobierno de Luis Echeverría a través de la “apertura democrática” que tuvo uno de sus mayores ejes precisamente en los medios de comunicación, principalmente en la participación estatal en la Televisión<sup>143</sup> y el Cine; el segundo intento fue la reforma política de 1977 que buscó incentivar la equidad política en cuanto a los partidos de oposición, sobre todo Acción Nacional, después de que en la elección de 1976 llegará como candidato único José López Portillo.

A pesar de estos intentos limitados por dotar de mayor legitimidad al régimen, la confianza que la política presidencialista tenía con varios sectores de la sociedad no se va a volver a recuperar en su totalidad, ya que tanto en la sociedad, principalmente las clases medias, como en la economía, representada por la burguesía nacional, la situación va a ser de crisis:

Primero en la economía a través de la devaluación de 1976, la primera en 22 años, y la crisis de 1982, el milagro mexicano quedó sepultado. Aunado a esto, el sector nacional empresarial, tan beneficiado por la política de sustitución de importaciones prevaleciente desde la posguerra, va a enfrentar al gobierno ante la mala situación económica y social que vivía el país para los años setenta, como fue la confrontación entre Echeverría con el Grupo Monterrey ante el asesinato de Eugenio Garza Sada en 1973.

En cuanto a la índole social, ésta volvió a cimbrarse de nuevo con la clase media, como fue el caso de la represión estudiantil conocida como el “Halconazo” en 1971, pero también en otros estratos como fue el caso de sectores campesinos y urbanos durante la radicalización de elementos subversivos conocidos como las “guerrillas”. Estos grupos, entre los que destacan la guerrilla urbana “Liga 23 de septiembre” o la guerrilla campesina de Genaro Vázquez y Lucio Cabañas, van a enfrentar al gobierno en lo que se conoce como

---

<sup>143</sup> Para el sexenio de Luis Echeverría se creó una subsecretaría de Radiodifusión y la Agencia Notimex, además de que se nacionalizó el canal 13. Camín y Meyer, *Op. cit.*, p. 247.

la “Guerra Sucia” que tuvo su clímax precisamente durante el gobierno de Luis Echeverría aunque también continuó hasta su cese oficial en los años ochenta.

De esta manera, estos años van a ver progresivamente crisis acentuadas desde el propio sistema político hasta los sectores sociales y económicos, pero también la cultura es objeto de repetidos desenlaces que se relacionan a un régimen agotado. El cine, al igual que la televisión, van a vivir el auge de una política más activa a través de un Estado que se asumió en el sector de los medios de comunicación como competencia ante los sectores empresariales; sectores en el cine más dependientes al Estado, o sea más centralizados, mientras que en la televisión se trataba de sectores más concentrados<sup>144</sup>. De manera que para los años setenta las empresas cinematográficas que el Estado respaldó, como el Banco Cinematográfico, a la vez que también creó otras como CONACINE, buscaron dotar de mayores ejes comerciales pero también artísticos a una industria decaída. También la promoción de estas películas de carácter artístico buscó dotar de mayor legitimidad al régimen ya que muchas de estas películas exhibían tabús hasta ese entonces poco abordados en las temáticas del cine nacional. Las películas *Canoa* (1976) y *El apando* (1975) ambas de Felipe Cazals por su parte abordan dos tabús relacionados, sobre todo con el sexenio anterior: Por un lado el movimiento de 1968 y el caso real del linchamiento de jóvenes inocentes ante la psicosis anti-comunista de un cura local y por otro lado la Prisión de Lecumberri desde donde José Revueltas, preso político durante el 1968, escribió la novela que él mismo adaptaría en 1975.

Por lo tanto, si bien el Estado a través de la creación del Banco Cinematográfico en 1942, la creación de Películas Nacionales en 1953 o la nacionalización de COTSA en 1960, había creado una industria muy centralizada, es hasta este sexenio que el control se vuelve mucho mayor, ya que no sólo la producción, la distribución y la exhibición son de carácter estatizado, sino que también aspectos como el acervo o la educación cinematográfica

---

<sup>144</sup> El cine, a diferencia de la televisión no va a contar con una empresa o un estudio sólido como sí lo era Telesistema Mexicano en el caso de la televisión. A pesar de algunos empresarios fuertes como Gustavo Alatriste, la dependencia ante los créditos del Banco Cinematográfico o la exhibición y la distribución en manos mayoritariamente estatales van a demostrar el carácter centralizado de la cinematografía mexicana.

quedaron en manos del Estado. A pesar de los aceptables resultados que tuvo la industria<sup>145</sup>, ésta estatización duró poco ya que para el siguiente sexenio las empresas estatales fueron mermando, llegando incluso a desaparecer. También las producciones provenientes de la televisión y de antiguos empresarios mañosos del cine vieron un fueron cómplices en el desmembramiento de la política del cine y la eventual baja calidad del cine mexicano que para los años ochenta tuvo sin dudar, la peor crisis de su historia.

### 5.1 El cine setentero: El vuelco generacional.

Para 1975, la ya mencionada cinta *El apando* (1975) de Cazals fue la única representante en el Festival de Cine de San Sebastián, también conocido en euskera como *Donostiako Zinemaldia*, el más importante de España. Ante tal hecho, la diva y veterana actriz Dolores Del Río se negó a que una película “tan sucia que no podía ser orgullo de nuestro cine”<sup>146</sup> fuera representada en dicho evento. Esto ante la dura historia de la película que gira en torno a tres presos drogadictos de Lecumberri, siendo el principal *El carajo* interpretado por el veterano actor José Carlos Ruiz, que arman un plan para que la madre de uno de ellos introduzca droga al penal. La película también destaca un ambiente sórdido de la prisión, pero también destaca por escenas lésbicas entre las dos jóvenes actrices Ana Ofelia Murguía y María Rojo.

Esta anécdota demuestra lo que significó los años setenta para el cine mexicano, que al igual que el cine norteamericano<sup>147</sup>, vivió una etapa de renovación, no sólo concedida a los actores o a los directores, sino también a las temáticas. Sería difícil pensar en escenas lésbicas o de drogadicción en una película de los años cuarenta, por lo que reacción de

---

<sup>145</sup> Si bien la calidad aumentó y las propuestas fueron muy variadas, aunado a un aumento de la producción, las producciones no tuvieron el éxito esperado en la audiencia, por lo que el cine mexicano demostró una vez más que su relación con el público no se había podido recuperar desde la llamada época de oro.

<sup>146</sup> Carlos Ramón Morales “Películas para leer” en *Cinemanía*, Año 12, No 144, Septiembre del 2008, p. 55.

<sup>147</sup> El cine norteamericano también vivió un progresivo relevo generacional de directores y actores. Algunos de ellos influenciados por el Nueva Ola Francesa, le dieron una nueva cara al cine norteamericano que desde los años treinta era condicionado por el sistema de estudios conocido como *Hollywood*, la poderosa industria. Por lo tanto, los viejos directores como Alfred Hitchcock, Billy Wilder, John Ford o William Wyler dieron paso a nuevos directores como Sidney Lumet, Robert Altman, Martin Scorsese o Francis Ford Coppola que desde dentro o no de la industria combinaron diversos estilos en un molde crítico e incisivo dentro del contexto de un país decaído por eventos como la Guerra de Vietnam o el *Watergate*. También actores clásicos como Jhon Wayne, Henry Fonda o Katherine Hepburn dieron paso a actores como Jane Fonda Jack Nicholson o Dustin Hoffman; estos últimos muy representantes del “perdedor norteamericano”, uno de los temas más recurrentes del cine norteamericano de los años setenta.

Dolores Del Río es comprensible teniendo en cuenta que ella pertenece otra etapa del cine mexicano: La del cine comercial con temáticas rancheras o melodramáticas. De manera que lo que se le conoce como Nuevo Cine Mexicano parece ser lo que el país necesitaba: Un cine de conciencia social e histórica alejada de lo melodramático o lo folclórico como era precisamente el Viejo Cine. Armando Lazo duda de esta coyuntura artística ya que según él, de las 40 películas producidas para 1975, sólo una o dos podían considerarse realmente novedosas. Nos dice al respecto de este cine:

“Si bien desde sus primeros tanteos en el plano industrial, el llamado cine mexicano exhibió como rasgo novedoso, la intención de acercarse a los problemas sociales del país, esta intención no lograba materializarse adecuadamente en tanto permanecía atrapada en los viejos conflictos del melodrama mexicano y en sus correspondientes o lejanas corrientes históricas plasmadas con una visión, además de infiel a los hechos, totalmente ahistórica e igualmente melodramática”<sup>148</sup>.

Tan novedoso o no el cine mexicano, y como siempre con casos notables, otros grises y unos infumables, los años setenta sí representaron una cosa: Un relevo generacional establecido sobre todo en actores y directores. Por ejemplo en el primer caso, el *star system* mexicano, ya en decadencia desde hace más de una década, estaba finalizando una etapa en la cinematografía nacional. Actores como Arturo de Córdova, Fernando Soler o Mario Moreno Cantinflas, y actrices como la propia Dolores Del Río, Marga López, Rita Macedo o María Félix<sup>149</sup> dieron paso a actores como Ernesto Gómez Cruz, Sergio Jiménez o Alfonso Arau y actrices como María Rojo, Ana Ofelia Murguía, Diana Bracho u Ofelia Medina. También llegaron o permanecieron otros malos actores como Antonio Aguilar o Carmen Salinas, pero destacados actores como Ignacio López Tarso o David Reynoso empezaron a decaer hasta llegar a la televisión, o peor aún a la política.

En cuanto a los directores, al igual que en los años cuarenta Fernando de Fuentes o Arcady Boytler habían cedido su paso a Ismael Rodríguez o Emilio Fernández, ahora muchos de estos cineastas que habían condicionado el cine nacional en los últimos casi treinta años, cedían progresivamente su paso a jóvenes cineastas de formación o no, como Arturo

---

<sup>148</sup> Armando Lazo “Diez años de cine mexicano: un primer acercamiento” en *Hojas de cine...* p. 98.

<sup>149</sup> María Félix filmó en 1970 su última película: *La Generala*.

Ripstein, Felipe Cazals, Jorge Fons, o el caso de los cineastas extranjeros, los chilenos Alejandro Jodorowsky y Miguel Littin<sup>150</sup>. El recelo de los viejos directores no se hizo esperar, como en el caso de Alejandro Galindo, quien su película *Una familia de tantas* (1948) es considerada un clásico de la mejor época del cine mexicano, nos dice:

“No hay tal cine nuevo lo que sucede es que han lanzado un *slogan* con fines publicitarios. Eso es todo. El cine se hace en una época determinada y desde el punto de vista de esa década siempre es nuevo. Pero esto no tiene nada de excepcional”<sup>151</sup>.

En verdad que las temáticas cambiaron a partir de ciertos directores como los ya mencionados Cazals, Ripstein y Jodorowsky. El caso más representativo es Cazals y su película *Canoa* (1976) que no sólo se distinguía por su fuerte temática en relación a un hecho incómodo y aún vigente para esos años como lo fue el Movimiento estudiantil de 1968, sino también por su frialdad casi de corte documental al narrar un linchamiento. La trama, basada en hechos reales, es clara: En un pequeño poblado a las faldas de la malinche, la influencia del cura es tal que éste mediante su psicosis anti-comunista confunde a un grupo de viajeros con estudiantes e incita al pueblo a lincharlos. Las escenas del linchamiento a base de palos y machetes no resultan visualmente gratas, como el caso del joven degollado, incluso resultan explícitas ante los hechos, en los cuales cuatro de ellos resultaron muertos. Las películas de Ripstein también señalan tabús en la sociedad mexicana como sus dos películas principales en esta década: *El castillo de la Pureza* (1972) un drama en torno al despertar sexual, la hipocresía y el patronazgo de corte utópico en una familia encabezada por un estupendo Claudio Brook. También *El lugar sin límites* (1972) destacan temas como la homosexualidad, el caciquismo y la prostitución sin ningún atisbo de melodrama, en donde las buenas actuaciones de Roberto Cobo como *Manuela*, un travesti, además de Fernando Soler, en una de sus últimas películas, Lucha Villa y Gonzalo Vega. Por último la dos cintas del director chileno Alejandro Jodorowsky, quien había llegado a México en la década anterior y filmado su opera prima *Fando y Lis*

---

<sup>150</sup> También el cineasta español Luis Buñuel dirigió en 1965 el medimetraje *Simón Del Desierto* que constituye su último filme en México. Posteriormente se dedicó a filmar películas surrealistas de gran calidad en Francia y España hasta lo que fue su último largometraje *Ese oscuro objeto del deseo* (1977). Murió en la Ciudad de México en 1983.

<sup>151</sup> Beatriz Reyes Navares, *Trece directores del cine mexicano*, México, SEP/Setentas, 1974, p. 31.

(1968)<sup>152</sup>, destacan *El Topo* (1970) y *Montaña Sagrada* (1973); la primera un western bizarro de tendencias contraculturales es hoy una de las películas más míticas en la historia del cine mexicano, mientras que la segunda refiere aspectos más particulares de la cultura mexicana vistos desde la cosmovisión de Jodorowsky<sup>153</sup>: el autoritarismo, el vals *Alejandra*, las torres de satélite o el volcán Popocatepetl que terminó dando nombre a esta extraña película, posiblemente la más ambiciosa en la filmografía de este irregular pero famoso cineasta.

De manera que estas temáticas resuenan en el cine mexicano de los años setenta a pesar de la renuencia de algunos, mientras que otros como el historiador del cine Emilio García Riera no desprecian muchas de las propuestas de este “Nuevo Cine”. En cuanto a la calidad, como ya se dijo en esta década hay de todo, pero es de notar que ninguna de las mejores películas de esta década está hecha por alguno de los viejos directores, ya que directores como Roberto Gavaldón, Emilio Fernández o Ismael Rodríguez, siguieron dirigiendo películas de calidad inferior a lo hecho antes<sup>154</sup>. Por ejemplo para 1994 la Revista Somos en su número 100, invitó a 25 especialistas para elaborar la lista con las mejores películas del cine mexicano, entre los que destacan críticos como Jorge Ayala Blanco o escritores como Carlos Monsiváis y el propio Gabriel Figueroa. La revista destaca 10 películas de la década de los años setenta<sup>155</sup>, las cuales son:

- 1.- El lugar sin límites (1977) de Arturo Ripstein.
- 2.- Canoa (1976) de Felipe Cazals.
- 3.- Cadena Perpetua (1970) de Arturo Ripstein.
- 4.- Reed, México Insurgente (1975) de Paul Leduc.
- 5.- La Pasión según Berenice (1975) de Juan Humberto Hermsillo.
- 6.- María de mi corazón (1979) de Juan Humberto Hermsillo.
- 7.- El apando (1976) de Felipe Cazals.

---

<sup>152</sup> La ópera prima de Jodorowsky es un cuento bizarro de inocencia corrompida, amor sadomasoquista e inalcanzable paraíso que según García Riera, fue filmada en los Estudios América y fue estrenada en la Reseña de Acapulco, en donde levantó la euforia del público juvenil mientras que los demás, incluidos un iracundo Emilio Fernández, manifestaron su negativa a la película. Emilio García Riera “El cine independiente” en *Hojas de Cine...*, p. 203.

<sup>153</sup> Más que por su faceta de cineasta, Jodorowsky es conocido por ser un escritor muy relacionado al tarotismo, la psicomagia y la mímica.

<sup>154</sup> Gavaldón sin su *star system* y Fernández sin el folclor de antes relacionándose incluso con temas de violencia y crimen. Peor aún fue el caso de Rodríguez quien durante a partir de esta década se dedicó a filmar malos dramas urbano e incluso cine de ficheras con actores como Sasha Montenegro o Andrés García.

<sup>155</sup> “Las 100 mejores películas del cine mexicano” en <http://cinemexicano.mty.itesm.mx/pelicula1.html>

- 8.- *Matiné* (1976) de Juan Humberto Hermsillo.
- 9.- *Mecánica Nacional* (1971) de Luis Alcoriza.
- 10.- *Naufragio* (1977) de Juan Humberto Hermsillo.

El único caso que no representa a los nuevos directores, y por lo tanto al Nuevo Cine, es *Mecánica Nacional* dirigida por un no tan veterano cineasta Luis Alcoriza. La película es notable por reflejar la mentalidad del mexicano mediante el machismo, la contradicción o el sentimiento de inferioridad ante lo extranjero, sobre todo lo “gringo”. La película también cuenta con actores veteranos como Manolo Fábregas o Sara García, la abuelita del cine nacional, y actores menos veteranos como el comediante Héctor Suárez. De esta manera el relativo avance en la calidad parece estar más representado en los nuevos cineastas y escuelas más que en relación con una política cultural en particular. Aun así como veremos en el siguiente apartado, la mayor parte de las producciones de esta década van a ser producidas, distribuidas, exhibidas, promocionadas e incluso premiadas por parte del Estado, algo inédito en la historia de la cinematografía mexicana.

## 5.2 Rodolfo Echeverría, al frente de la cinematografía mexicana.

Desde el inicio del sexenio, Rodolfo Echeverría Álvarez, también conocido por su nombre artístico Rodolfo Landa un desconocido actor que hasta entonces lo más importante que había hecho es ser secretario general de la ANDA, estuvo al frente de la centralizada cinematografía mexicana. El sistema estatizado de la cinematografía quedó establecido con el nombre de “Sistema del Banco Nacional Cinematográfico, S.A.” cuyo presidente del H. Consejo de Administración era el Lic. Mario Moya Palencia y el “Director General y Presidente H. H. Consejos de Administración de sus empresas filiales”<sup>156</sup> era precisamente Rodolfo Landa.

La estatización provenía de la idea del gobierno de que aún con la crisis actual de cine, México constituía uno de los diez mayores productores de cine en Occidente. Además era junto con la India el mayor productor dentro de los llamados “países subdesarrollados” y en la región, el mayor productor de Latinoamérica. Sin embargo se observaba la disminución de los índices cualitativos y cuantitativos en el cine mexicano aunado a los altos costos sólo

---

<sup>156</sup> Banco Nacional Cinematográfico, S.A., *Informe general sobre la actividad cinematográfica en el año 1971 relativo al Banco Nacional Cinematográfico, S.A. y a sus filiales*, México, Banco Nacional Cinematográfico, 1972, 52 p.

hablando de la producción de películas, condiciones del cine nacional desde la posguerra. Por lo tanto era obligación del Estado ayudar a mejorar no sólo la producción, sino también la calidad del cine través de una activa política como se nos dice:

“Al auge transitorio que coincidió con el conflicto armado ha seguido una serie de dificultades económicas que nos empeñamos en corregir, tratando de conjugar al mismo tiempo el arte y la industria cinematográfica con resultados económico favorables, tanto en las esferas de la producción como en las de la distribución y exhibición (...) En un régimen de economía mixta como el nuestro, el Estado ha diseñado la estructura económica y administrativa adecuada que permite armonizar y coordinar los esfuerzos de la iniciativa privada, de los trabajadores cinematografistas y del sector público para beneficio de la industria del cine nacional ”<sup>157</sup> .

Se aprecia entonces, que el Estado mexicano llamaba a través de su política y discurso a la conciliación de elementos hasta entonces disgregados en torno a la crisis del cine mexicano. Tanto los empresarios como los trabajadores organizados en torno a los sindicatos se culpaban o culpaban al gobierno en relación a la baja en producción y calidad. El gobierno teniendo en sus manos el Banco Cinematográfico desde 1947 y las empresas de exhibición y distribución desde 1953, mientras que los sindicatos teniendo en sus manos los estudios de filmación, a lo que se complementaba el papel de los empresarios, cuyos “churros” derivados de su mala visión artística generaban pérdidas en los mercados nacionales y regionales. Como respuesta, en torno al Banco Cinematográfico quedó establecido un aparato de empresas estatales que buscaron darle a través de la nueva administración una nueva cara a la decaída industria del cine mexicano. Originalmente era en el ramo de producción, los Estudios Churubusco Azteca y América, en el ramo de la exhibición la Compañía Operadora de Teatros, en el ramo de la distribución Películas Nacionales, Películas Mexicanas y CIMEX, y por último en el ramo de la promoción, PROCINEMEX. A estas empresas se le sumaron en años posteriores CONACINE, la Cineteca Nacional, el Centro de Capacitación Cinematográfica y la Academia Mexicana de Ciencias y artes cinematográficas, entre otras. A continuación se establecen cada una de estas empresas,

---

<sup>157</sup> *Ibid.*, p. 4

algunas de mayor importancia que otras, que compusieron durante este sexenio el régimen legal de la industria cinematográfica.



Slogan del Banco Nacional Cinematográfico. Fuente: BNC.

Estudios Churubusco S.A. Para 1971, el Banco Cinematográfico había autorizado 53 créditos tan sólo para filmarse en los Estudios Churubusco, mientras que en los Estudios América había autorizado 22, o sea un total de 75 producciones<sup>158</sup>. Además la Industria Estatal reportaba 30 directores en activo entre los que se incluían nuevos y viejos directores, destacando Ismael Rodríguez, Alejandro Galindo, Roberto Gavaldón o el incondicional director de las películas de Cantinflas, Mario M. Delgado, mientras que también estaban los nuevos y mencionados cineastas como Felipe Cazals, Jorge Fons, Alberto Isaac o Carlos Enrique Taboada. También se reportaban 14 debutantes en la industria de los largometrajes, entre los que destacaban el propio Rodolfo de Anda, José Estrada o Jaime Humberto Hermosillo<sup>159</sup>, lo que evidenciaba la terminación de la política de puertas cerradas en el ramo de directores del STPC.

De este modo la Nueva Política cercaba más la producción cinematográfica en torno al BNC y no tanto a los Estudios o a sus respectivos sindicatos. Cabe mencionar que no todas

---

<sup>158</sup> *Ibid.*, p. 19

<sup>159</sup> *Ibid.*, p. 11

las películas mexicanas de este sexenio van a contar con créditos del BNC, pero sí van a ser ya sea filmadas en los Estudios Churubusco o América, o casi forzosamente distribuidas y exhibidas por empresas estatales. Por ejemplo para el año de 1971, *El Profe* protagonizada por Cantinflas y una de las películas más taquilleras de ese año, no contó con el crédito de BNC pero sí fue exhibida por COTSA. También la ya mencionada *El topo*, no contó con los créditos pero sí fue filmada en los Estudios América. Esto nos dice que por muy independiente que fuera un cineasta o un proyecto, para esos años, la industria estatizada consumió a casi todos los cineastas y pocas películas no se relacionaron bajo una activa política cinematográfica.

Para 1972, el BNC otorgó varios créditos a los Estudios Churubusco Azteca para la producción de 23 películas entre las que destacaban *El Castillo de la Pureza* de Ripstein, *Fe, Esperanza y Caridad* de Fons, y la superproducción *El Principio* de González Martínez Vega, un drama de la Revolución Mexicana que constituye una de las películas más promocionadas por el régimen que sin embargo no resultó un éxito en taquilla pero fue premiada con siete arieles entre los que incluían mejor película y dirección. La película tuvo un costo de más de cuatro millones de pesos que juntó con *Aquellos años* de Cazals, un drama histórico sobre el Segundo Imperio Mexicano y financiada por la Secretaria de Hacienda, con apoyo precisamente de los Estudios Churubusco Azteca, se convirtieron en las películas más caras de ese año. Fue entonces que 1972 fue un buen año para estos Estudios que produjeron los largometrajes más premiados y caros. También representó una importante fuente de trabajo al menos para los directores de su respectiva sección en el STPC, que filmaron más de 61 películas para ese año, incluso algunos directores como Jorge Fons, Ismael Rodríguez, Alberto Isaac o Luis Alcoriza filmaron hasta dos películas ese año<sup>160</sup>, algo que parece excepcional teniendo en cuenta los parámetros que se venían dando años antes. Entonces el problema ante el poco éxito en público, parecía ser de nuevo en la exhibición o la distribución, ya que las películas no parecían ser muy rentables debido a que eran estrenadas hasta mucho después por los evidentes trámites burocráticos de las empresas distribuidoras y las salas exhibidoras. También y por último hay que tener en

---

<sup>160</sup> Banco Nacional Cinematográfico, S.A., *Informe general sobre la actividad cinematográfica en el año 1972 relativo al Banco Nacional Cinematográfico, S.A. y a sus filiales*, México, Banco Nacional Cinematográfico, 1973, p. 33.

cuenta la falta de estrellas o actores de popularidad, además de las nuevas propuestas basadas en dramas urbanos e históricos de los que la audiencia aún no estaba muy acostumbrada.

Para 1973, el BNC reportaba que los Estudios Churubusco habían producido 21 películas de las cuales sólo tres habían sido bajo la modalidad de producción propia, mientras que las demás habían sido mediante coproducciones ya sea con la iniciativa privada, los trabajadores o con fuentes extranjeras. Curiosamente una de las películas financiadas en totalidad por el Estado fue *Calzonzin Inspector* una especie de autocrítica a los mexicanos en relación a la provincia mexicana, la cual se muestra por parte del director y protagonista Alfonso Arau, de manera irónica como atrasada, autoritaria y conservadora ante la visita de un inspector del Gobierno central. La película basada en una novela de Nikolai Gogol y a su vez en la historieta “Los Supermachos” de Eduardo del Río “Rius” constituye una comedia incisiva a los mexicanos y a su forma de hacer “política”.

Si bien 1973 no superó al año anterior en producción, también los problemas económicos empezaron a filtrarse ya que pocas películas eran rentables y exitosas entre el público mexicano, lo que generó una participación cada vez menos activa de la iniciativa privada a la hora de coproducir, por lo que el Estado ponía cada vez mayores recursos en su ambicioso programa de fortalecer a la industria. Por ejemplo para ese año, se calculaba la inversión durante el sexenio en más de ciento diez millones de pesos<sup>161</sup>. Por lo tanto, el Gobierno tomó medidas y modificó el orden de su única empresa productora: Estudios Churubusco Azteca. Originalmente como una empresa de producción, esta empresa paso a ser sólo de servicios de filmación en sus instalaciones, además de ser sede de la Dirección de Cinematografía de la SEGOB y del Centro de Capacitación Cinematográfica. De esta manera la producción cinematográfica fue relegada de los Estudios Churubusco a las nuevas empresas creadas a partir de 1974, la primera de ellas siendo Corporación Nacional Cinematográfica S.A. de C.V.

---

<sup>161</sup> Banco Nacional Cinematográfico, S.A., *Informe general sobre la actividad cinematográfica en el año 1973 relativo al Banco Nacional Cinematográfico, S.A. y a sus filiales*, México, Banco Nacional Cinematográfico, 1974, p. 33.

Estudios América S.A. Establecidos en 1956, el papel central de los “América” durante este sexenio fue de el de servicios de filmación, ya que siguió actuando como compañía productora pero de películas baratas y de muy mala calidad, además de no poder hacer frente a los Estudios Churubusco, con el aún vigente decreto de 1945 y condicionados los Churubusco durante tres años del sexenio como la única empresa productora oficial del Estado. Para final del sexenio se filmaron en estos estudios 155 películas, siendo 128 producidas por los propios Estudios América.

Centro de Producción de Cortometraje. Fue instalado en los Estudios Churubusco y era dependiente del BNC, lo que lo convirtió junto con Estudios Churubusco, CONACINE, CONACITE UNO y CONACITE DOS, en la única empresa a cargo de la producción cinematográfica durante el sexenio echeverrista. Su función no sólo era hacer cortometrajes sino también medimetrajes, por lo que según cifras oficiales, este Centro había realizado 116 cortometrajes y 39 medimetrajes que en conjunto y con ayuda de la distribuidora CIMEX y PELIMEX habían obtenido 4 premios en Festivales Internacionales y Nacionales.

Corporación Nacional Cinematográfica S.A. de C.V. A pesar de haber sido creada en 1974, sus actividades comenzaron desde finales de 1973 al tomar los proyectos que venía haciendo los Estudios Churubusco Azteca. De esta manera los Estudios Churubusco y América fueron adquiridos por CONACINE ante la poca participación del sector privado con estas empresas y el discreto paso de sus películas por los cines. En su primer año CONACINE produjo y coprodujo 54 largometrajes, sin embargo, la ambición del Gobierno, en especial del propio Rodolfo Landa, que proyectó un plan más ambicioso ante la escasa participación privada. Este plan de corte “socialista” buscaba a través de un mayor proteccionismo y centralización la reestructuración del cine mexicano y mencionaba entre otros aspectos lo siguiente:

- 1.- Los créditos del BNC serían exclusivamente para la producción estatal. También la coproducción sería únicamente entre CONACINE, los grupos trabajadores y empresas nacionales y extranjeras.
- 2.- Absorción de los Estudios América y de la distribuidora Películas Nacionales S. de R.L de I.P. y C.V. A la vez que se pretendía fusionar las empresas distribuidoras.

3.- La creación de un fondo de promoción y apoyo financiero al cine nacional equivalente del 10 por ciento del precio de admisión de todos los cines del país.

4.- La elaboración de producciones con alto contenido humano basadas en obras literarias y eventos históricos como las novelas “Los de Abajo” de Mario Azuela, “Bajo el volcán” de Malcolm Lowry, “El Apando” de José Revueltas, “Los Albañiles” de Vicente Leñero, “Eréndira” de Gabriel García Márquez, “Los Hijos de Sánchez” de Oscar Lewis o películas históricas relacionadas a “Simon Bolívar”, “Diego Rivera”, “La conquista de México” o “Rufino Tamayo”.

5.- La creación de dos empresas productoras estatales similares a CONACINE y relacionadas con el STPC y el STIC.

Este plan, elaborado por el Consejo de Administración del BNC en mayo de 1975, constituye el último esfuerzo desesperado por parte del Gobierno por agrupar a varios sectores y lograr una mayor unidad en la industria, sobre todo en relación a los trabajadores<sup>162</sup>, las distribuidoras y el público. Como en todo plan ambicioso se cumplieron más algunos puntos que otros. Por ejemplo de inmediato se crearon Corporación Nacional Cinematográfica de Trabajadores y Estado Uno, también conocida como CONACITE UNO, y Corporación Nacional Cinematográfica de Trabajadores y Estado dos, conocida como CONACITE DOS, en relación al punto cinco. En cuanto a las películas, algunos de estos proyectos se filmaron para 1975 y 1976, como fue el caso de “El Apando” de Cazals, “Los de Abajo” de Servando González, “Los Albañiles” de Fons. También se coprodujeron con EEUU en 1978 “Los hijos de Sánchez”<sup>163</sup> protagonizada por Anthony Quinn, Katy Jurado y sorpresivamente una retirada Dolores Del Rio que constituyó su último trabajo, además de la coproducción de 1983 con Alemania y Francia de “Eréndira” protagonizada por la actriz griega Irene Papas, película basada en una novela de Gabriel García Marques.

---

<sup>162</sup> El sistema de “paquetes” para la coproducción entre trabajadores y Estado, establecía que cada trabajador diera 20% de su salario para la producción de películas, de los cuales en base a las utilidades se le terminarían entregando hasta 50% más.

<sup>163</sup> Interesantísimo el caso de esta adaptación, ya que es bien sabido que durante el sexenio de Díaz Ordaz, esta novela de corte antropológico sobre una familia pobre de Tepito, fue denostada y atacada por el gobierno mexicano lo que provocó la salida de Arnaldo Orfila Reynal del Fondo de Cultura Económica y su posterior paso y fundación de la editorial Siglo XXI. De esta manera con la producción de filmes críticos como *Canoa* o *Los Hijos de Sánchez*, el gobierno mexicano quería dar pauta a la supuesta “apertura democrática”. Si bien la película tuvo un paso discreto por el público y crítica, constituye un hito importante su producción de corte estatal.

El año de 1975 se puede apreciar como un buen año para la producción nacional, ya que se produjo la incisiva e incómoda *Canoa* una de las mejores películas de esa década y tal vez la mejor película de Felipe Cazals. Además *Actas de Marusia* del director exiliado chileno Miguel Littin, un drama que gira en torno a las malas relaciones obrero-patronales que existían entre una compañía extranjera minera y sus trabajadores, y que logró una nominación al Oscar a la Mejor Película Extranjera, además de ocho arieles.

Corporación Nacional Cinematográfica de Trabajadores y Estado Uno. La Nueva empresa, establecida en los Estudios Churubusco, contaba con su propio Consejo de Administración encabezado por Rodolfo Landa y contaba con un capital inicial de diez millones de pesos<sup>164</sup>. Entre los miembros de este consejo se encontraba un representante del STPC gremio con el cual se había acordado el contrato colectivo que según obreros como patronos se trataba de uno de los más ventajosos para los trabajadores. Por si no fuera poco, se nombró al Lic. Miguel De la Madrid, en ese entonces subsecretario de Hacienda y Crédito Público como comisario para el primer ejercicio social de la nueva empresa.

De esta manera, esta empresa parecía más enfocada en la imagen o en la propia política y discurso que en verdad como un esfuerzo por restablecer la industria. Para 1975 la joven empresa sólo produjo tres películas y para final del sexenio se reportó la pobre cantidad de 17 películas con un costo mayor a los 90 millones de pesos.

Corporación Nacional Cinematográfica de Trabajadores y Estado Dos. También contaba su propio Consejo de Administración encabezado por Rodolfo Landa y contaba con un capital inicial de diez millones de pesos, además de la representación obrera por parte del STIC. A diferencia CONACITE UNO, esta empresa tenía su sede en los Estudios América, aunque también terminó haciendo tres largometrajes tratándose del mismo capital inicial. Para final del sexenio sólo reportó 14 largometrajes terminados con un costo de 56 millones de pesos.

---

<sup>164</sup> Banco Nacional Cinematográfico, S.A., *Informe general sobre la actividad cinematográfica en el año 1975 relativo al Banco Nacional Cinematográfico, S.A. y a sus filiales*, México, Banco Nacional Cinematográfico, 1976, p. 77.



Eslóganes de las empresas del Estado destinadas a la producción. Fuente: *Banco Nacional Cinematográfico*.

PROCINEMEX S.A. Esta empresa tenía como función la promoción y la publicidad a través de películas mexicanas ya sea en México o en el extranjero mediante festivales. Precisamente en esta década numerosas películas compitieron en festivales alrededor del mundo, destacando Cannes y San Sebastián, aunque sin conseguir algún premio importante. También se crearon dos revistas de índole cinematográfica: *Cinéfilo* y *Cinelandia*, la primera con más de 24 mil ejemplares gratuitos. Además los boletines de prensa, que constituían la mayoría, capsulas radiofónicas o programas de televisión como “Nuestro Cine” transmitido en Canal Once, eran las actividades que coordinaba PROCINEMEX. Por último para 1975 se realizaron bajo la tutela de esta empresa festivales de cine en Morelia, Uruapan, Oaxaca, La Paz, Cuernavaca, Veracruz, Jalapa, Guanajuato, entre otros.

Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas. La Academia de los Arieles fue restituida en 1971 después de su última edición, en 1958. Si algo destacó de estos años fue el Comisión de premiación, ya que por ejemplo para 1974 la Comisión contó con Alejandro Galindo, Gabriel Figueroa, Ignacio López tarso, José Luis Cuevas y Jorge Stahl que terminó otorgando el premio a la Mejor película a la superproducción “El principio”.

Para 1975, la ceremonia se celebró en Los Pinos, un lugar poco ortodoxo para estas premiaciones, aunque no tanto teniendo en cuenta lo centralizado de esta industria. La Comisión de premiación contó de nuevo con destacados personajes como Gabriel Figueroa,

Ignacio López tarso, José Luis Cuevas y Jorge Stahl, destacando por último la presencia de Dolores Del Rio. El premio a la “Mejor Película” fue un *ex aequo* entre “*La Choca*” del veterano *Emilio Fernández* y “*La Otra Virginitad*” de Juan Manuel Torres.

Cineteca Nacional. Fue planeada desde 1971 pero fue inaugurada hasta enero de 1974 cuando los Echeverría hicieron entrega de las instalaciones ubicadas en los Estudios Churubusco a la Dirección de Cinematografía, dependiente de la SEGOB. La cineteca tenía la función de la divulgación, promoción y conservación de películas mexicanas y extranjeras, además de ser un apoyo documental a los estudiantes del CCC.

Películas Nacionales S. de R.L de I.P. y C.V. De acuerdo con el gobierno, la distribución era uno de los rubros más golpeados en cuanto a la competencia con el cine extranjero y sus grandes distribuidoras, además de la pérdida de mercados sobre todo extranjeros. Para final del sexenio, se había logrado en cooperación con COTSA que el tiempo de pantalla del cine nacional fuera de 64% en Toluca y 34% en el Distrito Federal.

Cinematográfica Mexicana Exportadora S. de R.L de I.P. y C.V. Esta empresa también conocida por sus siglas CIMEX y establecida en 1954 con de acuerdo al Plan Garduño, era la encargada de distribuir películas en el extranjero. Para 1972, se destacó el “Derecho de nacer”, película comercial distribuida al Reino Unido, África y la India. Para 1975 la empresa fue incorporada a PELIMEX con el fin de reducir costos, a la vez que se anunciaba el estreno de ocho películas mexicanas en ciudades de EEUU como Los Ángeles, Denver o Chicago. Una cantidad irrisoria si tomamos en cuenta las más de cien películas norteamericanas estrenadas casi todos los años en México.

Películas Mexicanas S.A. de C.V. También conocida por sus siglas PELIMEX, esta empresa distribuidora era la encargada de la venta de películas a mercados hispanos y algunos otros países como Portugal o el Caribe. Para esta década los problemas políticos y económicos de la parte de la región, sobre todo Latinoamérica, hizo que las cinematografías de estos países decayeran aún más, casi a un índice de nulidad, por lo que tampoco era prioridad de los gobiernos latinoamericanos la distribución de cintas extranjeras, lo que repercutió en la pretensión de esta empresa de abarcar los mercados hispanos de igual manera que durante la Época de Oro. Según los datos de esta empresa, para finalizar el

sexenio, Centroamérica fue la región a la que más se vendieron películas mexicanas, mientras que Venezuela, Colombia y Perú fueron los países latinoamericanos en los que se distribuyeron más películas.



Eslóganes de las empresas del Estado destinadas a la promoción y a la distribución. Fuente: *Banco Nacional Cinematográfico*.

Compañía Operadora de Teatro S.A. Para 1970, esta empresa contaba con 308 cines, 20 de su propiedad y 288 arrendados. De esta manera el Gobierno estableció que tan sólo el Distrito Federal abarcaba más de la tercera parte de las salas a nivel nacional, mientras que para ese año se reportó una menor asistencia al cine y para 1973 se estrenaron más de 323 películas:

<b>Nacionalidad</b>	<b>Cantidad</b>	<b>Porcentaje</b>
<b>Norteamericana</b>	103	32
<b>Mexicana</b>	79	24
<b>Diferentes (Distribuidas por Películas Nacionales)</b>	41	13
<b>Italianas</b>	36	11
<b>Inglesa</b>	25	8
<b>Diferentes (Otras Distribuidoras)</b>	19	6
<b>Francesas</b>	11	3
<b>Japonesas</b>	9	3

Fuente: Banco Nacional Cinematográfico.

Si bien el dato oficial de películas mexicanas estrenadas no es despreciable hay que tener en cuenta dos aspectos: Primero el retraso de los estrenos, por lo que películas mexicanas terminadas en 1972 se estrenaban hasta 1973, lo que generaba importantes pérdidas<sup>165</sup>; en segundo lugar, la cantidad de películas extranjeras seguía siendo abruptamente mayor ya que juntas constituían casi 250 películas, o sea un porcentaje mayor al 75 por ciento del total de películas estrenadas, por lo que a pesar del control de las empresas distribuidoras, la mayor parte de las películas extranjeras las distribuían compañías extranjeras, sobre todo las norteamericanas con sus grandes distribuidoras como Metro Golden Meyer o Paramount Pictures. De esta manera, la situación de la industria para 1973 no era particularmente buena y si bien los niveles de producción no eran bajos, el problema de nuevo parecía radicar en la distribución y la exhibición.

Para 1974 se estrenaron 74 películas mexicanas y según cifras oficiales 74 por ciento del tiempo de pantalla se había dedicado al cine mexicano, cuatro puntos más que el año anterior<sup>166</sup>. De nuevo el problema era el mismo, estas 74 películas representaban poco si a su vez el BNC reportaba 378 películas estrenadas, por lo que más de 300 películas extranjeras habían sido estrenadas en México, más que durante 1973. De ese modo COTSA era la empresa que establecía el tiempo de pantalla para el cine mexicano previsto por la Ley de 1949 y su Reglamento. Al respecto se nos dice que para 1976: “En el Distrito Federal hubo un total de 23,940 días de exhibición de los cines, de los cuales 9,021 correspondieron a exhibición de material nacional”. Además se aseguraba que el 45% de las películas extranjeras habían sido distribuidas por Películas Nacionales. En cuanto a los cines del resto del país “71,708 días de exhibición se destinaron 31,710 a películas mexicanas y 4,931 a extranjeras manejadas por la distribuidora oficial mencionada, significando el 51% “<sup>167</sup>.

---

<sup>165</sup> Mecánica Nacional fue estrenada en numerosos cines hasta 1974 a pesar de haber sido terminada en 1971. Banco Nacional Cinematográfico, S.A., *Informe general sobre la actividad cinematográfica en el año 1974 relativo al Banco Nacional Cinematográfico, S.A. y a sus filiales*, México, Banco Nacional Cinematográfico, 1975, p. 106.

<sup>166</sup> *Ibid.*, p. 64.

<sup>167</sup> Banco Nacional Cinematográfico, S.A., *Informe general sobre la actividad cinematográfica en el año 1975...* p. 168.

Para final del sexenio, COTSA administraba 375 cines, 91 de su propiedad y 284 cines eran arrendados. Esta es la suma final de películas estrenadas durante los tres últimos años del sexenio:

Nacionalidad	1974	1975	1976
<b>Mexicanas</b>	87	68	51
<b>Diferentes (Películas Nacionales)</b>	46	53	44
<b>Americanas</b>	112	65	90
<b>Italianas</b>	35	48	28
<b>Inglesas</b>	32	29	16
<b>Francesas</b>	18	18	9
<b>Japonesas</b>	13	8	6
<b>Chinas</b>	14	12	
<b>Alemanas</b>	10	5	11
<b>Otras nacionalidades</b>	11	17	12
	378	323	267

Fuente: Banco Nacional Cinematográfico.

Los datos nos muestran que a pesar de la ambición del gobierno y de los buenos resultados en producción, superiores a la década anterior, la exhibición del cine mexicano nunca pudo superar más del 25% del total de películas estrenadas. Además para los años los dos últimos años mermaron la exhibición en general hasta llegar sólo a las 267 películas estrenadas en 1976, siendo también el peor año para los estrenos nacionales.

Centro de Capacitación Cinematográfica. Fue ideado desde 1971 dentro de los Estudios Churubusco para dar cabida a aproximadamente 140 estudiantes. Para 1974 se anunció la primera convocatoria a estudiantes que daría cabida a un total de 100 alumnos organizados en tres aulas y contarían con servicios como laboratorios de edición y fotografía, además de equipos de T.V. como cámaras, cabinas de control o grabadoras. La carrera tendría una duración de tres años, en los cuales los alumnos podrían terminar dos carreras básicas: La de director y escritor de cine o televisión.

Entre junio y agosto de 1975, 309 fueron los aspirantes que se redujeron a 60 finalistas después de dos procesos, uno teórico y otro práctico, del que resultaron 33 alumnos aceptados. Al igual que el CUEC, el CCC aceptó pocos alumnos debido al poco espacio, a la vez que los pocos recursos con que se contaba, teniendo en cuenta también los altos

costos de estos equipos técnicos. Entre los cursos, que iban desde literatura, imagen, fotografía, montaje o realización, destacaba el de “Historia del Cine Mexicano” cátedra impartida por Emilio García Riera<sup>168</sup>.

Por último, para el final del sexenio, el BNC reportó la realización en total de 318 largometrajes, 160 cortometrajes y 56 medimetrajes bajo su sistema de empresas filiales<sup>169</sup>. El total de gasto de estos largometrajes fue de más de 636 millones de pesos, de los cuales sólo se recuperaron netamente 401 millones de pesos, lo que nos habla de la mala rentabilidad del cine mexicano, a pesar del aumento visible de la producción y en menor medida de la calidad de las películas. A continuación los datos del sexenio:

<b>Año</b>	<b>Total de Películas</b>	<b>Costo (millones de pesos)</b>
1970	23	\$ 22.300
1971	72	70.300
1972	61	84.300
1973	46	77.100
1974	57	73.000
1975	29	149.300
1975	30	160.000
	318	636.300

Fuente: Banco Nacional Cinematográfico.

La cifras son interesantes porque nos indican que los cuatro primeros años la inversión fue menor y la producción mayor debido a la inversión mixta proveniente principalmente de la iniciativa privada. Para los dos últimos años la participación estatal es tan grande que representa la mitad de la inversión total de todo el sexenio aunado paradójicamente a una menor producción ante el fracaso de las nuevas empresas de producción como lo fueron CONACINE, CONACITA UNO y DOS. De este modo no parece extraña la reducción de todo este aparato estatal para el sexenio siguiente, y por lo tanto de la política cinematográfica ante el regreso de las viejas mañanas en la producción a cargo de

<sup>168</sup> *Ibid.*, p. 223.

<sup>169</sup> Banco Nacional Cinematográfico, S.A., *Informe general sobre la actividad cinematográfica en el año 1976 relativo al Banco Nacional Cinematográfico, S.A. y a sus filiales*, México, Banco Nacional Cinematográfico, 1976, p. 34.

empresarios que redujeron en consideración los costos y tiempos de producción en relación a películas de muy baja calidad, además de la merma eventual de numerosos directores y actores dependientes de este aparato vigente todo este sexenio. Al final parece ser que esta política estatal del cine no fue positiva o negativa pero sí importante ya que representó la conformación de una política en torno a la producción compartida, la capacitación y premiación estatizada que hoy en día se sigue poniendo en práctica.



Eslóganes de las empresas del Estado destinadas a la exhibición, la capacitación, la premiación y el acervo.  
Fuente: *Banco Nacional Cinematográfico*.



LANDA: ... hombre paciente, no impaciente; hombre que, por hombre, es humano, no divino, mucho menos, divino impaciente.

La fidelidad de la ANDA hacia uno de sus miembros y líderes: Rodolfo Landa en un evento que reunió a las veteranas actrices Dolores del Río y María Félix. Fuente: *Cine Mundial*.

### 5.3 Margarita López Portillo y el papel de la RTC.

El cambio de sexenio representó un rompimiento progresivo ante la política cinematográfica anterior. Si bien para el sexenio anterior el aparato estatal cinematográfico quedó establecido en torno al Banco Cinematográfico, para este sexenio el nuevo aparato quedaría agrupado en torno a la Secretaría de Gobernación, mediante su dependencia conocida como la Dirección General de Radio, Televisión y Cinematografía (RTC). Más de nueve paraestatales quedaron bajo la RTC, mientras que el Banco Cinematográfico quedó bajo la dependencia de la Secretaría de Hacienda, por lo que el control político centralizado lo ejerció la RTC, mientras que el control económico quedó bajo la Secretaría de Hacienda y la Secretaría de Programación y Presupuesto. Durante todo el sexenio la directora de la RTC fue Margarita López Portillo la hermana del presidente José López Portillo<sup>170</sup>: Por una parte el control político hacía la cinematografía fue bastante claro, pero el control económico fue menor, ya que cada vez se produjeron menos películas por parte del Estado, mientras que los productores privados volvieron a acaparar la producción con películas de bajo presupuestos y baja calidad artística. Como nos dicen las autoras Alma Rossbach y Leticia Canel:

“López Portillo definió una política cinematográfica que tuvo como consigna buscar el autofinanciamiento de la industria filmica nacional. No hay que olvidar que México estaba inmerso en una fuerte crisis económica desde 1976 (...) Este sexenio se caracterizó por el retorno de la iniciativa privada a la producción cinematográfica y el abandono casi total del Estado en este aspecto”<sup>171</sup>

De esta manera la supuesta política nacionalista de este sexenio se vio poco reflejada en el cine desde un principio, ya que si bien los ramos de la distribución y la exhibición<sup>172</sup> permanecían centralizados la producción estatal quedó relegada mediante sus empresas. Si bien los Estudios Churubusco y América habían quedado relegados en la producción y sólo habían quedado como estudios de filmación y post-producción (montaje y sonido), para

---

<sup>170</sup> La relación entre los hermanos y mandatarios es clara también en el sexenio anterior, pero también lo fue con Maximino Ávila Camacho, hermano de Manuel Ávila Camacho y su designación en el gabinete de éste.

<sup>171</sup> Alma Rossbach y Leticia Canel “Política cinematográfico durante el sexenio de José López Portillo 1976-1982” en *Hojas de Cine...* p. 178

<sup>172</sup> Según Fernández Violante, numerosas películas estatales quedaron enlatadas por orden de López Portillo, además que COTSA beneficiaba la exhibición del cine extranjero.

este sexenio volvieron a producir como en el caso de los Churubusco que desde 1974 no producían nada, en este sexenio produjeron sólo tres películas, mientras que “los América” sólo produjeron diez películas cuya falta de notoriedad es evidente para estos estudios que de aquí hasta su desaparición a principios de los años noventa sólo producirían cuatro películas. Conacine se convirtió en estos años en la mayor empresa productora del estado, y si bien produjo hasta 1983, 42 películas, un cifra mucho menor teniendo en cuenta que sólo para los años de entre 1974 y 1976 había producido casi 40 películas. Si bien ninguna de estas 42 películas ninguna fueron éxitos de taquilla o de público, por lo que también la rentabilidad no aumentó cuando era uno de los objetivos de la nueva política, hay casos interesantes dentro de estas producciones, entre las que destacan *Cascabel* (1977) que mencionó más adelante y que constituye una crítica a las autoridades echeverristas, *Cananea* y *Los de Abajo* de 1978 como producciones históricas que venían haciéndose desde el sexenio anterior, o por último *Los Hijos de Sánchez* (1978), novela atacada por el gobierno de Díaz Ordaz y ahora adaptada al cine por el mismo gobierno. Curiosamente fue Conacite Dos la que produjo tal vez la mejor película de este sexenio *El lugar sin límites* (1978) de Ripstein y basada en una novela de José Donoso cuya trama centrada en un sórdido pueblo en donde personajes como un cacique (interpretado por un viejo y saliente Fernando Soler), un travestí (interpretado por un grandísimo Roberto Cobo) y un camionero (un joven Gonzalo Vega) desatan un fuerte conflicto. La película ganó cuatro arieles y el Gran Premio del Jurado (segundo lugar) del Festival de San Sebastián, además es considerada una de las diez mejores películas del cine mexicano.

Si bien para 1977 fueron producidas 39 películas estatales lo que representó un incremento del año anterior, 1978 representó un año de mayores oscuros para el cine mexicano: Tanto Conacine, Conacite Uno y Conacite Dos produjeron aproximadamente diez películas respectivamente, cuando se había establecido a principios del año que producirían más de veinte películas cada una. Lo extraño resultó en noviembre de ese año cuando la mayor parte de los directores de estas paraestatales fueron removidos, mientras que el director del Banco Cinematográfico renunció, por lo que sólo quedaron los directores de Conacine, Estudios América y Cotsa. Según Rossbach y Canel la razón era que se gestaba la desaparición del Banco Nacional Cinematográfico después de más de treinta años de existencia, lo que no se concretó hasta el sexenio siguiente pero sí dejó al Banco fuera de

las operaciones de crédito<sup>173</sup>, lo que llevó a un avance irremediable de las producciones privadas que para 1978 representaron un 60% en contraste con el 26% que representaba la producción estatal que veía su merma por las restricciones que cada vez imponía el Estado como la obstaculización al sistema de paquetes o el aumento de las coproducciones de carácter privado. Para 1979 esta situación creció ya que Conacine y Conacite sólo produjeron siete películas respectivamente, mientras que las películas privadas superaron ese año las setenta producciones, de las cuales 14 fueron pertenecientes a la empresa filial de Televisa: Televincine. Esta empresa es muestra del predominio de la televisión no sólo dentro del cine, sino también en la cultura mexicana como los nuevos productores del *star system*, ya que los actores mexicanos más famosos para estos años van a provenir de la televisión y no del cine, debido a la creciente popularidad del género de las telenovelas. Si bien la calidad tanto de la películas de Televincine como de estas telenovelas fue siempre muy mala, las telenovelas se van a apreciar por sus bajos costos y su alta rentabilidad lo que las va a convertir en un negocio muy lucrativo, a diferencia del cine, cuya categoría de arte requiere más tiempo y recursos que no siempre generan rentabilidad. No sólo actores como Enrique Álvarez Félix, Diana Bracho u Ofelia Medina van a acrecentar su participación en la pantalla chica, ya que directores forjados independientemente ya sea del ambiente universitario o intelectual, como fue el caso de Arturo Ripstein, Jorge Fons o Felipe Cazals van a llegar a la televisión, si bien fue el caso de Ripstein el más notable debido a su participación en la serie creada y producida desde 1985 por Silvia Pinal “Mujer Casos de la Vida Real”<sup>174</sup>.

Para los años ochenta la situación siguió un camino descendente: Por ejemplo para finales de 1980 la producción privada superó los ochenta largometrajes, mientras que el Estado sólo produjo 4 en totalidad. También para 1982, un siniestro cerró a su vez un siniestro sexenio: la Cineteca Nacional fue destruida por un incendio que destruyó gran parte del acervo existente, entre ellos cintas originales. De esta manera sería difícil hacer un balance general de las políticas de Margarita López Portillo, pero al parecer nunca la centralización

---

<sup>173</sup> Alma Roszbach y Leticia Canel “Política cinematográfico durante el sexenio de José López Portillo 1976-1982” en *Hojas de Cine...* p. 183.

<sup>174</sup> Tan mal era la situación de la cinematografía mexicana durante los años ochenta que cineastas jóvenes como Guillermo Del Toro, Alfonso Cuarón y Emanuel Lubezki comenzaron muchos de sus primeros trabajos en la televisión principalmente con la serie *La Hora Marcada* (1986-1990).

costó tanto a la cinematografía como en este sexenio, si bien el sexenio siguiente mostró mucha indiferencia y corrupción:

“En los anales de la historia del cine mexicano, Margarita López Portillo dejó grabado en letras de fuego su nombre por el vacío en que sumergió a la industria”<sup>175</sup>.

Para el nuevo sexenio la RTC siguió poseyendo grandes facultades, entre ellas, la supervisión del Instituto Mexicano Cinematográfico que relegó en la producción a los Estudios Churubusco y América, a Conacine y Conacite, pero sobre todo al Banco Cinematográfico, por lo que desde 1983, IMCINE representa la principal institución cinematográfica en México, cuyo propósito no sólo es hacer cine estatal sino también películas culturales. Si bien la ley de 1949 y su reglamento preveían un Instituto nacional cinematográfico, fue hasta 1983 que esto se consumó cuando se designó al cineasta Alberto Isaac director del IMCINE que terminó su gestión hasta 1986. Si bien los primeros años de IMCINE no fueron particularmente buenos, ya que no pudieron superar las diez producciones por año a lo largo de esa década debido a la falta de recursos e interés provenientes desde la RTC cuyo director Jesús Hernández Torres era una persona ajena al medio artístico, los poquísimos largometrajes dignos de ver de esa década fueron producidos por IMCINE: Desde *Veneno para las hadas* (1984) de Carlos Enrique Taboada, o las adaptaciones literarias como *El Imperio de la Fortuna* (1985) de Arturo Ripstein, remake más negro de la película de Gavaldón “El Gallo de Oro” y basado en un cuento de Juan Rulfo, además de *Mariana, Mariana* (1986) del propio Isaac quien adaptó de la famosa novela de José Emilio Pacheco “Las Batallas en el Desierto” película que se hizo acreedora de ocho arieles. Por último destaca una de las últimas películas del cineasta Luis Alcoriza *Lo que importa es vivir* (1989) un drama romántico que se hizo merecedor de un Goya, el premio de la Academia Española.

De manera que bajo la RTC, el IMCINE va a enfrentar bastantes problemas que iban desde la corrupción y la ineptitud lo que representaba la pérdida de una tradición artística pero también de nuevas generaciones de cineastas<sup>176</sup>. La razón, según los propios críticos era el

---

<sup>175</sup> Fernández Violante, “Lagrimas y risas” en *Op. cit.*, p. 88

<sup>176</sup> José Luis Gallegos “La ineptitud de algunos funcionarios de IMCINE representa también corrupción” en *Excelsior*, 24 de Diciembre de 1987.

control por parte de Gobernación, lo que sería mejor, según el propio García Riera, estando bajo la Secretaría de Educación Pública o en su caso bajo el Instituto Nacional de Bellas Artes. Para principios de 1989, esto se concretó mediante un Decreto presidencial que establecía que competía a la SEP por conducto del nuevo y descentralizado Consejo Nacional para la Cultura y las Artes, la conducción del IMCINE que a su vez le serían dependientes la Cineteca Nacional, La Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas y el Fondo de Fomento del Cine de Calidad. La medida quedó resuelta en la nueva ley de 1992 y gozó de popularidad entre numerosas gentes del medio como el veterano fotógrafo Gabriel Figueroa, el escritor Gabriel García Márquez y el cineasta Felipe Cazals quienes a su vez se convirtieron en asesores del renovado IMCINE mediante un Consejo Consultivo para la selección de nuevos proyectos y de ese modo mejorar la calidad del cine mexicano<sup>177</sup>.

Si bien se habló de una renovación, la primera película que se recomendó por parte del Consejo Consultivo fue “Cabeza de vaca” un proyecto que sería concluido hasta 1991 siendo un buen drama histórico que sin embargo fue difícil de llevar a cabo por la mala situación de la industria. Entonces si bien los ánimos fueron álgidos, para marzo de 1990 se liquidaron 5 paraestatales entre las que estaban Conacine y Conacite Dos<sup>178</sup>, mientras que la distribuidora Películas Mexicanas y la exhibidora Cotsa corrieron con la misma suerte en los próximos años<sup>179</sup>. Esta nueva política tuvo como objetivo la descentralización y sus resultados directos fueron que la industria tanto estatal como privada mantuvo una producción mediocre que sin embargo parecía al menos un poco mejor que la década anterior.

---

<sup>177</sup> *El Sol de México*, Sección Espectáculos, 8 de Abril de 1989, p. 1 y 6.

<sup>178</sup> El caso de Conacite Uno, al que se le acreditan la producción de más de 60 filmes, terminó siendo el mismo, ya que para 1995 produjo su última película.

<sup>179</sup> *Cine Mundial*, 28 de marzo de 1990, p. 2.



★ **A LA Hogeda del Honorable Salinas de Gortari, Gabriel Figueroa le mostraba el comiso. Alán, López Toros y Silvio Pinal.**



★ **NUESTRO Primer Magistrado recibía el estado de Gabriel García Márquez, en presencia del director Jorge Fuen.**



★ **Primer Mandatario escuchaba los juicios del hombre que designó para el IN-COMEX, Ignacio Durán Leora.**



★ **ASPECTO parcial de la mesa. Con el Mandatario, Silvio Pinal, López Toros, Alejandro Peláez y Arturo Vignata.**

Desde actores, directores y escritores, todos mostraban su fidelidad ante la máxima autoridad. Fuente: *Esto*

## 5.5 La política en el cine: El caso particular de *Cascabel* (1977).

*Cascabel* es la obra prima de Raúl Araiza, un joven director que a pesar de este interesante debut terminó trabajando para la televisión en telenovelas con Verónica Castro y Ernesto Alonso además de largometrajes de semejante calidad televisiva. Sin embargo esta interesante cinta contrasta con el resto de su filmografía, debido a lo crítico que resulta este ejercicio de corte documental-ficción ante el sexenio echeverrista. De todas las películas que menciono en este trabajo, esta es, creo yo, la más politizada debido a tres factores:

Primero el *Leit Motiv* de la película es la situación de los lacandones ante el decreto presidencial de 1972, en el cual se hacía entrega de 615 mil hectáreas a los indígenas lacandones, lo que más que una medida social y nacionalista, parecía un blanco de intereses en favor de la explotación de madera, además de que se dejaba a otros grupos mayas como los Choles, Tzeltales y Tzotziles sin tierras que habitar. Ante tal decreto, el gobierno decide hacer un documental de corte oficialista que pretendía mostrar la situación “privilegiada” de los lacandones. Para esta tarea contratan a un director de teatro independiente Alfredo Castro (interpretado por Sergio Jiménez<sup>180</sup>) quien tiene que ir a San Cristóbal de las Casas y la selva lacandona en Chiapas. Es ante los impresionantes paisajes naturales y a la vez la mala situación de explotación y engaño en qué viven los indígenas, sobre todo los chamulas, que Alfredo decide exponer mejor la situación a través de tomas y entrevistas que contradigan la versión oficial.

Segundo, las entrevistas ficticias y reales, entre las que destacan las realizadas a un cacique ficticio (José Carlos Ruiz), al veterano opositor Heberto Castillo o a estudiantes de la Facultad de Filosofía y Letras de la UNAM. Las entrevistas muestran que el discurso y algunas acciones del Estado a una política social que se pretendía ser de izquierda era un esfuerzo vano del gobierno por construir un negocio más central y menos competido usando para esto, a los lacandones como prestanombres oficiales. Como curiosamente se dice en la película: “A los lacandones, los convirtieron en latifundistas y así crearon la base para el negocio en el nivel nacional”. Al final el artículo 27 constitucional el cual garantizaba la existencia de tierras comunales, se pone en duda ante el nulo reparto agrario

---

<sup>180</sup> También conocido por su personaje de “El Gato” en *Los Caifanes*, Jiménez terminó irónicamente trabajando como productor de telenovelas durante más de tres décadas.

y las contrariedades que representaban estos decretos presidenciales que más que constituir una base social, o sea de izquierda, establecían un discurso, una retórica y el despilfarro de un régimen cada vez más contradictorio.

Tercero, ante tales entrevistas y el manejo de la información, la ira de los productores generó el relevo del director quien decide regresar al teatro, pero antes es mordido en plena selva lacandona por lo que muere en un final mediocre y poco relacionado al resto de la película. Este alegato de la censura es una evidente crítica a las autoridades echeverristas, sobre todo las del cine, que buscaron precisamente con la administración de numerosas empresas estatales, el mejoramiento de los contenidos y de las relaciones laborales además de una mejor solvencia económica. Si bien es un sexenio de películas muy críticas, también las películas oficialistas son evidentes en ejemplos como la ya mencionada superproducción *El Principio*. Por lo tanto, la censura también va a hacer mella precisamente en el género documental, como fue el caso del realizado por el argentino Raymundo Gleyzer *La revolución Congelada* realizado en 1970 pero estrenado hasta 2007, por la dura prohibición del Gobierno mexicano. Gleyzer realizó el documental haciendo creer a Echeverría que filmaría su campaña presidencial para promocionar su imagen, a lo que Echeverría aceptó fervientemente dotando a Gleyzer de numerosos recursos. El resultado fue distinto: en base a entrevistas y testimonios, la visión de este marxista argentino, algo maniquea sobre todo cuando se nos habla de la Revolución mexicana, nos muestra un México en decadencia institucional a través de imágenes de haciendas en Yucatán, supuestamente desaparecidas y la represión de 1968, y en contraste los privilegiados del régimen: la burguesía mexicana representada en lugares como Polanco o Acapulco, además de los líderes “obreros” seguidores de un discurso redundante y una política gansteril promocionada por el propio Gobierno. Así esta película de 1977 quiso ser un documento de un sexenio que usó más que otro al cine para promocionar la imagen de sus políticas más “democráticas”, por lo que la desmembración de las políticas cinematográficas del nuevo sexenio parecían justificadas según sus nuevos dirigentes, encabezados desde la Secretaría de Gobernación por Margarita López Portillo.

## VI. EL AUGE DE UNA PRODUCCIÓN COMPARTIDA: ¿SE ACABA LA CENTRALIZACIÓN? (1992-2010).

Los últimos veinte años en México han representado numerosos cambios en numerosos terrenos: El social representado en el crecimiento de la población urbana en relación al crecimiento también del sector terciario, o sea el sector servicios, por lo que la sociedad mexicana se convirtió ya para finales de siglo en una sociedad mayoritariamente urbana, aunque también se evidenció un deterioro en el nivel de vida de este tipo de población, sobre todo en la clase media, después de las crisis de 1974, 1982 y 1994. El político destacó por una mayor acentuación en los procesos de democratización que van desde la primera victoria de la oposición en un estado en 1989 y las reformas político-electorales que siguieron a la de 1977. Por último y tal vez más importante es el terreno económico, que se caracterizó por una reestructuración de un modelo proteccionista y un mercado interno basado en la sustitución de importaciones a una economía de carácter desreguladora y basada en el mercado externo sobre todo el norteamericano, lo que quedó asentado en el Tratado de Libre Comercio firmado en 1992. La entrada de mayor capital extranjero y la privatización de empresas públicas fue una de las políticas centrales de esta reestructuración.

La cinematografía mexicana, muy descuidada durante los años ochenta, vivió para la década de los años noventa diversos claroscuros que iban desde años nulos en la producción hasta películas que por primera vez desde la época de oro, eran éxitos de público. También destaca una política de privatización, sobre todo en los sectores de la distribución y la exhibición representada en la Ley de 1992 y el TLC, en donde las paraestatales COTSA o Películas Nacionales, la primera abandonada y la segunda desaparecida, sí fueron relegadas por nuevas compañías casi por completo norteamericanas, que acentuaron aún más la primacía del cine norteamericano. El caso de la producción es más complejo, ya que si bien aún quedaron sobrevivieron unos fraccionados Estudios Churubusco o el Instituto Mexicano de Cinematografía, la producción va a tardar en sanar y la políticas relacionadas con la producción compartida se van a ver hasta la siguiente década, cuando el auge precisamente de esta producción compartida se va a dar en este sector de la producción, más no en el de la exhibición y la distribución, por lo que la brecha entre estos sectores va a ser mayor que nunca al quedar establecida una producción

compartida a través de los créditos de IMCINE, pero una distribución y exhibición que claramente favorece a las películas norteamericanas en uno de los mayores mercados para ver películas aún hoy en día.

**Producción cinematográfica. 1983-1999**

Año	Estado	Privado	Total
1983	9	73	82
1984	5	59	64
1985	8	71	79
1986	4	59	63
1987	3	62	65
1988	5	71	76
1989	10	82	92
1990	10	65	75
1991	11	51	62
1992	12	46	58
1993	10	39	49
1994	8	20	28
1995	5	11	16
1996	7	10	17
1997	7	2	9
1998	9	2	11
1999	11	8	19

Fuente: Instituto Mexicano de Cinematografía.

Como se puede apreciar, los años ochenta representan el auge de producciones privadas, casi en general malas producciones y baratas, por sobre producciones estatales, únicamente provenientes de un joven IMCINE y de empresas en franca decadencia como CONACITE. Según el director Guillermo Del Toro y Leonardo García Tsao el panorama del cortometraje y el largometraje en los años ochenta, tan en auge por el apoyo Echeverrista, era inimaginable<sup>181</sup>. De este modo, los años setenta en donde la producción estatal era mayor, y los años ochenta en donde la producción privada lo era también, habían quedado atrás y habían dado paso a una nueva década, que como ya dije, fue de claroscuros: Si bien la producción descende de forma agobiante, también se trata de un cine mexicano que en términos sólo comparables con las dos décadas anteriores va a representar un acercamiento

<sup>181</sup> “Dialogo escatológico entre Guillermo Del Toro y Leonardo García Tsao” en Suplemento especial de Colección no. 3 de la Revista Cinemania y la Cineteca Nacional, Julio 2008.

mayor con el público y también con la crítica. Por ejemplo el éxito de público *Como Agua para Chocolate* de 1992 representó por primera vez en mucho tiempo un auténtico éxito de taquilla no sólo en México sino también en otros países como España. Precisamente las coproducciones con España y Latinoamérica van a dejar buenos frutos, entre los que destaca *Fresa y Chocolate* (1993) realizada por el prolífico cineasta cubano Tomas G. Alea y coproducida entre Cuba, España y México. También la llegada de nuevos directores como Alfonso Cuarón, Guillermo Del Toro o Carlos Carrera representan el debut de una nueva camada de cineastas, y por otro lado directores ya consagrados lograron muchos de sus momentos más álgidos, como fue el caso de Jorge Fons y su multipremiada *El Callejón de los Milagros* (1994), o un Arturo Ripstein triunfando en San Sebastián con *Principio y Fin* en 1993. Por otro lado, la producción desciende tanto hasta llegar a ser en ese sentido una de las peores décadas para el cine mexicano, lo que conforma esta década tan desigual para la cinematografía. Es precisamente en este contexto que se establece la Nueva Ley y las nuevas modalidades que por primera vez en casi medio siglo venían a transformar al cine mexicano. Si bien la centralización de la cinematografía y algunas viejas mañas no se terminaron, la Nueva Ley le va a dar una nueva cara al cine mexicano al ponderar a la industria cinematográfica como una de carácter más lucrativa.

### 6.1 La Ley Federal de Cinematografía de 1992

Publicada el 29 de diciembre de ese año y enviada al legislativo desde noviembre de ese año por iniciativa del presidente Carlos Salinas de Gortari, esta ley representa según Marcela Fernández Violante, la derrota al cine cultural por parte del cine comercial, que tiene como causa la posición estratégica de México como punto de partida ante Hollywood y sus intereses comerciales<sup>182</sup>. La autora establece que desde el nombre esta ley es representativa, ya que la Ley de 1949 llevaba por nombre “Ley de la industria” mientras que la ley de 1992 lleva por nombre “Ley Federal”. A su vez la nueva ley establecía que la industria era cualquier “conjunto de personas físicas o morales cuya actividad habitual o

---

<sup>182</sup> Fernández Violante, “Lagrimas y risas” en *Op. cit.*, p.73

transitoria sea la creación, realización, producción, distribución, exhibición, comercialización, fomento, rescate y preservación de las películas cinematográficas”<sup>183</sup>.

La génesis de la Nueva Ley está presente desde los años setenta cuando se buscó reglamentar de nuevo a la cinematografía. Para la década de los ochentas, la difícil situación en cuanto a calidad y producción hizo que cada vez fuera mayor la disonancia con las políticas seguidas hasta entonces. La principal fue contra la liberación del precio de taquilla, ya que el cine curiosamente era considerado un producto de la “canasta básica” al contar con un precio fijo, por lo que los principales detractores de esta política fueron los productores y empresarios que organizados a través de la Cámara Nacional de la Industria Cinematográfica (CANACINE) y la Asociación Nacional de Productores quienes negociaron además la flexibilización de los impuestos al cine, por ejemplo que los gravámenes municipales y estatales a la exhibición desaparecieran en favor de un solo impuesto federal como el caso del IVA o el ISR. La RTC propuso para 1989 a través de su director Oscar Levín Coopel y su Plan de Renovación, que se liberaría el precio de taquilla y se comprometerían en garantizar 50 % de pantalla para el cine mexicano con tal de que los productores se comprometieran a hacer mejores películas<sup>184</sup>. Lo relacionado al tiempo de pantalla teniendo en cuenta la abrumadora distribución y exhibición de películas norteamericanas, ya que según la CANACINE, sólo un 26% de los espectadores correspondían al cine mexicano, mientras que el resto al cine “gavacho”. El interés de la CANACINE parecía garantizado por el nuevo Gobierno Salinista, por lo que el acercamiento con éste fue mayor que nunca, además de que las promesas giraron en torno a estas demandas de hacer del cine una industria más competitiva a través del impulso de los sectores privados. Salinas, durante el cincuenta aniversario de la CANACINE prometió que con la Nueva Legislación, la liberación de precios de taquilla sería un hecho, además de la inversión extranjera como fuente importante de divisas<sup>185</sup>.

---

<sup>183</sup> “Ley Federal de Cinematografía. Nueva Ley publicada en el Diario Oficial de la Federación el 29 de diciembre de 1992” en *Conservación y legislación...* p. 151

<sup>184</sup> *El Heraldo de México*, Espectáculos, 12 de Abril de 1989, páginas 1 y 3.

<sup>185</sup> *El Heraldo de México*, Espectáculos, 27 de Noviembre de 1992, páginas 1.



El presidente y la CANACINE. Fuente: *Excélsior*.

De esta manera, la Nueva Ley eliminó las dos ya mencionadas políticas hasta entonces centrales para entender el proteccionismo y la centralización en el cine mexicano: la del “Tiempo de Pantalla” y la “Restricción en el precio de taquilla”. Tanto el Artículo 19 y el 20 establecen respectivamente:

“Artículo 19.- Los exhibidores reservarán el diez por ciento del tiempo total de exhibición, para la proyección de películas nacionales en sus respectivas salas cinematográficas, salvo lo dispuesto en los tratados internacionales en los cuales México no haya hecho reservas de tiempo de pantalla (...) Toda película nacional se estrenará en salas por un período no inferior a una semana.”

“Artículo 20.- Los precios por la exhibición pública serán fijados libremente. Su regulación es de carácter federal.”<sup>186</sup>

El Artículo 19 es visiblemente limitado ya que sólo propone un diez por ciento de tiempo de pantalla, algo muy lejano del cincuenta por ciento que se venía proponiendo, por lo que

---

<sup>186</sup> “Ley Federal de Cinematografía. Nueva Ley publicada en el Diario Oficial de la Federación el 29 de diciembre de 1992” en *Conservación y legislación...* p. 156

sólo el artículo 20 cumplía con las nuevas condiciones. La nueva ley también establecía la creación de un nuevo Fondo de Inversión y Estímulos al Cine en beneficio de la industria y dependiente del gobierno federal, pero también dependiente económicamente del Presupuesto de Egresos y de aportaciones y donaciones provenientes de sectores público o privado. Los beneficiarios de este fondo se convertían en fideicomisarios y el otorgamiento de créditos quedaría a cargo de un Comité Técnico que se encargará de evaluar los proyectos y asignar los recursos. Dicho Comité se integrará por: Un representante de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público; uno del Instituto Mexicano de Cinematografía; uno por la Academia Mexicana de Ciencias y Artes Cinematográficas; uno del Sindicato de Trabajadores de la Producción Cinematográfica de la República Mexicana, uno de los productores, uno de los exhibidores y uno de los distribuidores. Por último, la Secretaría de Educación Pública a través del joven CONACULTA, quedaba con la tarea de fomentar y promover la industria filmica, además del cine cultural y artístico a través de IMCINE, la Cineteca Nacional y el Centro de capacitación cinematográfica, mientras que la RTC seguía teniendo el control de la clasificación de películas, además de la autorización de éstas.

De manera que la centralización no parecía erradicada, por lo que el alud de críticas por parte de diferentes sectores no se hizo esperar. Desde la propia CANACINE se argumentó que la nueva ley tenía graves omisiones como lo relacionado a la piratería, fenómeno cada vez más frecuente con la llegada de la videocasete y de la globalización, además de la desaparición del Registro Nacional Cinematográfico en pro del Registro Público del Derecho de Autor coordinado por la SEP. También personalidades del medio criticaron la nueva ley, como el caso de la actual líder del STPC, Marcela Fernández Violante quien establece que tanto la ley de 1992 y el TLC acabaron totalmente con la industria cinematográfica mexicana frente al poderío hollywoodense:

“La premura por promulgar la nueva ley provenía de la urgente necesidad de desembarazarse del obstáculo que representaba tanto la garantía de la cuota de pantalla para el cine nacional, como la medida de control de los precios de taquilla que mantenía la recuperación del cine, desde hace tiempo, dentro de la canasta básica (...) Esta disposición sumada al artículo 10 que en su segundo párrafo señala que los precios por exhibición pública será fijados libremente, obviaron el camino para la privatización del circuito

paraestatal de la exhibición, COTSA, los canales de Imevisión y los Estudios Churubusco-América”<sup>187</sup>

Al final si bien COTSA y los Estudios Churubusco-América no fueron totalmente privatizados, siendo en el primer caso una característica mayor el deterioro de muchos cines viejos y la construcción y compra de algunos por parte de empresarios, los principales resultados de esta ley fue la privatización de los sectores de la distribución y la exhibición, mientras que la producción siguió quedando en manos del Estado, sobre todo para la Nueva década como se explicará más adelante. En cuanto a CANACINE es interesante que sus iniciales demandas fueron quedando reducidas y acalladas por la propia cámara, debido a lo que nos dice Fernández Violante al respecto: “Conviene señalar que todavía a finales de los ochentas existía un mayor equilibrio de fuerzas en su seno (CANACINE), dado que el sector de la producción, representado por la Asociación de Productores de Películas Mexicanas, tenía entonces poderosos nexos con la distribución, a través de la compañía Películas Nacionales. A raíz de la desaparición de ésta el sector productivo se debilitó dentro de la propia Cámara quedando sometida a las resoluciones dictadas por los sectores de la distribución y la exhibición (consorcios trasnacionales). De ahí que las políticas de CANACINE hayan dado un nuevo giro, velando más por los intereses extranjeros que por aquellos que permitan la supervivencia de la industria cinematográfica nacional.”<sup>188</sup>

Al parecer no sólo en CANACINE, sino en toda la industria, la distribución y la exhibición, representadas por intereses extranjeros principalmente, determinaron la situación del cine nacional de este momento a la fecha. Por lo que la nueva política cinematográfica se fijó en base a la nueva ley y también en base a el Tratado de Libre Comercio como veremos en el siguiente apartado.

## 6.2 EL TLC y la cinematografía

Si bien las principales cláusulas del TLC no eran tan referentes a la cultura y a las artes<sup>189</sup>, la cinematografía estuvo relacionada con el aspecto de la exhibición mayoritariamente:

---

<sup>187</sup> Fernández Violante, “Lagrimas y risas” en *Op. cit.*, p.74

<sup>188</sup> *Ibid.*, p. 76

<sup>189</sup> Las opiniones desde ese momento en torno a cultura y al TLC son encontradas: Desde el historiador Silvio Zavala quien prevenía no dejarse imponer una identidad o el escritor Gabriel García Márquez, hasta el artista José Luis Cuevas quien veía en la interlocución con EEUU y Canadá como una ventaja. En cuanto al cine, la

“El renglón de la exhibición cinematográfica en el país estaba incluido en los acuerdos del Tratado de Libre comercio (...) La medida contribuyó a la creación de un nuevo monopolio de la exhibición, apoyado con capitales extranjeros, como ya de hecho ocurrió con la llegada de Cinemark, Cinemex, General Cinema (antes United Artists) y la expansión de la cadena Organización Ramírez”<sup>190</sup>

Efectivamente desde finales de 1992 ante las promesas salinistas y la expectación de la nueva ley, la Canacine calculaba que la construcción de más de 250 salas en México eran el objetivo de compañías extranjeras<sup>191</sup>. Para 1997 la misma Canacine observaba el establecimiento de numerosas salas privadas desde Cinemark hasta Cinemex. El caso más representativo fue el primero, cuyo director general de Cinemark de México desde 1994, fue Roberto Jenkins Landa proveniente de la familia del empresario norteamericano William Jenkins, quien fue la cabeza del emporio exhibidor durante los años cincuenta, por lo que para los años noventa otro emporio exhibidor del cine quedó en manos de la familia poblana de empresarios, con lo que Jenkins Landa ha sido hasta entonces la cabeza de Cinemark México.

Según Fernández Violante lo establecido por el TLC era la explotación de material extranjero (básicamente estadounidense teniendo en cuenta el potencial económico de la meca del cine y comparado con la debilidad de la cinematografía canadiense) hasta en un 70% dejando sólo un 30% al cine mexicano, contrario al 50% prometido por el gobierno. Para la autora, la situación fue decayendo tanto que desde 1998 el tiempo de pantalla puede ser incluso de 0% para el cine mexicano<sup>192</sup>. Por lo tanto el rubro de la exhibición sufrió las embestidas de las nuevas regulaciones de carácter neoliberal: Si bien para finales de la década la película *Sexo, Pudor y Lágrimas* (1999) se convirtió en la película más taquillera en la historia del cine mexicano recaudando 117 millones de pesos, sólo para ser destronada en 2002 por “El Crimen de Padre Amaro”, la situación no ha mejorado mucho en ese ramo hasta entonces. De esta manera a pesar de algunas cifras positivas como algunos éxitos

---

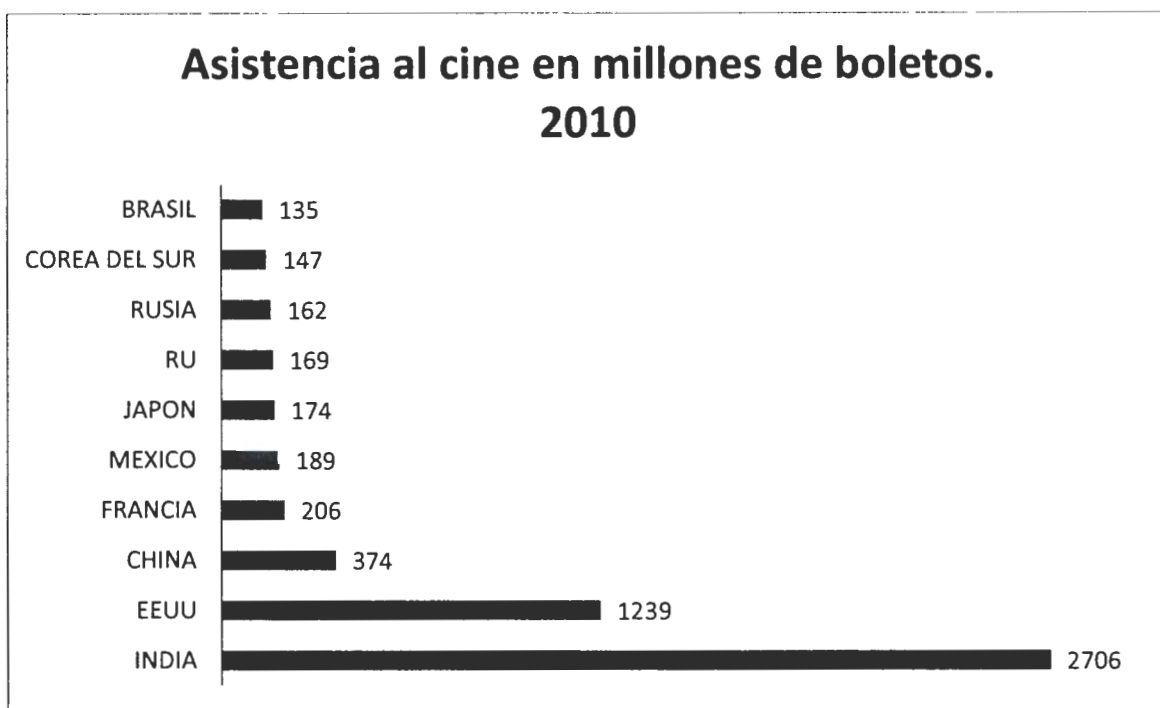
Canacine preveía el cobro de impuestos a películas extranjeras como una medida de contener al cine extranjero en favor del cine nacional, algo que obviamente no se ha realizado.

<sup>190</sup> Fernández Violante, “Lágrimas y risas” en *Op. cit.*, p.75

<sup>191</sup> *Novedades*, Espectáculos, 16 de Noviembre de 1992, p. 1.

<sup>192</sup> Fernández Violante, “Lágrimas y risas” en *Op. cit.*, p.75

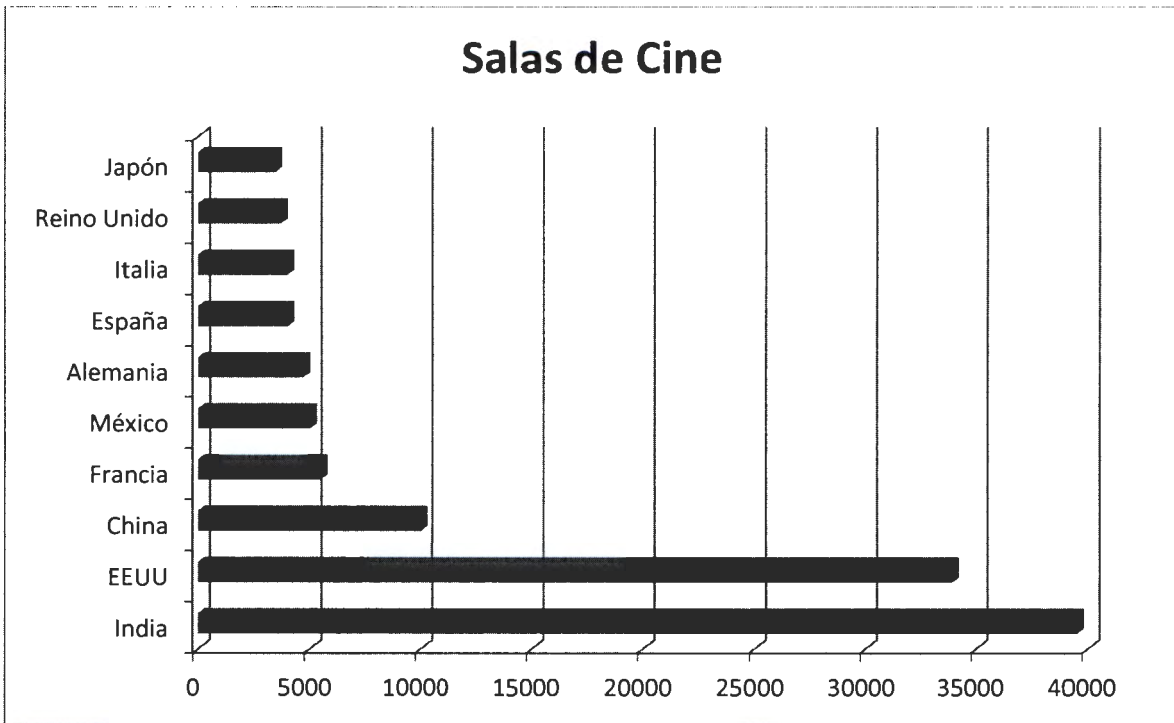
aislados de público y crítica, aunado a un relativo aumento de espectadores<sup>193</sup>, la cinematografía mexicana perdió uno de los ejes vitales de su industria: la exhibición. Por ejemplo a pesar de que para el año de 2000 el cine mexicano atrajo a más de 6 millones de espectadores, recaudando 164 millones de pesos con 16 películas estrenadas y para el año 2002 atrajo hasta sesenta millones, la Canacine reportaba para 2005 que a pesar de haber más salas, la gente veía menos cine mexicano a pesar de estrenarse 24 películas con 133 copias en promedio, pero con una mala recepción en la mayoría de los casos<sup>194</sup>. También el aumento de la piratería ha sido abrupto y está relacionado con la asistencia de público a las salas sobre todo si tomamos en cuenta los altos costos de estas salas. Pero a pesar de estos datos, México sigue siendo uno de los principales mercados de cine en cuanto a número de salas, consumo y asistencia:



Fuente: Canacine.

<sup>193</sup> *Reforma*, Gente, 27 de Diciembre de 2000, p. 1.

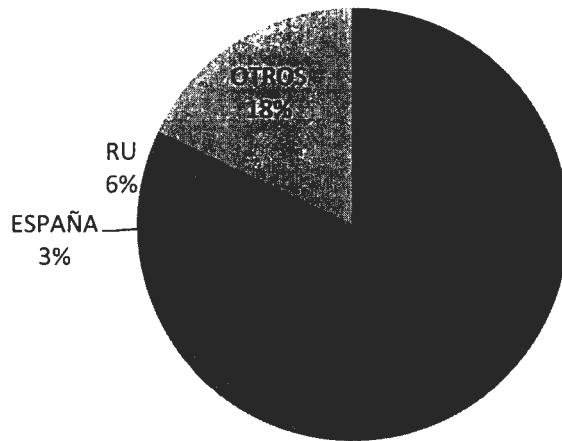
<sup>194</sup> A pesar de que se produjeron, según la Canacine, más de 50 producciones nacionales sólo lograron estrenarse 24. *Reforma*, Gente, 4 de Diciembre de 2005, p. 19.



Fuente: Canacine

De esta manera México es uno de los principales mercados de cine en cuanto a consumo, más no en producción o calidad como sí lo son la cinematografía hindú en cuanto a producción o la cinematografía italiana en cuanto a calidad, de ahí los intereses de las grandes compañías norteamericanas de distribución y exhibición que operan en nuestro país, por lo que a pesar del gran consumo que hay en México, la gente no ve películas mexicanas como sí lo hacen por ejemplo los hindúes que no sólo son uno de los mayores mercados sino también se trata de los mayores productores de películas en el mundo. Se resume lo anterior en las siguientes gráficas:

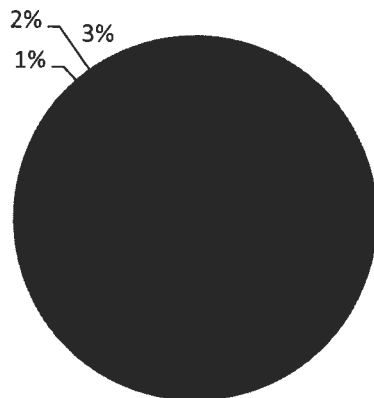
## Películas exhibidas por país de origen. 2006



Fuente: Conaculta<sup>195</sup>.

## Copias de películas exhibidas por país de origen. 2006

■ EEUU ■ MEXICO ■ FRANCIA ■ AUSTRALIA ■ RU ■ OTROS



Fuente: Conaculta.

<sup>195</sup> “Estadísticas básicas para la cultura en México” en [http://sic.conaculta.gob.mx/publicaciones\\_sic/ebcmV2.pdf](http://sic.conaculta.gob.mx/publicaciones_sic/ebcmV2.pdf)

Esta relación nos muestra que para el año de 2006 el porcentaje de cine mexicano, más no el tiempo de pantalla, fue de 11%, mientras que el cine norteamericano ocupó el 53% de películas estrenadas. Ya en la segunda gráfica es evidente que el tiempo de pantalla al igual que el número de copias, ambos factores determinante a la hora de la exhibición, nos dice que a pesar de haber ocupado el 53% de total de películas exhibidas en México, las películas norteamericanas representan no sólo las más vistas, sino también las que ocuparon el mayor tiempo de pantalla a través del mayor número de copias llegando hasta el 80% lo que demuestra la primacía absoluta del cine norteamericano.

Por lo tanto parece ser que el cine terminó siendo uno de los mayores afectados en cuanto al TLC, ya que aunque rubros como la radio, la televisión, el diseño, la arquitectura y la gastronomía de México se han beneficiado más con el TLC, mientras que de la cinematografía no se puede decir lo mismo. O lo que el cineasta Víctor Ugalde nos dice “Tenemos la peor balanza de pagos cinematográficos, antes era más o menos beneficiario, deficitaria en algunos años, con un diez o quince por ciento de variación”<sup>196</sup>. Para la directora María Novaro “en el TLC, México no defendió el cine como materia cultural”<sup>197</sup> superponiendo sus intereses a los de Hollywood. Los investigadores de la UNAM también respaldan el daño hecho por el TLC al cine mexicano: “Además, antes del TLCAN había 2 mil 300 poblaciones con salas de cine y la mitad del público veía películas mexicanas. Ahora, en el mejor de los pasados 20 años, entre 26 y 30 millones de personas vieron cine nacional, mientras en los años 80 eran en promedio unos 200 millones de mexicanos.”<sup>198</sup> Por último, la relativa presión que ejerció la comunidad cinematográfica contra la Nueva Ley quedó fijada en el Reglamento de 2001 que como el anterior reglamento a la Ley de 1949, ésta también presentaba mayores detalles en cuanto a la coproducción o los contenidos dependientes de la RTC. Por su parte, este reglamento seguía previendo sólo un diez por ciento en el tiempo de pantalla pero lo interesante es que también preveía que “los exhibidores que cuenten con hasta cinco pantallas de cine en un municipio, o hasta diez en todo el Distrito Federal, estarán obligados a estrenar un mínimo de cinco películas nacionales por año”.

---

<sup>196</sup> *La Jornada*, Espectáculos, 9 de Enero del 2014, p. 10.

<sup>197</sup> *La Jornada*, Espectáculos, 27 de Diciembre del 2008. Consultado en <http://www.jornada.unam.mx/2008/12/27/index.php?section=espectaculos&article=a07n1esp>

<sup>198</sup> *La Jornada*, Espectáculos, 9 de Enero del 2014, p. 10.

## RECONOCIMIENTO



**Manuel Espinoza Yglesias** recibió un reconocimiento de la Cámara de la Industria Cinematográfica, de la cual fue fundador, durante las celebraciones del 50 aniversario de esa organización ■ Foto: **Pedro Vallina/Cuartoscuro**

Los viejos empresarios de la exhibición en México sobresalen para esta década en la cual el regreso del capital nacional y extranjero en este sector es evidente después de más de treinta años de la paraestatal COTSA. Fuente: *La Jornada*.

### 6.3 La nueva década y el papel del IMCINE desde el CONACULTA

Si bien fue desde 1983 que nació el IMCINE, primero desde la RTC y después desde el CONACULTA fue hasta el nuevo siglo cuando los resultados fueron mayormente visibles. Si bien el objetivo del IMCINE era promover la producción estatal a través de películas de mayor calidad artística y cultural, difícilmente se pensó que la producción estatal iba a crecer, mientras que las películas de financiamiento privado iban a hacer lo contrario. La razón parecer encontrarse en las nuevas políticas representadas en la ley de 1992 y el TLC, pero también en la crisis de 1994 debido a que al menos Televisión, la filial de películas de Televisa, mermó su producción ya que para la nueva década sólo produjo dos largometrajes terminando así para 2004 su labor como productora de filmes de calidad televisiva y por lo

tanto de filmes deficientes, pero muchos de ellos exitosos para el público<sup>199</sup>. Por su parte la ley de 1992 y el TLC contrario de sus objetivos entre los que resaltan hacer más rentable al cine, esto sólo se aplicó a las películas extranjeras y a las empresas de distribución y exhibición, mientras que la producción al igual que la capacitación, la conservación y la premiación siguieron estando en manos del Estado pero siempre con numerosos problemas principalmente económicos<sup>200</sup>. De esta manera el lucrativo negocio de la exhibición y la distribución es claro:

“El regreso de los grandes capitales a los circuitos de exhibición es un hecho. La cadena Cinemex abrió en menos de dos años, 133 salas en el Distrito Federal, con un estimado de otras 112 para finales de 1998, elevando su participación en el mercado de la exhibición a un 35%. La Organización Ramírez<sup>201</sup> inauguró en julio de 1998, su complejo número 18, lo cual la hizo contar con 613 en 47 ciudades de la Republica y una participación en el mercado del 50%. General Cinema, a casi dos años de haber iniciado sus operaciones en México, abrió 45 salas, con otras 10 en Cuernavaca por Inaugurar. Cinemak, de Roberto Jenkins, era propietario-a la redacción del presente artículo, en septiembre de 1998-, de 114 salas en todo el país, de las cuales 22 se encuentran en el Distrito Federal”<sup>202</sup>.

Es así como la exhibición se ha convertido en el principal negocio en la industria cinematográfica en México, si bien parecería que en otros países la distribución y la producción de películas es lo más rentable, en México el verdadero negocio parece estar en este rubro que se beneficia, como vimos en el anterior apartado, de un mercado que es considerado de los mejores en el mundo debido al número de asistencia a salas y

---

<sup>199</sup> Desde 1979 con su primer largometraje “El Chanfle”, Televisine produjo más de 160 largometrajes. Curiosamente para esta década el poder de Televisa va a crecer tanto que su poder no sólo se redujo a la televisión, sino también al radio, la prensa o el teatro, más no al cine.

<sup>200</sup> Desde CONACULTA y el IMCINE quedo coordinado el Centro de Capacitación Cinematográfica (CCC), que junto con el CUEC perteneciente a la UNAM constituyen las dos principales instituciones de enseñanza cinematográfica en México. También la Cineteca quedo coordinada por IMCINE y si bien al principio también estuvo bajo su poder la Academia de Ciencias y Artes Cinematográficas, ésta se distanció para 1998 siendo autónoma desde entonces pero con numerosos problemas económicos que se reflejan en cada una de las entregas de los Premios Ariel.

<sup>201</sup> Organización Ramírez abrió su primer cine en 1947 y fue fundada por el empresario Enrique Ramírez transformándose en Cinépolis para finales de la década de los años noventa. Actualmente Cinépolis posee más de tres mil salas en 11 países, tan sólo en México posee más 2500 salas que captan un 58.4% de la asistencia total, siendo considerada la empresa cinematográfica más grande de America Latina y una de las mpas grandes del mundo. Zacarías Ramírez Tamayo “Alejandro Ramírez: el showman de los 1000 mdd” en *Forbes*: <http://www.forbes.com.mx/sites/alejandro-ramirez-el-showman-de-los-1000-mdd/>

<sup>202</sup> Fernández Violante, “Lagrimas y risas” en *Op. cit.*, p.89

precisamente en el gran número de salas que generan grandes ganancias a las producciones norteamericanas, así como a empresas mexicanas. Precisamente ante la importancia de este mercado y el éxito de estas empresas, entra la pregunta de por qué el cine mexicano no ha logrado consolidarse. La respuesta parece estar en los desvinculados que están el sector producción, en manos principalmente del Estado, y la exhibición, en manos de empresarios, ya que si bien la producción estatal y la calidad han aumentado respecto a la década de los años ochenta y noventa, la mayoría de las películas mexicanas son denostadas por la exhibición que indudablemente beneficia a las producciones norteamericanas. Ya vimos en las gráficas del apartado anterior como del total de películas exhibidas en México sólo el 11% son películas mexicanas. Lo anterior resulta desconcertante teniendo en cuenta el repunte en la producción que sin llegar a los parámetros de la producción durante la Segunda Guerra Mundial y parte de la posguerra, ésta ha mejorado notablemente<sup>203</sup>:

<b>Producción cinematográfica. 1994-2000</b>			
<b>Año</b>	<b>Estado</b>	<b>Privado</b>	<b>Total</b>
2000	17	11	28
2001	7	14	21
2002	7	7	14
2003	17	12	29
2004	25	11	36
2005	42	11	53
2006	34	30	64
2007	41	29	70
2008	57	13	70
2009	57	9	66
2010	59	10	69

Fuente: IMCINE.

En el ramo de la distribución, IMCINE no contó con muchos elementos para este sector, ya que su partida presupuestal para 1999 fue sólo de 165 millones de pesos, de los cuales 72 millones eran del presupuesto, 55 de transferencias federales y 16 millones de recursos propios. De estos 165 millones, 93 millones irían nada más al Fondo de la Producción Cinematográfica (FOPROCINE), por lo que el rubro más respaldado fue el de la

<sup>203</sup> Si México es un país con una población de más de 100 millones de habitantes, en teoría lo normal en producción para cubrir tal demanda de espectadores debería superar las cien producciones por año.

producción con 117 millones, mientras que la promoción (9 millones), difusión (11 millones), investigación (menos de un millón) y administración (25 millones)<sup>204</sup>. De esta manera IMCINE destina la mayor parte de sus recursos a la producción, descuidando así la comercialización de las películas a través de los canales de la distribución y la exhibición. El único canal de exhibición que tiene IMCINE es precisamente la Cineteca Nacional, refugio de largometrajes y cortometrajes mexicanos de poco valor comercial, pero ineficiente teniendo en cuenta que la Cineteca no supera las veinte salas. La distribución también representa un lastre ya que pocas películas mexicanas salen al mercado con más de 30 copias: Por ejemplo la mayor parte de las películas mexicanas sólo se exhiben en el Distrito Federal, como es el caso de “Así es la vida (2000) de Ripstein que sólo se exhibió en seis salas. Por lo tanto la labor de comercialización de las películas mexicanas es en general insuficiente, lo que genera que la recuperación sea insuficiente, por lo que para finales de 2002 se dijo que en los últimos tres años sólo se había recuperado el 10% de la inversión en 36 largometrajes. Estas circunstancias generaron que para el siguiente año la iniciativa del gobierno federal fuera la de vender IMCINE y el CCC<sup>205</sup>, lo que generó el rechazo de la comunidad cinematográfica, en especial de los egresados del CCC entre los que destacan el director Carlos Carrera, el documentalista Juan Carlos Rulfo y el fotógrafo Rodrigo Prieto.

Es en todo esto en donde entra precisamente IMCINE, que si bien no ha perdido muchas de las mañan que involucra ser una dependencia federal, ha logrado a través de sus dos fideicomisos FIDECINE y FOPROCINE numerosas películas desde interesantes y críticas que van desde los documentales y las películas de ficción. Desde 1984 con su primer largometraje “Veneno para las hadas” de Taboada, IMCINE ha producido más de 500 largometrajes. Prácticamente en estos últimos años pocas películas mexicanas no pasan por estos dos fondos.

#### a) FIDECINE Y FOPROCINE.

Originalmente llamado Fondo de Fomento Cinematográfico y proyectado desde 1986 como parte de un programa de renovación cinematográfica, este fondo perteneciente también a

---

<sup>204</sup> *La Crónica*, Sección Espectáculos, 10 de Marzo de 1999, p. 15.

<sup>205</sup> También se previó la desaparición de la Agencia Notimex o el Colegio de Posgraduados, lo que al fin no se concretó.

IMCINE, proyectaba hasta un 75% de financiamiento a una producción y estaba sustentado en un Comité Consultivo que aprobaba los proyectos y que como ya se mencionó en el anterior capítulo llegó a estar conformado por gente como Gabriel García Márquez o Felipe Cazals.

Para 1997 por iniciativa presidencial se creó FOPROCINE que tenía como objetivo reactivar una moribunda industria filmica y que contó con una partida inicial de 35 millones de pesos a los que se le inyectaron cien millones más. Constituido por un consejo consultivo encargado de analizar los proyectos y un comité técnico FOPROCINE constituyó en un principio un fideicomiso manejado por Nacional Financiera. Para 1999 Cazals denunciaba que el presupuesto había ido bajando hasta llegar a sólo 70 millones<sup>206</sup> además también denunciaba que numerosos recursos fueron congelados por la Secretaría de Hacienda. De esta manera los primeros años fueron estrepitosos para el fondo que sólo pudo producir sus dos primeras películas hasta 1999: *El Coronel no tiene quien le escriba* y *Ave María*.

FOPROCINE apoya al cine experimental y de autor, por lo que las películas de historias y temáticas poco afines que no se aseguren demasiado su recaudación, son aspirantes a la convocatoria anual de este fondo, que mediante la aprobación de su Consejo consultivo, pone hasta un 79% del financiamiento considerando el costo promedio de una película entre 15 y 18 millones de pesos<sup>207</sup>. Desde el apoyo a la producción de largometrajes de ficción, documental y documental digital, tanto como la postproducción de largometrajes de ficción y documental, FOPROCINE ha realizado hasta la fecha más de 80 largometrajes, y según IMCINE ha apoyado a más de 240 proyectos en general. Los largometrajes más representativos de este fondo son numerosas películas que han sido reconocidas en México pero también a nivel internacional como *El Crimen del Padre Amaro* (2002) o las películas de Amat Escalante *Sangre* (2005) y *Los Bastardos* (2008) además del drama religioso sobre los menonitas en México de Carlos Reygadas *Luz silenciosa* (2007).

---

<sup>206</sup> *La Jornada*, Espectáculos, 20 de Octubre de 1999.

<sup>207</sup> Carlos Ramón Morales, "Cómo se hace cine en México" en *Cinemanía*, Año 11, No 121, Octubre del 2006, p. 48.

Para finales de 2000, IMCINE reportó la cifra de 53 películas en seis años. También a finales de este año fue nombrado director de instituto al veterano cineasta y docente Alejandro Joskowicz quien promovió la creación del Fondo de Inversión y Estímulos al Cine (FIDECINE), previsto en el nuevo Reglamento de Cinematografía, contando con recursos federales específicamente la Secretaría de Hacienda y contaría con un Consejo técnico que aprobaría los proyectos. De esta manera FIDECINE fue creado desde 2002 y que según Víctor Ugalde su director hasta 2009 su secretario ejecutivo ha producido más de 106 filmes, de los cuales el Estado gastó 626 millones 590 mil 961 pesos, mientras que los inversionistas privados mil 356 millones 802 mil 376 pesos, para un ingreso en taquilla de 2 mil 169 millones 677 mil 324<sup>208</sup>.

El objetivo de este fondo fue el de producir películas con más opciones de recuperación y financiamiento al contrario de FOPROCINE, por lo que las películas que apoya este fondo son comerciales pero en teoría de calidad. FIDECINE da un apoyo económico del 49% del costo total de la producción o con un máximo de 7 millones de pesos, por lo que el objetivo de este fondo es incentivar la iniciativa privada. Entre las películas producidas por este fondo destacan algunos éxitos en público como la coproducción mexicana y colombiana *Rosario Tijeras* (2005), la película de animación *Una película de huevos* (2006) o el drama histórico *Arráncame la vida* (2008), pero también éxitos de crítica como el drama social *El Violín* (2005) o las películas de Fernando Eimbcke *Temporada de Patos* (2004) y *Lake Tahoe* (2008).

#### b) EFICINE

Al igual que FIDECINE, el Estímulo Fiscal a Proyectos de Inversión en la Producción y Distribución Cinematográfica Nacional (EFICINE) busca incentivar la participación la iniciativa privada en base a las coproducciones con el estado, mediante el fideicomiso FIDECINE. También conocido como EFICINE 226 debido al artículo 226 de la Ley de Impuesto sobre la Renta (ISR)<sup>209</sup>, éste permite deducir hasta un 10% del ISR a quienes inviertan en los ramos de la Producción y Distribución. Desde su creación en 2006 hasta el

---

<sup>208</sup> *La Jornada*, Espectáculos, 12 de Junio de 2009.

<sup>209</sup> Para enero del 2014, el artículo 226 cambió por la nueva normatividad pasándose a llamar ahora EFICINE 189.

año de 2007 EFICINE había apoyado a más de 30 películas. Según La Jornada, para 2007, el monto total del fondo del EFICINE es de 500 millones de pesos: “Entre las cintas aprobadas para recibir apoyo del artículo 226, están *Cosas insignificantes*, de la productora Tequila Gang (contribuyente: Pensiones Inbursa, con 9 millones 300 mil pesos) y *Cansado de besar ranas*, de SDB Films (contribuyente: Fábrica de jabón La Corona, con 20 millones de pesos)”<sup>210</sup>. También algunas de las otras empresas que han participado son Cinépolis, Aceros Ticomán, Industrias Peñoles, El Palacio de Hierro y Fianzas Guardianas Inbursa.

### c) El Bicentenario y la cinematografía

Si bien para el año de 2010 que representaba los doscientos y cien años de los inicios de la Revolución de Independencia y la Revolución Mexicana en 1810 y 1910 respectivamente, existió una gran disyuntiva que consistía en si este año debía de ser de celebración o sólo de conmemoración ante tales hechos. Parecería que los disidentes y voces más críticas pugnaban por sólo conmemorar estos hechos que representaban una contradicción ante los problemas sociales, políticos y económicos que aquejaban en el país como la creciente violencia derivada del narcotráfico y la estrategia oficial de seguridad, pero también la recesión económica durante el año anterior. Por su parte el Gobierno derrochó numerosos recursos en festejos y monumentos que terminaron demostrando la falsedad de esta supuesta “fiesta del bicentenario”. Curiosamente estos festejos los llevo a cabo un gobierno panista por lo que el Bicentenario de la Independencia tuvo mucho mayor significación hacia un gobierno que a diferencia del priista, no veía a la Revolución como su elemento legitimador por lo que se le trató con mayor indiferencia<sup>211</sup>.

Los festejos del 2010 también alcanzaron al cine, al parecer la mayoría de las producciones no fueron del todo optimistas si bien provenían de una fuente oficial. De corte histórico destaca *Hidalgo, la historia jamás contada*, protagonizada por Demian Bichir que nos muestra a un Hidalgo más humano y parrandero con una gran afinidad hacia Moliere. También destacan las películas de veteranos del cine como *El Atentado* de Jorge Fons,

---

<sup>210</sup> *La Jornada*, Espectáculos, 25 de Agosto del 2007.

<sup>211</sup> Otro caso que demuestra la indiferencia del nuevo gobierno hacia la Revolución Mexicana fue cuando al Instituto Nacional de Estudios Históricos de la Revolución Mexicana, dependiente de la SEP, se le cambió el nombre a Instituto Nacional de Estudios Históricos de las Revoluciones de México (INEHRM) para mayo del 2006, lo que representó que la investigación no sólo se dirigía a la Revolución Mexicana, sino también a las revoluciones decimonónicas como la Liberal o la de Independencia.

quien no filmaba desde hace más de una década y ambientada a principios de siglo cuando Arnulfo Arroyo realizó un atentado fallido contra Porfirio Díaz; además destaca el western villista *Chicogrande* de Felipe Cazals ambientado durante la expedición punitiva que pone de manifiesto la dureza del ejército norteamericano, curiosamente éstos entre los que destaca un siniestro Pershing, fueron interpretados por actores mexicanos. A pesar de ser grandes producciones, *Hidalgo* y *El Atentado* costaron 45 y 77 millones de pesos respectivamente, y *Chicogrande* fue estrenada en 100 salas de todo el país, algo extraño en las películas de Cazals acostumbradas a estrenarse en 10 salas cuando mucho, todas quedaron eclipsadas no por una superproducción histórica, sino por una dura crítica social y política del presente: *El Infierno* de Luis Estrada, quien precisamente dijo al respecto:

“Creo que el término correcto debería ser un conmemoración reflexiva. Si uno juega con los espejos, que es un poco lo que *El Infierno* pretende hacer, que muchas cosas que están pasando en este país tienen ciertos ecos y resonancias con aquellas otras épocas, en medio de situaciones críticas”<sup>212</sup>.

La reflexión de Estrada es cierta, teniendo en cuenta que al igual que en 1810 y 1910, el año de 2010 también parecía un año en guerra debido a que fue el año de mayor ejecuciones, lo que el drama de Estrada ejemplifica muy bien uniéndolo a otros factores como lo es la relación con los norteamericanos, el gobierno, los grupos criminales, la sociedad en especial los jóvenes, e incluso la iglesia. La película se convirtió rápidamente en un éxito de público y crítica, hasta convertirse en la segunda película mexicana más taquillera de ese año<sup>213</sup> y acreedora a 9 arieles entre los que destacan Mejor película, director y actor. Esta película cierra una trilogía de Estrada que empezó desde 1999 con la *Ley de Herodes*, crítica al priismo y *Un Mundo Maravilloso* (2005), crítica al panismo. De la primera película destinó el siguiente apartado.

#### 6.4 La política en el cine: El caso particular de *La Ley de Herodes* (1999)

La Ley de Herodes es una película dirigida, escrita y producida por Luis Estrada y está ambientada durante el sexenio de Miguel Alemán, al igual que la ya mencionada en estos

---

<sup>212</sup> Hugo Lara Chávez, “El Bicentenario fusilado por el cine” en *Cine Toma...* p. 24

<sup>213</sup> Curiosamente la película más taquillera de ese año fue una protagonizada por Eugenio Derbez, que nada tenía que ver con los festejos del Bicentenario y Centenario.

apartados la película “Río Escondido” aunque con otro enfoque muy relacionado a la comedia y a la sátira política. La trama gira en torno a Juan Vargas (interpretado por un gran Damián Alcázar), un inofensivo y fiel miembro del partido oficial, quien le es encargada una alcaldía en un pequeño y alejado pueblo en donde el alcalde anterior fue linchado por su escandalosa corrupción. Ya en el cargo el político va decayendo poco a poco en los vicios del poder que involucran no sólo a las mañas tradicionales de su partido, sino también a los vicios de la sociedad mexicana enmarcados en la religión, la ignorancia y el malinchismo.

No es casualidad que el director sea un graduado del CUEC, escuela independiente y artística, pero también crítica<sup>214</sup> en donde estudiaron numerosos directores de buena calidad. También destaca que Luis Estrada es hijo del director José Estrada, cineasta que también encabezó como ya se mencionó antes, al STPC por lo que la tendencia de esta dinastía de cineastas fue de voz independiente y crítica. Además el escritor de la película junto con Estrada Jaime Sampietro (colaborador frecuente de Luis Estrada) es el gran escritor Vicente Leñero, también voz crítica siempre en sus novelas y adaptaciones en el cine, como fue el caso de ésta película y su siguiente adaptación *El Crimen del Padre Amaro* (2002) que a través de un argumento crítico con la iglesia despertó fuertes críticas de las organizaciones más conservadoras y de ultraderecha en México. El reparto también destacan veteranos actores famosos también por su afinidad con la izquierda como lo son Ernesto Gómez Cruz y la coloquial Isela Vega. Es así que la película tiene todos los elementos sustanciales de la sátira política:

1.- La película es la primera que hace una crítica tan directa al partido en el poder en México, y también es la primera película que se refiere como tal hacía el partido oficial. Teniendo en cuenta la fuerte restricción del gobierno no sólo hacía la cinematografía sino también al periodismo o la radio, las películas en México al igual que estos otros medios siempre han sido poco críticos en comparación con los medios de comunicación en Francia y Reino Unido mucho más libres y menos centralizados que en México, poniendo como

---

<sup>214</sup> Recordemos casos como “El Grito” uno de los pocos ejercicios documentales críticos en verdad para esos años cuando muchos medios ocultaban la verdad. También el caso de otro de los graduados del CUEC el veterano cineasta Jorge Fons que tuvo que filmar casi en secreto y fuera del apoyo estatal su dura película *Rojo Amanecer* (1989) que también fue obstaculizada en su estreno por la RTC.

ejemplo también la cinematografía europea, que a través de cineastas como el británico de militancia trotskista Ken Loach, el franco-griego Costa-Gravas, el francés de tendencia maoísta Jean Luc-Godard o el actor italiano Gian María de la Volonte han sabido exponer un cine crítico que a través de la crítica social y la crítica política han demostrado que sus respectivas democracias son más maduras y a su vez sus medios de comunicación son más críticos y libres contrario al caso mexicano.

2.- Si en la ya mencionada “La Sombra del Caudillo” se decía que en “la política mexicana hay que saber madrugar”, en La ley de Herodes se exponen dos frases que caracterizan muy bien no sólo a la política mexicana sino también a la sociedad en general: “O te chingas o te jodes” y “El que no tranza en este país no avanza”. Es sustancial esto para comprender las mañas del sistema político mexicana: Primero, en la película denota a través de la figura de Vargas la fe ciega a su partido como la auténtica revolución, por lo que Vargas comienza su “carrera política” con entusiasmo lo que se frena por la falta de presupuesto que termina llevado a Vargas a decaer en la mentira, la corrupción e incluso el asesinato y la calumnia a quienes se le opongan como autoridad.

3.- También las referencias históricas son importantes: Por una parte el alemanismo representó la llegada de un civil a la presidencia, fenómeno cada vez más creciente en general si bien los militares y caudillos habían sido la principal figura política de la revolución y parte importante de la posrevolución<sup>215</sup>, por lo que este fenómeno se ve representado en la película con la figura del Gobernador (Gómez Cruz), un militar de vieja cepa, como potencial destape a la presidencia quien termina perdiendo frente a Adolfo Ruiz Cortines, un civil. Por otro lado el acercamiento con la iglesia y con los Estados Unidos fue mayor durante este sexenio en el que pareció que la reciente Expropiación Petrolera y la Guerra Cristera habían quedado atrás, por lo que estos hechos están representados simbólicamente en la figura del cura del pueblo, cuyo poder e influencia son indiscutibles y termina convirtiéndose en cómplice de la autoridad, mientras que el “gringo” como acreedor de Vargas, se convierte en una alegoría al tema de la Deuda externa, pero también

---

<sup>215</sup> Según González Casanova lo más representativo en cuanto al decaimiento del ejército en cuanto al poder fue el presupuesto, ya que para 1925 el presupuesto militar representaba hasta el 44%, mientras que para 1963 sólo representaba el 6%. Esto está relacionado a relativa estabilidad política, económica y social sobre todo entre las décadas de los años cuarenta y sesenta. Casanova, *Op. cit.*, p. 51.

la dependencia tecnológica a este país. Por último las referencias constantes al Cardenismo como la época de mayores políticas sociales sobre todo de corte nacionalista, por lo que el alemanismo es apreciado como la definitiva sepultura de la Revolución Mexicana.

3.- Así como las ya mencionadas “La sombra del Caudillo” o “Rojo Amanecer”, esta película también fue digna de la censura por parte del Gobierno. En este caso el problema recayó más en las distribuidoras y las exhibidoras, ya que la película fue producida en su mayor parte por IMCINE. La crónica de este intento fallido de censura que al final sólo resultó beneficiosa para la propia película fue la siguiente: Si bien la ley de 1992 no preveía la censura por parte de la autoridades o las empresas de distribución o exhibición, tampoco dejaba claro el nuevo papel de la RTC que aún poseía las facultades de clasificar una película, además de censurar películas de corte sadomasoquista o pornográfico. En el caso de los distribuidores y exhibidores existían ciertas mañas como negarse a una cinta por considerarla ofensiva al público, además de marginarla como el programar su exhibición en una mala temporada o una pésima sala, o también con una nula publicidad<sup>216</sup>. Estas mañas afectaron a la exhibición de la película y curiosamente la problemática no estuvo tan presente en la RTC sino en el propio IMCINE dependiente ya en ese momento de CONACULTA, ya que fue este instituto el que pidió a Estrada que la película fuera exhibida hasta pasadas las elecciones federales de 2000, a lo que Estrada se negó y terminó adquiriendo los derechos de su película con el visto bueno del director de CONACULTA Rafael Tovar y con el apoyo de la diputada María Rojo<sup>217</sup>. Al final el motivo de escándalo por las restricciones de la película fueron motivo de un mayor expectación que resultó no sólo en un éxito de público, ya que la película fue vista por más de un millón de personas, sino también en un éxito de crítica que se vio representada en un total de nueve arieles.

---

<sup>216</sup> También las películas extranjeras eran motivo de censura por parte de las distribuidoras y exhibidoras. Dos películas críticas con la religión como lo son “La Última tentación de Cristo” de Martin Scorsese y “Yo te saludo María” de Jean Luc-Godard las cuales les fueron negada la distribución y la exhibición en México durante el sexenio salinista. Teniendo en cuenta que “La Ley de Herodes” también es crítica con la religión, el intento de censura es viable. Tomás Perez Turrent “Polémica de Ley de Herodes” en *El Universal*, sección Cultura, 30 de Diciembre de 1999, p. 4.

<sup>217</sup> La empresa de Estrada “Bandidos Films” había financiado con el sesenta por ciento al filme, mientras que IMCINE puso el resto lo que constituyó un sesenta por ciento. *La Jornada*, sección Cultura, 8 de Diciembre de 1999, p. 31.



Después de su affaire contra la censura, hoy será estrenada en 280 salas del país *La ley de Herodes* de Luis Estrada, que protagonizan Camilón Alzázar y Leticia Hujar (en la foto), acompañados por Pedro Armendáriz, Isela Vega y Eduardo López Rivas, entre otros

La película que al igual que otras muchas críticas gozó de la antipatía oficial, es una gran sátira hacia las formas de hacer política en México. Fuente: *La Jornada*.

## CONCLUSIONES

1.- La cinematografía es un fenómeno crucial durante el siglo XX, por lo que se le relaciona con las bases del pensamiento características de la época contemporánea: Desde el positivismo, la Escuela de Frankfurt hasta pensadores posmodernistas, la cinematografía es digna de estudio por parte de todas las Ciencias Sociales. De este modo algunas Ciencias Sociales han privilegiado más que otras la cinematografía como elemento de estudio. La historia es de la que menos han trabajado al séptimo arte precisamente como un arte, una industria o un medio de comunicación. El auge de la historia cultural ha acercado más a los historiadores como Marc Ferro, que no sólo establece al cine como elemento de estudio sino también como una fuente histórica.

2.- Los antecedentes nos hablan mucho también de una política existente en relación al séptimo arte. Si bien fue el Cardenista la base de la “Época de oro” y de una auténtica política cinematográfica, desde los años de la Revolución, el cine se convirtió desde las distintas facciones en un elemento de politización y propaganda precisamente política, por lo que la posrevolución también representó el control del cine como un elemento considerado de promoción, pero también peligroso frente a los valores militares y nacionales como fue el caso ya mencionado del gobierno Callista ante las películas norteamericanas y soviéticas. Precisamente el cine soviético también ejerció un control férreo sobre el cine como elemento de propaganda ideológico pero también de gran calidad artística en numerosos casos. Otras cinematografías como también vieron al cine como elemento conciliador para crear la unidad nacional.

3.- La Segunda mitad del siglo XX en México, representa para la cinematografía una mayor centralización en la mayor parte de sus ramos que progresivamente se van estableciendo a través de la Ley de 1949, su Reglamento de 1951, su Reforma en 1952, el Plan Garduño de 1953 y la expropiación de COTSA por parte del estado en 1960. Estas medidas surgen como proteccionistas dentro de un contexto de posguerra en el que la influencia cultural de los Estados Unidos es mayor, así como la influencia cultural principal de México proviene para la segunda mitad del siglo XX de la televisión. De manera que las principales políticas proteccionistas son: El Tiempo de Pantalla y el Control en el precio de Taquilla que

permitió aun en sus peores años que el cine mexicano contara con espacios de distribución y exhibición.

4.- Los años sesenta representan la llegada a México de corrientes que defendían ante todo al cine como un arte libre, por lo que debido a lo centralizado de la industria, este desarrolló tardó en consolidarse o se promovió desde el propio estado, principalmente por los sindicatos del cine que desde los años cincuenta, pero principalmente durante los años sesenta y parte de los setenta tuvieron una influencia importante dentro de las políticas cinematográficas. Resalta más el caso del STPC que llegó a contar con grandes artistas que poco a poco se fueron difuminando de sus filas, sobre todo durante los años ochenta, y que aun sobrevive sin tener la misma influencia que antes. De esta manera el cine independiente es difícil de definir en México ya que muchos de los directores influenciados por el cine europeo y egresados de escuelas como el CUEC, casi siempre estuvieron dentro de la industria nacional, a través de los créditos del Banco Nacional Cinematográfico o desde su sucesor, el IMCINE.

5.- La política cinematográfica durante el sexenio echeverrista es la más decidida en la historia del cine en México. Desde aspectos básicos la producción o la distribución, hasta aspectos menos importantes como la premiación o la promoción, el estado mexicano jugó un papel central que obedecía a una política en general proteccionista que no sólo se relacionaba con el cine, sino con otros sectores que también fueron estatizados. Si bien se destacaron muchas películas innovadoras y creativas, ésta no logró afianzarse al público, que aún más que la política, el espectador es el elemento central en torno a una película. Fue entonces que debido a las grandes pérdidas que arrojó la inversión estatal en el cine que para los dos sexenios siguientes la calidad del cine fue muy limitada, así como las políticas y el interés por parte de un gobierno en decadencia.

6.- Los últimos veinte años del cine mexicano han representado numerosos claroscuros: Desde el relativo repunte en calidad, producción y algo de público hasta la supremacía de las películas norteamericanas que han generado cada vez menos espacios en la distribución y la exhibición para las películas mexicanas menos comerciales. De esta manera si es importante que todavía el estado participa bastante en la producción, así como en la capacitación y premiación de muchas películas, a pesar de una evidente política neoliberal

representada en la Ley de 1992 y el TLC, también sería importante que el estado participara en la comercialización de estas películas a través de una mayor política que obligara a los distribuidores y exhibidores a proyectar más películas mexicanas como se hace en otros países con políticas más reguladoras como Brasil que obliga a exhibir un película nacional hasta cuatro semanas<sup>218</sup>. Parecería difícil esto último ya que México, al ser uno de los mayores mercados, es blanco de los intereses norteamericanos que no sólo condicionan gran parte de la cultura en México, sino también aspectos más importantes como la economía en general e inclusive la política.

---

<sup>218</sup> “El cine mexicano: espejo de nuestra realidad” en *Tierra Adentro*, Número 184, Octubre del 2013, p. 20.